

Ernesto Calzavara, *Raccolte poetiche 2*
1979-1984

a cura di Veronica Gobbato

Le ave parole

I. Versi Civili

[1]

Finzion

Finte piante
finti fiori e erbe
pituràe

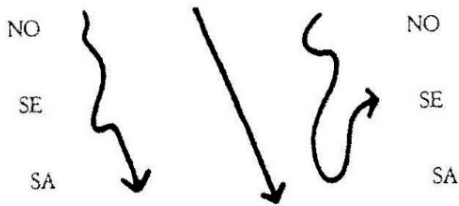
5 plastica e màchine
pal finto ben
de òmini finti
omìnidi
che dise de sì
la campagna
10 xe

Finta la sincerità
la sapienza la scienza
coe so boche piene de sporco
disinfetà da la stampa
15 'na società
che pache te dà
in-te 'na cità
che fin
ta xe

20 Ma ti te si stufo
no te dise più gnente l'inverno
autuni istà primavere
storie sòlite
altre stagion te vol
25 co' fenomeni insoliti

ciari falsi da palcoscenico
 spazi colori d'altro mondo
 àlbari blu cani verdi
 e strane temperature

- 30 Sparagnar la vista de fora
 par vardar drento
 dove che prima no se vede gnente
 e pur qualcosa ghe xe
 ombre de l'invisibile
 35 prima e po' croste crani
 spolpai
 da le formighe feroci dei pensieri
 e strade
 strade dapartuto
 40 che no se sa dove finisse



«FINZIONE || Piante finte | finti fiori e erbe | dipinte | plastica e macchine | per il finto bene | di uomini finti | ominidi | che dicono di sì | la campagna | è || Finta la sincerità | la sapienza la scienza | con le loro bocche piene di sporco | disinfettato dalla stampa | una società | che pacche ti dà | in una città | che fin | ta è || Ma tu sei stufo | non ti dice più niente l'inverno | autunni estati primavera | solite storie | altre stagioni tu vuoi | con fenomeni insoliti | luci false da palcoscenico | spazi colori d'altro mondo | alberi blu cani verdi | e strane temperature || Risparmiare la vista di fuori | per guardar dentro | dove prima non si vede niente | eppure qualcosa c'è | ombre dell'invisibile | prima e poi croste crani | spolpati | dalle formiche feroci dei pensieri | e strade | strade dappertutto | che non si sa dove finiscono | Non | si | sa» (coll. 31.164.42).

40 vv. di varia misura, dal bisillabo (vv. 10 e 19) all'endecasillabo (v. 32), con prevalenza di vv. dalle sei alle otto sillabe, suddivisi in 4 strofe diverse (rispettivamente di 10, 9, 10, 11 vv.). Rimano i vv. 15-16-17 (*società: dà: città*), in rima al mezzo con il v. 14 (*disinfetà*); la parola-rima *xe* si ripete ai vv. 10, 19, 33. La figura prevalente è l'anafora: *finta* (vv. 1 e 11) *finti* (v. 2) *finto* (v. 5) *finti* (v. 6), *te* (vv. 20 e 21), *strade* (vv. 38 e 39).

La poesia incipitale dell'ultima raccolta di Calzavara riprende sin dal titolo la filosofia del *Come se*, eponima della raccolta del 1974: secondo questa teoria, elaborata dal filosofo tedesco H. Vaihinger, «la filosofia, la religione, la scienza e

l'arte (specie nella sua manifestazione discorsiva, data dalla poesia), sono ricche di forme concettuali, in cui risulta profondamente modificato un qualsiasi dato della realtà sensibile, o in cui è addirittura inventata una nuova realtà, come, con tutta evidenza, avviene nel mito, specie in quello tipico della tradizione platonica. Tali strutture concettuali ricevono [...] il nome di finzioni, le quali, quale che sia la forma da esse assunta, hanno in comune la caratteristica fondamentale di presentarsi, a un'attenta analisi, come concetti vuoti, del tutto privi cioè di contenuto, o, per meglio dire, con un contenuto la cui effettiva esistenza non può essere mai verificata» (Voltaggio 1967, p. 8). Nelle prime due strofe, Calzavara denuncia la «finzione» dell'uomo nei confronti degli elementi naturali (in particolare della *campagna*, v. 9, il *locus amoenus* di tutta la seconda stagione calzavariana), sostituiti da *plastica e macchine* (v. 4) e da *òmini finti* (v. 7); oggetto della terza strofa sono invece i rapporti ambigui che si costituiscono nella società: la *çità* (v. 17) è finzione che conduce inevitabilmente all'incomunicabilità (cfr. in part. i vv. 18-19; il distorto rapporto tra l'uomo e i segni linguistici era centrale anche nella poesia *Larca A 5*). Nelle ultime due strofe il poeta si rivolge ad un *tu* che cerca disperatamente (e forse inutilmente: vv. 38-40) una via d'uscita da un mondo innaturale la cui vera essenza non è quella visibile (cfr. in part. vv. 30-37).

3. *pituræ*: 'dipinte'. La poesia è giocata su immagini e sul lessico che rinvia alla vista / visione (cfr. in particolare l'ultima strofa); lo stretto legame parola immagine è fondante dell'intera raccolta. 10. *xe*: 'è'. 12-13 *la sapienza la scienza | coe so boche piene de sporco*: come in *Katacuna* (A 36, in part. vv. 53-70), l'errato rapporto che l'uomo instaura con quelli che, in quel testo, erano definiti «i segni» produce la finale catastrofe. 19: *che fin | ta xe*: i due vv. si prestano a doppia lettura, a seconda che la sillaba *ta* sia unita a *fin* del v. precedente (*che finta xe* = 'che è finta') oppure a *xe* (*che fin taxe* = 'che alla fine tace'). Anche la lingua è dunque utilizzata dal poeta per rafforzare il concetto appena espresso: la finzione che regola i rapporti umani nella società investe anche la comunicazione, alterando il rapporto tra segno e significato. 21. *no te dise più gnente*: 'non ti dicono più nulla'. Ripresa di uno dei due significati di *ta xe* del v. 19. 21-22. *l'inverno | autunni istà primavere*: è il ciclo delle stagioni che regola la vita della campagna (si vedano le poesie dedicate alle stagioni presenti soprattutto in *Poesie dialettali*, la fase della produzione calzavariana più propensa ad esprimere i valori del mondo rurale) e che, nella società moderna, ha perso il suo valore. 26. *ciari*: 'luci'.

30. *Sparagnar*: 'risparmiare' (Bellò, Boerio s.v.). Dal germanico *sparom* 'risparmiare', con intrusione forse di *guadagnare* (Turato-Durante s.v.). 30. *la vista*: primo della serie di vocaboli che si riferiscono al campo semantico della visione (gli altri sono *vardar*, v. 31, *no se vede*, v. 32). 35. *prima*: l'avverbio, separato dal sintagma del v. precedente mediante l'*enjambement*, è unito dall'allitterazione al successivo e *po'*. *croste crani*: i due sostantivi uniti dall'allitterazione introducono un dettaglio macabro, che richiama l'immagine di apertura della poesia *Me piataria* (A 56, vv. 5-6). 36. *spolpai*: 'spolpati, privati della carne'.

37-38. *formighe... strade*: ripresa l'immagine di *Proverbi* 6, 6, come nella poesia *Katacuna*, v. 73. 38-40. Secondo Bordin (2007, p. 76 n.) la chiusa di questa poesia (i 3 vv. conclusivi e il corredo iconico con le tre frecce diversamente tracciate e orientate), «ricorda gli *Holzwege* heideggeriani citati da Zanzotto nel *Galateo in Bosco* (1978) e sembra riecheggiare la conclusione di *Gnessulógo*: «Gaie, stradine, gloriole, primaverili virtù... | Ammessa conversione a U | ovunque».

[2]

Studio n. 4

Desnodai

i to déi sechi
 mandarino ciari
 desfoiava in magnolie
 5 pensieri immensi

bastonçini de ossi fruai
 da esercizi scrittorii
 furegava tra PIENI tra
 VODI

10 allineamenti
 sepelide parole
 in çerca de nodi
 novi toni note
 svampie sue onde
 15 de cartapiègore bionde

Su sentieri di sabbia tu correvi
 ma nessun orologio era preciso

per i tuoi tempi

[1] *Desnodai*: snodati; [2] *déi*: dita; [3] *ciari*: chiari; [4] *desfoiava*: sfogliavano; [6] *fruai*: logorati; [8] *furegava*: frugavano; [14] *svampie*: svampite; *sue*: sulle; [15] *cartapiègore*: cartapecore.

«STUDIO N. 4 || Snodati || i tuoi diti secchi | mandarino chiari | sfogliavano in magnolie | pensieri immensi || bastoncini di ossi consumati | da esercizi di scrittura | frucavano tra PIENI tra || VUOTI | allineamenti | sepolte parole | in cerca di nodi | novi toni note | svaporate sulle onde | di cartapecore bionde || Su sentieri di sabbia tu correvi | ma nessun orologio era preciso || per i tuoi tempi» (coll. 31.164.77).

18 vv. di varia misura, dall'endecasillabo (vv. 16 e 17) al quadrisillabo (v. 1), raggruppati in strofe diverse (rispettivamente di vv. 1, 4, 10, 2). La poesia si chiude con un v. isolato. Rimano i vv. 9-12 (VODI: *nodi*), 14-15 (*onde: bionde*). Tra le figure di suono si segnala in particolare l'allitterazione: v. 11 (*sepelide parole*), vv. 12-13 (quasi un bisticcio: *nodi | novi toni note*), v. 16 (*Su sentieri di sabbia*). Si noti, inoltre, la resa tipografica di PIENI e VODI (vv. 8-9), e, nel v. 9, il rientro maggiore

rispetto agli altri vv., a indicare il rilievo che l'autore conferisce ai due aggettivi. Manca l'interpunzione.

Poesia che si presta ad una duplice interpretazione: in prima istanza lo *studio* a cui il titolo fa riferimento, potrebbe essere quello del lettore o studioso di libri antichi, che cerca di interpretare concetti (v. 5) e scritture (vv. 6-10) di cui si è persa la comprensione. Ma il *tu* a cui si rivolge il poeta è facilmente riferibile al poeta stesso, di cui si descrive la tecnica compositiva: i *pensieri immensi* (v. 5) di cui si nutre la poesia calzavariana sono espressi da *esercizi scrittorii* (v. 6) giocati tra i *pieni* e i *vuoti* delle parole, utilizzate per nuovi *allineamenti* (v. 10) che fanno emergere *sepelide parole | in cerca de nodi | novi toni note* (vv. 11-13). Dal punto di vista linguistico, come rileva Agosti nell'*Introduzione* alla raccolta (1984, p. 12), «si tratta di una lingua 'figée', [...] di livello alto, iperletterario [...] ove gli inserti provocano - in relazione al co-testo dialettale - effetti vertiginosi (fantascientifici) di sbalzo temporale, quasi da millennio a millennio».

6. *fruai*: Boerio (s.v. *fruar*) specifica si tratta di un termine riferito all'abbigliamento. Proviene dal lat. *fruire*, class. *frui* 'godere di una cosa' da cui il significato 'logorarla con l'uso' (Turato-Durante s.v. *fruàre*).

8. *furegava: furegàr* proviene dal lat. tardo *furicare* < *fur, furis* 'ladro' (Turato-Durante s.v.).

15. *cartapiègore*: è un prestito dall'italiano, adattato alla fonetica dialettale.

8-9. PIENI... VODI: coppia di opposti che percorre l'intera produzione calzavariana: si veda in *Poesie dialettali, La note de San Martin*: «graneri pieni vida vuota» (v. 39) e in *Ghe xe*: «Ghe xe 'na casa vecia, voda | de campagna | piena de ragni e sorzi» (vv. 18-20). Ma è con la raccolta *Analfabeto* che l'opposizione *pieno / vuoto* raggiunge il massimo di produttività: l'opposizione *pieno/vodo* si ritrova nelle poesie *Materiale* (2, vv. 11-13: «se sora del duro e del pieno | te senti el lamento | del voto e del vento»), *A Tottenham Court* (6, v. 9: «la borsa xe piena, xe voda»), *Nei musei* (57, vv. 25-26: «resurrezioni | itineranti in vuoti in pieni spenti»), *da L'Uffizio par 'na monega morta* (61, vv. 41-43: «dove che in ogni modo | el spazio più pieno | sia el vodo del vodo»), *Assenza* (62, v. 10: «pienezza d'ogni vodo»).

16-18. Il componimento si chiude con un distico di endecasillabi e un v. isolato in lingua, in cui la doppia immagine dell'*orologio... preciso* (v. 17) e dei *sentieri di sabbia* (v. 16) che ricordano le antiche clessidre, vuole esprimere lo scorrere di tutta un'era attraversata con alterni stati d'animo dal *tu*-lettore/poeta.

[3]

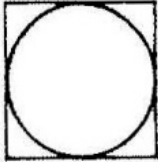
L'atto pubblico

Documento di verità assoluta
 assoluta per tutti aperta a tutti
 piena fede facente fino a
 querela di falso
 5 certo per eccellenza
 autentico
 è
 TITOLO ESECUTIVO

senza che sopra
 10 che sotto
 un'altra volontà dichiarì:
 - Si esegua -

Esplode sicurezza massiccia
 Permane pesa
 15 afferma nega
 stabilisce vieta
 slarga stringe
 18 DIRITTI
 Morte Vita
 20 A meno che una Legge

21 LEX FACIT
 22 DE ALBO
 23 NIGRUM
 24 ET
 25 DE QUADRATO
 ROTUNDUM



La vecia sgrafa soto el cussin
 el nodaro viçin
 la fùrega la çerca
 30 la carta la carta el test...
 cambiar bisogna
 cussì cussì...
 moro

Pubblico o Olografo?
 35 notarius quaerit

33 vv. di varia misura, dal bisillabo (tronco, v. 7, piano, v. 33) all'endecasillabo (vv. 1-2), suddivisi in strofe diverse (rispettivamente di 12, 8, 6, 7 e 2 vv.), di cui soltanto la prima e la quarta sono costruite in base a una qualche regola metrico-prosodica, mentre nella seconda, terza e quinta sono privilegiati gli aspetti iconico-suggestivi

del testo. Rimano soltanto i vv. 27-28 (*cussin: viçin*). Si segnalano gli spazi bianchi, quasi strappi, che dividono a metà i vv. 14-19.

Poesia che, come la successiva, è direttamente ispirata alla professione di avvocato di Calzavara (l'«atto pubblico» di cui si parla è il testamento di una vecchia signora). Interessante, nel componimento, l'utilizzo di tre linguaggi diversi: i vv. 1-20 riportano un «inserto di prosa tecnica», in un italiano in cui i termini giuridici (v. 4: *querela di falso*, v. 8: TITOLO ESECUTIVO) sono inseriti in un contesto sintattico da linguaggio burocratico (il cui tratto più evidente è riscontrabile nella mancanza degli articoli), costruito, dal punto di vista fonico sulle allitterazioni (in particolare i vv. 2 e 3) e ironicamente scalfito dalla irruzione del dialetto nella prima parola del v. 17 (*slarga*). Il lessico tecnico chiude sintomaticamente la poesia, con effetto di drammatizzazione. I vv. 21-26 riportano in latino la trascrizione libera e parziale del brocardo giuridico «Res iudicata facit de albo nigrum, originem creat, aequat quadrata rotundis, naturalia sanguinis vincula et falsum in verum mutat», seguiti dall'iconema (cfr. Bordin 2007, p. 78) raffigurante un cerchio inscritto in un quadrato, con funzione sia integrativa del testo appena citato (“traduce” iconograficamente le parole del brocardo *aequat quadrata rotundis*) sia commentativa della parte della sentenza latina *originem creat* (il cerchio e il quadrato sono figure dal potente significato cosmogonico, e rinviano al mandala che dà il titolo alla seconda sezione della raccolta). Infine, la resa tipografica di queste parole in latino conferisce loro un aspetto lapidario, tombale, introducendo nel testo il tema della morte, che irrompe nell'ultima parte (vv. 27-33), la più drammatica dell'intero componimento: il dialetto è utilizzato per dare voce all'anziana moribonda in un estremo disperato tentativo, alla presenza del notaio (v. 28), di cambiare il proprio testamento. 27. *vecia*: 'vecchia' *sgrafa*: 'graffia'. 28. *el nodaro viçin*: 'il notaio vicino'. 29. *fùrega*: 'fruga'. 33. *moro*: 'muoio'.

[4]

Perché tra uomo e uomo

Perché tra uomo e uomo
 troppo a lungo sospesi
 rapporti di diritto non restino;
 per prevenire difficili liti
 5 concernenti fatti antichi
 di cui prove forse
 son perse;
 per la naturale presunzione
 che colui che non fece
 10 per lungo tempo azione
 a un diritto
 v'abbia ormai rinunciato
 nasce

15 L
 P
 R
 E
 S
 C
20 R
 I
 Z
 I
 O
25 N
 E
 .

NOTA. Dal Dusi, *Istituzioni di Diritto civile*, Torino, 1930.

13 vv. di diversa misura, dall'endecasillabo (vv. 3 e 4) al bisillabo (v. 13). Rimano i vv. 8-10 (*presunzione: azione*); rima imperfetta ai vv. 6-7 (*forse: perse*).

Come la precedente, anche questo componimento (che utilizza esclusivamente la lingua italiana) si ispira alla professione di Calzavara. La poesia è formata da due parti: nella prima (vv. 1-13) vi è la definizione, nella lingua tecnica del diritto, del principio giuridico de *la prescrizione*, le cui lettere, sgranate verticalmente una per verso e chiuse dal punto fermo, danno vita di fatto alla strofa conclusiva. Come nel precedente, inoltre, anche in questo testo viene enfatizzato l'aspetto iconico delle lettere a svantaggio delle regole metrico-prosodiche, che non hanno una precisa valenza strutturante.

[5]

Chiccus

Erat Chiccus amici mei Athanasii
super versus meos assidens
quietus dormitabat
catus ille.

5 Inrodolà sue me carte
i me versi no gera che ovi
covai da sta galina gato.
Da soto el pelo altri versi pulzini
slongava fora el becheto
10 Chiccus fusas facebat
placidus.

Questa roba non va
dise Athanasio
col so mento autorevole.
15 Altri suggerirebbero
*“più attento esame del materiale segnico
e delle strutture tese alla fusione
di elementi e procedure tecniche
in funzione di supporto per...”*

20 Chiccus se destiravit stufus
gobbam facendo
se leccavit satam et cum ipsa musum
inde unguibus strazzavit folium
cum versibus meis
25 damnatis.

Non erat tantum poeta et criticus
catus Athanasii sed etiam piscator venator.
In maribus et fluviis delicatas piscium
et cetaceorum cantationes cum gaudio magno
30 auscultabat
àrborum foliarum florumque secretis verbis
et avium petegolezzis
ante eos arripere et manducare
delectabatur
35 sed tunc solum iucundus Athanasius diventabat
sicut Pasqua
et in aquis in terris quaerebat locum
unde mundi digito tangere tectum.

Come xe che farò?
40 E lori:
*“Selezionate esperienze di percorsi linguistici su ossature
ridimensionate di oggetti con autonomie esterne
scelte su modelli slittanti
nel tessuto culturale d'una metafisica
45 non decaduta né permanente
in ogni sua trasmutazione istituzionale
per un recuperato continuum d'identità”.*

Perinde ac cadaver caput meum cecidit.

Cum cauda sua blandula
50 Chiccus super tabulam visum meum

primum subdole carezzavit
 sed repente cum unguis et ferinis
 denticulis suis
 manum meam scriptoriam
 55 usque ad effusionem sanguinis
 laceravit et cum illo sanguine
 ipsam et alteram pinxit.

Ut pictura poesis,
 Horatius ait.

59 vv. di diversa misura, dal trisillabo (vv. 25 e 40), ai versi lunghi (di 20 sillabe il v. 41), suddivisi in 9 strofe diverse tra loro (rispettivamente di 4, 7, 8, 6, 13, 9, 1, 9 e 2 vv.). Il testo non presenta rime né figure foniche a carattere strutturante.

Primo di una serie di tre componimenti in cui la lingua predominante è il latino, come nota Segre «a una prima lettura, si penserebbe di associare *Chiccus* agli esperimenti macaronici che ebbero nel Cinquecento il loro apogeo. Il latino che predomina nel testo tratta un materiale lessicale sostanzialmente italiano (anzi di registro familiare) con una sintassi fitta di anteposizioni [...] e di raffinati iperbati, e ornata di allusioni culturali [...], fino alla chiusa oraziana» (Segre 1980, p. 61); a questo «macaronico per fusione» (cioè interno al latino stesso) si affianca un «macaronico per accostamento», dato dalla giustapposizione di altri due codici linguistici, ad ognuno dei quali è affidato un ruolo ben preciso, con la « prerogativa caratterizzante dell'inversione di prestigio: l'italiano come lingua della cultura, anzi della pseudo cultura, il trevisano come lingua dell'interiorità, e il latino al livello più terragno del realismo narrativo». Motivo della poesia è il rapporto dello scrittore con il proprio pubblico, in particolare quello dei critici (tema già affrontato dal poeta nella poesia *Lori prepara*, A 39). Secondo Chiesa (2007, p. 43), nella poesia *Chiccus* sono individuabili due momenti: il primo (vv. 1-25) descrive un episodio avvenuto durante la visita all'amico critico Atanasio: il gatto *Chicco*, all'inizio accovacciato sui versi del poeta (quasi come una chiocchia che cova i suoi pulcini, vv. 6-11), dopo aver ascoltato il giudizio fortemente negativo su di essi espresso dal suo padrone (vv. 12-19), straccia il foglio contenente i versi stessi (vv. 23-25). La seconda sezione della poesia (vv. 26-59) passa «dal piano di una possibile realtà a quello del sogno o della fantasticheria, e il gatto del critico Atanasio si confonde dichiaratamente con il critico stesso» (v. 26), anzi forse è l'unico ad avere «delle credenziali [...] perché è solito ascoltare le voci della natura attingendo così ad una lingua primordiale [...] (vv. 28-34)» (cfr. Martinazzo 2006, p. 201). Il gesto finale del felino, che graffia la *manum [...] scriptoriam* (v. 54) del poeta e con il sangue macchia anche l'altra mano «è più che una punizione. Perché a questo punto scatta una catena di associazioni: l'imbrattare di sangue diventa "pinxit", che evoca *pictura* e quindi l'emistichio di Orazio, "ut pictura poesis" letto come un'equazione: poesia è pittura, proprio quel "pinxit" di Chicco; ed ecco il gatto-critico fatto anche poeta» (Chiesa 2007, p. 44).

3. *dormitabat*: 'sonnecchiava'. È verbo utilizzato da Orazio, *Ars* 359: «quandoque bonus dormitat Homerus». 5. *Inrodolà*: 'arrotoletato' (Bellò, Boerio s.v. *inrodolà*). 9. *slongava*: 'allungavano' (Bellò, Boerio s.v. *slongava*). Da *longo*, con prefisso *s-* (Turato-Durante s.v. *slongare*).

16-19: primo inserto di prosa tecnica (linguaggio della critica letteraria; il secondo ai vv. 41-47). Come ha notato Agosti, nell'introduzione a *AP*, tra le funzioni che l'italiano assume all'interno della raccolta c'è quella «di designare, in opposizione al dialetto, la lingua della differenza e della separazione [...], cui si annetteranno tutti gli inserti del tipo, per così dire, citazionale, vale a dire le procedure ovel'italiano si qualifica come linguaggio settoriale» (Agosti 1984, p. 12).

20. *stufus*: travestimento in veste latina di un termine del linguaggio colloquiale.

22. *satam*: è il dialetto *sàta* (Bellò), *zata* (Boerio), 'zampa', qui latinizzato da Calzavara.

23. *strazzavit*: dialetto *strazzàr* 'stracciare' (Boerio s.v.).

28. *delicatas*: si noti l'iperbole che separa l'aggettivo dal sostantivo *cantationes* del v. successivo.

35-36. *Athanasius deventabat sicut Pasqua*: è il travestimento in latino del detto popolare 'essere felice come una Pasqua'.

48. *Perinde ac cadaver*. Locuzione latina, utilizzata da Sant'Ignazio di Loyola nelle *Constitutiones* dell'Ordine dei Gesuiti, prescrivendo la piena obbedienza (proprio come un corpo morto) agli ordini dei superiori.

58. *Ut pictura poesis*: il noto principio estetico oraziano (*Ars poetica*, 361-362: «ut pictura poësis: erit quae, si proprius stes, | te capiat magis, et quaedam, si longius abstes»), citato esplicitamente a commento del comportamento del gatto, ma che può essere assunto a cifra stilistica dell'ultima stagione poetica di Calzavara (a partire da *Cembalo scrivano*) in cui la componente visiva tende a prevalere su quella garantita dalle strutture fonico-ritmiche.

[6]

Vis grata puellae

Girandola d'oro adorava
 in forza de brazzi i convulsi
 e un toco de pele sul dorso
 spalmava d'istinti corivi
 5 par tuto de salto sta forza
 su la cornise del corpo
 sgusciata
 de fora
 vis grata che grata
 10 ahi vèrmine vèrmine
 che penetra drento
 trivela
 drento la snela
 età corporeità
 15 de rose mammelle
vis grata puellae
 dal dente ardente
 al piè soto schena roversa
 sul sen sul senso
 20 del sesso che se verze

ghe vien la forza
 la vis che ghe piase
 le piace e la pace
 lenta dopo
 25 che la vernisa
 tuta dai caveli ai piè
 d'aura d'oro dolçe
 vis puellae per quelle
 fischia se n'infischia
 30 puella puellae
 vis virorum
 vis comica vis compulsiva
 vis grata (gradita gradevole gratificante
 oh grazia grazia granda grazie!)
 35 *in minimis maior gratia reperitur*
 vis virorum
 su le ponte snelle
 su le spalle le palle le pialle
 sempre su le favelle
 40 le ponte de tute le stelle
 vis che praticamente



la rana puella esculenta
 viribus unitis
 45 vis virulenta virum
 vale! vele ahi vizio
 Vinum puerorum puellarum
 rerum sub scotia mirum
 che lissando rimonta
 50 e zonta e sparpàgia forza
 sul giumbo del giumbilico
 sui brazzi forti contorti
 vis svisserada de vèssere svizzere
 spàsimi
 55 diabuli vis in lumbis
 vim vi repellere licet
 vis viri vis manus
 vis brachi brachiorum

vis avis bracalis
 60 vis brachae
 vires interiores bracarum
 vis oculorum tettarum
 lomborum gambarum
 vis de drento e de fora
 65 puellae de la malora
 vis innocentiae bucorum
vis grata puellae
 caravelle che caracòllan
 su aque de limpidi amni
 70 de mar alti
 e erti arti in orti membri
 e membri in sella
 de 'na cavalla
 in sella in selle de pelle
 75 *vis grata puellae*

[2] *brazzi*: braccia; [18] *piè*: piede; *schena*: schiena; *roversa*: riversa; [20] *se verze*: si apre; [21] *ghe vien*: le viene; [22] *che ghe piase*: che le piace; [25] *vernisa*: vernicia; [43] *esculenta* (lat.): buona da mangiare; [49] *lissando*: lisciando; [50] *zonta e sparpàgia*: aggiunge e sparpaglia; [53] *svisserada*: sviscerata; *vissere*: viscere.

NOTA. Spunto da Ovidio, *Ars amatoria*, vv. 673-675.

Poesia monostrofica (con l'inserimento di un procedimento iconico al v. 42): 74 vv. di varia misura, dal ternario (vv. 7, 8, 12 e 54) ai vv. lunghi (quindici sillabe il v. 33, dodecasillabo il v. 35). Molto produttiva la rima in *-elle*: *mammelle* (v. 15): *puellae* (vv. 16 e 30): *quelle* (v. 28): *snelle* (v. 37): *favelle* (v. 39): *stelle* (v. 40): *pelle* (e, rima al mezzo, *selle* al v. 74): *puellae* (v. 75). Rimano anche i vv. 12-13 (*trivela*: *snela*); 45-48 (*virum*: *mirum*); 61-62-63 (*bracarum*: *tettarum*: *gambarum*); 64-65 (*fora*: *malora*). Inoltre la parola *membri* in posizione finale al v. 71 si ripete al mezzo al v. 72; lo stesso per *sella* (in fine di v. 72 e al mezzo a v. 74). Tra le figure retoriche si segnalano la paronomasia che occupa interamente i vv. 33-34, i bisticci al v. 68 (*caravelle che caracòllan*) e al v. 71 (*erti arti in orti*), e soprattutto il peculiare uso dell'anafora, come quella di *vis* che, oltre nella citazione del verso *vis grata puellae* (vv. 16 e 75), compare ai vv. 9, 22, 28, 31, 32, 33, 36, 41, 45, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 66 (nella maggior parte dei casi in posizione incipitaria); della ripetizione di elementi lessicali come *drento... drento* (vv. 11 e 13), *sul... sul* (v. 19), *su le... su le* (all'inizio dei vv. 37 e 38), *le ponte* (vv. 37 e 40); dell'omoteleuto, in particolare della desinenza *-rum*: *virum* (v. 45), *puerorum puellarum* (v. 47) *rerum... mirum* (v. 48) *brachiorum* (v. 58) *bracarum* (v. 61) *oculorum tettarum* (v. 62) *lomborum gambarum* (v. 63) *bucorum* (v. 66), tutti espedienti che, insieme con la predominanza di versi otto e novenari, contribuiscono a conferire al componimento un andamento da giaculatoria.

Come il testo precedente, anche qui lo spunto è una massima classica, in questo caso un verso dell'*Ars amatoria* di Ovidio (1, 673-74: «vim licet appelles: grata est vis ista puellis | quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt»), ma, come nota ancora Segre, «l'impasto» del testo è completamente diverso: «qui si assiste ad una girandola (la parola iniziale!) di associazioni foniche e concettuali attorno al centro della *vis grata puellae*, e al centro quasi geometrico, nella figura umana, del sesso, femminile e maschile [...]. È una girandola anche sintattica, dal momento che gli enunciati si sviluppano per aggregazione o si accostano per successione non marcata e per analogia, in un discorso senza pause forti che semmai s'irradia all'interno [...] spesso sorretto da anafore come serie aperte. Il macaronico viene fuori anche qui, traendo significati nuovi dalle citazioni [...], effetti espressionistici dagli effetti del dialetto»; in questo caso, però, Calzavara elimina dal proprio sistema plurilingue l'italiano, che permane soltanto come arcaismo (cfr. v. 10 *vèrmine*), «nella memoria del dialetto» (cfr. vv. 22-23: *ghe piase | le piace e la pace*) e «nella memoria letteraria» (cfr. v. 27 *d'aura d'oro*). Anche dal punto di vista contenutistico, il testo è una «[g]irandola o trivella»: la «poesia penetra nell'epicentro delle pulsioni, verso il quale convergono elementi celesti e terreni, e si conclude mirabilmente in una navigazione-cavalcata su liquidi amniotici, guidata da due versi ("e erti alti in orti membri"; "in sella in selle de pelle") che sono piccole apoteosi dei due avatar del sesso» (Segre 1980, pp. 61-62). La poesia è una delle più note della raccolta (memorabile la dizione di Giuliano Scabia al Convegno del 2006).

35. *in niminis maior gratia reperitur*: citazione dall'epistolario di Pier Delle Vigne (cfr. J.L.A. Huillard-Bréholles, *Vie et correspondance de Pierre de la Vigne*, Paris, 1865, p. 338).

64-65. *de dentro de fora | puellae de la malora*: auto-citazione dei vv. 53-54 di *Can* («Can drito e s-cièto de dentro e de fora, | can de la malora»), componimento incluso nella raccolta *Poesie dialettali*, del quale si condivide anche l'andamento da litania.

[7]

Homo Praesens

HOMO

homo faber homo ludens homo bibens

cum comitibus suis et puellis

solus

5 aut in urbis agro cum pilam lusoriam calciantibus
inter strepentes ex politicis foris

ubi aliqui turbam submovunt

et casinum faciunt

Homo insomnis pharmacis repletus et verbis

10 homo totam noctem dormiens

aut operam amori dans

homo per uikendum autocurrens
 aut rebus suis providens
 aut scioperans
 15 aut in discoteca carmina saltans
 aut in montibus ambulans skians
 aut in maribus navigans natans
 aut legens
 aut ad cinemam et televisionem
 20 attentas aures praebens
 buccam oculosque spalancans

Homo in officiis et officinis
 assuetus labori ac programma suo
 machinarum rumoresque patiens
 25 nisi in campis aut in viis
 contra inimicos pugnans
 inter strepita et explosiones
 omnes et omnia destruens
 in impietate sua ferocior

30 Postea aedes et fora rursus construit
 progeniem properat
 et in venenoso aere tabaci
 rabiem suam respirat
 quae ad cancrum affert
 35 et ad plurima corporis animaeque morba
 quibus gaudet
 pallida mors
 Interea multi multa
 ab islamicis inferis
 40 petrolea educunt

Quid prodest homini
 benzina sua?
 Homini quem consumationes consumant
 HP equitante
 45 donec urbium optimates
 in bancarum caveis
 et grattacoelorum turribus
 secretis schizofrenicis verbis
 divitum et pauperum
 50 lenonum puttandarumque
 sigilla custodiunt
 dum mitrae et pistolae sparant

et in summo coelo
 velivoli volant
 55 ascendunt satellites
 pecuniae inflationes
 et timor belli non Domini et amor sui
 anxietates et cupiditates
 de die in diem
 60 lente vitam permeant

De manibus sanctorum
 in ecclesiis pictis
 urbis modulus
 prolapsus est
 65 et radiostultitiarum
 fesseriarumque pervulgationes
 in frigidis calidis inquinatisque aeribus
 super murus libros diurnales
 super veteris sapientiae
 70 muta sepulcra
 graviter altoparant

Et hoc tamen
 aetatis nostrae
 pacem appellant

74 vv. di varia misura, dal bisillabo (v. 4) ai versi lunghi (il v. 5 è composto di sedici sillabe), con prevalenza di vv. di misura superiore al decasillabo, suddivisi in 8 strofe diverse tra loro (rispettivamente di 6, 2, 13, 8, 11, 20, 11 e 3 vv.). Mancano le rime; l'azione strutturante è assegnata alle anafore soprattutto quella della parola *homo* che si ripete, tra l'altro, all'inizio della 1a, 3a, 4a strofa e della congiunzione avversativa *aut* (per es. vv. 14-19).

Dopo il maccheronico "trilingue" di *Chiccus* e la girandola linguistico-sintattica di *Vis grata puellae*, questo è il terzo componimento della raccolta in latino, un latino stavolta più vicino al maccheronico nel senso proprio del termine, adoperato con intenti ironici e mordaci: con andamento nomenclatorio, la poesia esibisce una serie di situazioni della vita quotidiana, da quelle ritenute più gratificanti, come ad esempio il tifo allo stadio (v. 6), le gite in auto per il fine settimana (*per uikendum autocurrens*, v. 12) o, ancora, le vacanze estive e invernali (vv. 16-17), il divertimento in discoteca (v. 15) al cinema o davanti la televisione (v. 19), a quelle più degradanti come la guerra (vv. 27-29 e 52) e le malattie attuali che investono corpo e psiche (il *cancrem*, v. 34, ma anche *plurima corporis animaeque morba*, v. 35). La feroce critica all'odierno e frenetico stile di vita (i vv. 22-24 sono dedicati al lavoro stranianti dell'uomo contemporaneo; e si noti, nei vv. 45-47, il ritorno dell'immagine dei *grattacielo*) e alla religiosità tradizionale (in part. vv. 57-63) è espresso mediante la contrapposizione tra il rumore assordante, privo però di effettiva capacità comunicativa (*streptentes*, v. 6; *casinum faciunt*, v. 8, *machinarum*

rumoresque patiens, v. 24, *strepita et explosiones*, v. 27, *secretis schizofrenicis verbis*, v. 48, le *radiostultiarum* | *fesseriatarumque pervulgationes*, vv. 65-66) e il silenzio solenne delle mani dei santi dipinti nelle chiese (vv. 61-62), dei *veteris sapientiae* | *muta seplucra* (vv. 69-70), gli unici che realmente *graviter altoparlant* (v. 71), immagine che conduce al lapidario verso finale, allusivo, non a caso, di una nota sentenza di Tacito (*Agricola* 30, 26): “atque ubi solitudine faciunt pacem appellant”. Come sottolinea Fo (2007, p. 189): «Sotto la sferza di questo commento un’era declina, si brucia nel caustico apoteigma di tacitiana solenne amarezza. Tutto il tessuto latino, graffiante, ma anche sperimentalmente espressionistico, è motivato, quasi creato a partire dal fondo: dall’istanza di allinearsi a quel monito, articolato nella lingua “originale”; quella cioè con cui è stato iscritto una volta per sempre con tutte le sue risonanze nella rubrica del mondo».

[8]

De l’imàgine persa

- Svampisse via dal viso e resta
 configurada imàgine a l’àtimo
 in aria
 e torna resa
- 5 l’ànima dei minuti sutìli
 in fior del tempo
- Stuada luce ombra diventa
 al consenso dei persi secondi
- Rivien e svara
 10 svelta leziera lenta
 diversa da momento a momento
 conoscenza sospesa
 senza peso peso
- Se slonga se scurta se riflete
 15 in speci de memorie
 se destira dove ’l vento la tira
 al desiderio
- E po’ del gnente
 scomparisse nel mar
 20 che va che torna
 sempre se stesso

[2] *àtìmo*: attimo; [5] *sutìli*: sottili; [7] *stuada*: spenta; [14] *slonga*: allunga; *scurta*: accorcia; [15] *speci*: specchi; [16] *destira*: distende.

«Svanisce via dal viso e resta | configurata immagine un attimo | in aria | e torna resa | l'anima dei minuti sottili | in fior del tempo || Spenta la luce ombra diventa | al consenso dei persi secondi || Ritorna e svara | svelta leggera lenta | diversa di momento in momento | conoscenza sospesa | senza peso peso || Si allunga si scorcia si riflette | in specchi di memorie | si distende dove il vento la tira | al desiderio || E poi in un niente | scompare nel mare | che va che torna | sempre se stesso» (coll. 31.164.78).

21 vv. di varia lunghezza, dal trisillabo (v. 3) all'endecasillabo (vv. 2 e 16), con prevalenza di quinari e senari. Unica rima ai vv. 7-10 (*deventa: lenta*). Rima imperfetta ai vv. 1-4 (*resta: resa*) e, al mezzo, ai vv. 11-13 (*diversa: sospesa*). Tra le figure di suono si segnalano le ripetizioni per contatto del v. 11 *da momento a momento*, v. 13 *senza peso peso*, l'allitterazione del v. 8 (*consenso dei persi secondi*) e del v. 11 (*svelta leziera lenta*); infine la figura etimologica del v. 16 (*destira... tira*).

Ultimo componimento della prima sezione della raccolta, costituisce, dal punto di vista tematico, il *trait d'union* con la sezione successiva in cui le tematiche civili e professionali lasciano il posto a contenuti attinti dalle filosofie orientali e dalla dottrina misteriosofica, seguita dal poeta. In particolare, l'*immagine persa* che *stuada luce ombra diventa* rinvia esplicitamente alla poesia *La ombra* (AP 13: cfr. soprattutto il v. 14), dove questa entità effimera e mutevole otterrà una propria forma e figurazione. 1. *Svampisse*: 'evapora, svanisce'. Da *vampa* con prefisso *s-* (<*ex*) (Turato-Durante s.v. *svampío, sbampío*). 10. *leziera*: 'leggera'. 19-21. *nel mar | che va che torna | sempre se stesso*: in questa immagine conclusiva si può ravvisare un implicito richiamo alla filosofia eraclitea del *pánta rei*: un frammento del filosofo di Efeso verrà tradotto in dialetto nella poesia *Da Eraclito* (AP 17).

II. Mandala

NOTA. *Mandala* (da *Enciclopedia Universale Garzanti*) «Termine sanscrito indicante una immagine simbolica fondata sulle figura geometriche del cerchio e del quadrato; è una forma religioso-estetica caratteristica del buddhismo e spec. del tantrismo».

[9]

Le Api del faraone

Da profonde trachee di granito
antica esce per stretto, un'ape, meato
ed altre ancora di secoli seco
sotterranee voci sottese
5 recando.

Qui Re Regina rimaniumo, il resto
regna continuo lungo il fiume in ombra
dove Anubi abbaia badando a bende
che avvolgon d'odori d'erbe d'arsenico
10 dormienti con labbra di miele
in dàrsene d'ùteri ctònii.
I condensati corpi conserviamo.
Non derubiamo i morti più di quanto
si derubano i vivi
15 e sempre di nuovi piedi
su di noi l'eterno
per millenni nanosecondi
calpestio.

Sapiente dall'ipobugno svapora
20 l'apiense ronzio verbale.

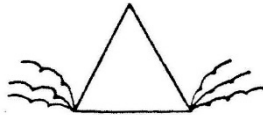
Da le piere dei morti
sprofondae nel deserto
parla pa' un fil de tubo
co' gola de serpente
25 da sototera el Re
(in fasse el gera bambin par 'na vita
in fasse mùmia par n'altra)
e 'e ave-paroe svoa via.
Kâ el so dopio, Kâ dise el Re

30 Râ, el sol.
 'na lengua sola ferma, un mugolar
 compagno, compagni tuti parlava
 prima de lu.
 Tuti cussì restava come prima
 35 un gran mucio de corpi unica lengua.

Ma io scissi i gruppi
 insegnai, divisi, inserì
 per varie terre i linguaggi
 e dopo la mitosi
 40 con differenti sulle dita impronte
 ognun fu uno, si staccò, si sciolse
 ognun conobbe, libero fu, s'evolve
 diverso, muoversi poté, salire.
 L'esterno fu consonanti
 45 muri mùscoli ossa
 l'interno, gioiadolore l'anima, vocali.
 Dissero casa cane house dog.
 Dissero pane padre pain père.
 Dissero aria acqua terra fuoco
 50 luft wasser erde feuer.

E fu nuova la terra
 per nuove lingue
 che vestirono voci
 nuove linee e scelte
 55 dis consonanze legami
 per api-parole da tombe
 da culle.

L'uomo libero fu
 uomo-parola.



[26] *fasse*: fasce; [27] *mùmia*: mummia; [28] *e 'e ave-paroe svoa via*: e le api-parole svolano via; [29] *dopio*: doppio; [31] *lengua*: lingua; [32] *compagno*: uguale; [33] *lu*: lui; [35] *mucio*: mucchio.

NOTA. Riferimento in parte a Rudolf Steiner, *La direzione spirituale dell'uomo e della Umanità* (Die geistige Führung des Menschen und der Menschheit). Trad. W. Schwarz, Editrice Antroposofica, Milano, 1975.

La dottrina antroposofica presuppone che sia esistito «una specie di linguaggio primordiale, un modo di parlare che era simile in tutto il mondo...».

«In un certo senso gl'indiziati di tutti i popoli sono ancora in grado di partecipare al senso di quel linguaggio originario. Anzi in tutte le lingue esistono alcuni gruppi di suoni che altro non sono che residui di quel linguaggio umano primordiale: [Se esso però fosse rimasto tale] su tutta la terra si sarebbe pensato e parlato in modo uniforme. Non avrebbe potuto svilupparsi l'individualità, la molteplicità la differenziazione]: e con ciò neppure la libertà umana. Perché l'uomo potesse divenire una individualità, dovettero avvenire in seno all'umanità delle scissioni. Il fatto che nelle diverse regioni della Terra i linguaggi si differenziassero deriva dall'attività di certi Maestri...».

Esseri che vennero descritti come gli eroi più antichi dell'umanità, simili a entità angeliche. Maestri di popoli quali Cadmo, Cheope, Teseo e via dicendo, «recarono agli uomini ciò che li predestinò a divenire uomini liberi in ogni parte della Terra... È stato questo il caso pei linguaggi...» (*op. cit.*, pp. 37-38-39).

Labbra di miele. Il miele sulle labbra dei defunti egiziani imbalsamati simbolo d'incorruttibilità.

«LE API DEL FARAONE || Da profonde trachee di granito | antica esce per stretto, un'ape, meato | ed altre ancora di secoli seco | sotterranee voci sottese | recando. || Qui Re Regina rimaniamo, il resto | regna continuo lungo il fiume in ombra | dove Anubi abbaia badando a bende | che avvolgon d'odori d'erbe d'arsenico | dormienti con labbra di miele | in dàrsene d'ùteri ctòni. | I condensati corpi conserviamo. | Non derubiamo i morti più di quanto | si derubano i vivi | e sempre di nuovi piedi | su di noi l'eterno | per millenni nanosecondi | calpestio. || Sapiente dall'ipobugno svapora | l'apiense ronzio verbale. || Dalle pietre dei morti | sprofondate nel deserto | parla attraverso un filo di tuono (*ds. tuoo*) | con gola di serpente | di sottoterra il Re | (in fasce era stato bambino per una vita | in fasce mummia per un'altra) | e le api-parole svolano via. | Kâ il suo doppio, Kâ dice il Re | Râ il Sole. | Una lingua sola, ferma, un mugolare | uguale, uguale tutti parlavano | prima di lui. | Tutti così restavano come prima | un gran mucchio di corpi unica lingua. || Ma io scissi i gruppi | insegnai, divisi, inserii | per varie terre i linguaggi | e dopo la mitosi | con differenti sulle dita impronte | ognun fu uno, si staccò, si sciolse | ognun conobbe, libero fu, s'evolse | diverso, muoversi poté, salire. | L'esterno fu consonanti | muri muscoli ossa | l'interno, gioiadolore l'anima, vocali. | Dissero casa cane house dog. | Dissero pane padre pain père. | Dissero aria acqua terra fuoco | luft wasser erde feuer. || E fu nuova la terra | per nuove lingue | che vestirono voci | nuove linee e

scelte |dis consonanze legami | per api-parole da tombe | da culle. || L'uomo libero fu | uomo-parola» (coll. 31.164.49).

59 vv. di diversa misura, dal trisillabo (vv. 5, 30, 57) ai vv. lunghi (il v. 46 è composto di 14 sillabe; significativa la presenza di endecasillabi, vv. 3, 6, 7, 8, 12, 13, 19, 26, 31, 32, 34, 35, 40, 43), suddivisi in 7 strofe diverse tra loro (rispettivamente di 5, 13, 2, 15, 15, 7, 2 vv.). Rimano soltanto i vv. 41-42 (*sciolse: s'evolve*) e la parola in rima *Re* si ripete ai vv. 25 e 29. La funzione strutturante è affidata alle consuete figure di suono: l'allitterazione che non soltanto lega parole dello stesso v., ma talora si estende anche al v. seguente (*secoli seco | sotterranee... sottese*, vv. 3-4; *Re Regina rimaniamo... resto |regna*, vv. 6 e 7; *Anubi abbaia badando a bende*, v. 8; *d'odori d'erbe d'arsenico | dormienti*, vv. 9 e 10; *condensati corpi conserviamo*, v. 12; *vestirono voci*, v. 53); l'anafora (*in fasse... in fasse*, vv. 26 e 27; *Dissero* all'inizio dei vv. 47, 48, 49; *ognun*, vv. 41 e 42); la ripetizione di parole (*compagno, compagni* v. 32; *prima*, vv. 33 e 34; *fu*, vv. 41, 42, 44, 51, 58).

Poesia che, nel progetto originario della raccolta, doveva esserne eponima (il cambiamento del titolo avvenne in fase di correzione di bozze). Nella *Nota*, Calzavara ne dichiara il presupposto ideologico, steineriano: la dottrina antroposofica presuppone, infatti, che sia esistita «una specie di linguaggio primordiale, un modo di parlare che era simile in tutto il mondo», teoria che viene qui ripresa e associata ad immagini tratte dai miti egiziani sull'aldilà (già evocati nella poesia *Iside*, A 45), secondo cui era buona prassi mettere accanto al defunto un vaso di miele, come sostentamento per il suo viaggio verso l'aldilà; in questa direzione vanno lette le api che, nate dalle lacrime di Ra, dio del Sole, simboleggiavano l'anima in grado di riportare in vita il defunto qualora uscissero dalla sua bocca. Se tali sono i presupposti mitici in questa poesia in cui le api sono esplicitamente associate alle parole (si vedano le immagini dell'*apiense ronzo verbale*, v. 19, delle *ave-parole che svoa via*, v. 28 e, infine, delle *api-parole*, v. 56), è chiaro che quella che qui si auspica è la "resurrezione" del linguaggio originario dell'umanità (vv. 21-35), che le due esigenze primarie dell'essere umano, conoscenza e libertà (vv. 41-43) hanno contribuito a frantumare. «Così - osserva Chiesa (2007, p. 47) - è vano ogni tentativo di ritrovare la lingua universale; si può provare con le "parole nove", con le "parole pòvare", o anche con le "parole de legno"; si può solo operare *come se* quella fosse la Lingua».

Anche il plurilinguismo calzavariano raggiunge, in questo componimento, nuovi risultati: lingua e dialetto assumono ruoli e spazi ben definiti: il trevigiano è impiegato come «lingua centrale, originaria e ecumenica» (strofa 2), mentre l'italiano (non la lingua colloquiale, ma una lingua iperculturale, «preziosa nella sintassi con iperbati e nel lessico»: Grignani 2007, p. 25) ha il compito di rappresentare la «differenziazione e la separazione degli idiomi» (cfr. Agosti 1984, pp. 10-11).

[10]

Come aqua che vive in medusa

Come aqua che vive in medusa
 e medusa in aqua
 cussì mi in ti
 cussì parte de ti
 5 son vivo me nutro
 su l'onda dondolo
 de la to grazia
 medusa

«Come aqua che vive in medusa | e medusa in aqua | così io in te | così parte di te | son vivo mi nutro | sull'onda dondolo | della tua grazia | medusa» (coll. 31.164.36).

Componimento monostrofico: 8 vv. di varia lunghezza, dal trisillabo (v. 8) al novenario (v. 1). Mancano le rime: soltanto la parola *medusa* che forma interamente l'ultimo v. della poesia si ritrova anche a fine del v. 1. Tra le figure retoriche, si segnala l'anafora di *cussì* (all'inizio dei vv. 3 e 4), il bisticcio *sull'onda dondolo* del v. 6 e la particolare disposizione a chiasmo dei vv. 1-2 (*Come aqua che vive in medusa | e medusa in aqua*).

Testo acqueo in cui l'immagine della «medusa» che può vivere solo nel suo elemento, l'acqua, si fonde nell'immagine del poeta il cui elemento vitale è l'amata. Il gioco metrico, efficacissimo, restituisce un andamento fluido. E l'immagine della «medusa» che apre e chiude la poesia (vv. 1-2 e v. 8), sembra consentire anche una lettura del componimento enigmatica e simbolica.

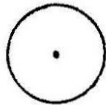
[11]

Configurare

Configurare l'eterno
 compare e ricompare
 un va e vieni continuo
 di vivi e di morti
 5 e grida rauche di rane
 nei terreni stagni
 che montano sulle acquatili
 foglie per salire allo zenith
 Testi e testicoli
 10 per impegni valori da ridere
 e dire-scrivere vano

e le làbili memorie labiali
 cadute dai sacchi dei secoli
 in fuga monete perdute
 15 testimonianze
 di sapienze-ignoranze
 si ritrovano
 confortano sconfortano
 lo zoppicare
 20 verso la stella X
 dove i raggi di tutti i sistemi
 convergono a un punto
 punto nulla
 altro maggiore domani
 25 altro dopodomani
 e ancora dopo di luce

Ma per noi
 la troppa luce
 dà il buio
 30 ultimità?



30 vv. di varia misura, dal trisillabo (vv. 27 e 29) all'endecasillabo (vv. 10, 12 e 13), suddivisi in due strofe diverse (rispettivamente di 26 e 4 vv.). Rimano i vv. 15 -16 (*testimonianze: ignoranze*); 24-25 (rima inclusiva *domani: dopodomani*). Rima al mezzo tra i vv. 10-11 (*ridere: scrivere*); la parola *luce* si ripete in posizione finale ai vv. 26 e 28. Tra le figure di suono, si segnalano le allitterazioni (*va... vieni... vivi*, vv. 3 e 4; *grida... rauche... rane*, v. 5); le figure etimologiche (*comparse e ricomparse*, v. 2; *confortano sconfortano*, v. 18); i bisticci (*Testi e testicoli*, v. 9; *làbili... labiali*, v. 12; *sacchi dei secoli*, 13); la ripetizione di parole (*punto*, vv. 22 e 23; *altro*, vv. 24 e 25). Si segnala, infine, l'*enjambement* tra i vv. 6 e 7.

Poesia interamente in italiano concepita come un «dialogo visionario ai bordi dello spazio-tempo, con l'Eterno» (Martinazzo 2006, p. 195). Come la poesia successiva (*Dissolvenze*), questo testo è chiuso da quello che potrebbe sembrare il pittogramma cinese che rappresenta la forma arcaica del sole, che dunque termina opportunamente la breve sequenza conclusiva: «la troppa luce | dà il buio» (vv. 28-29).

[12]

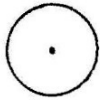
Dissolvenze

Il suo fruscio intorno a me
 l'arto altrui ch'altro diventa
 e non più t'accende e t'accorda
 equivoco
 5 ma si tramuta dove movente
 è trascendente
 Dal corpo supporto ti dilati
 per porti illimitati
 Vibrazione scuote dirompe
 10 ti proietta in alto
 ti precipita in lui
 gioia di raggi-brividi
 Dissolvenze
 che prima in angustie sentivi
 15 patimenti scontenti
 irrisolti
 d'ogni altra cosa e di te
 sconvolgimenti
 tramutazioni di pesante metallo
 20 di dure pietre in oro
 ora
 d'afoso àere in brezze
 e da mortali in non mortali suoni per
 voci
 25 amore di tutto l'amore

Fuori furori estrapolazioni
 interruzioni interazioni d'opposti
 pieni vuoti
 nuove sillabe scandite
 30 senza pronuncia di labbra
 annegamenti precìpiti
 d'elementi
 involuzioni smarrite
 novi limiti nodi
 35 oscillanti fiamme di grazia
 nella sua infinitudine

Risolvibili forze
 in più forti vigori

vapori gemmanti
 40 contemplazioni infuse
 d'albe divoranti le notti
 sterminati gaudiosi orizzonti
 dove parola è non più
 che ineffabile gioia di gèmiti
 45 qualcosa di più
 di più ancora
 sempre di più
 il VERBO
 che
 50 È
 e



51 vv. di diversa misura (dal bisillabo, vv. 21, 24, 49, 50, 51) al dodecasillabo (vv. 19, 23, 27), suddivisi in tre strofe diverse (rispettivamente di 25, 11, 15 vv.). Rimano i vv. 5-6 (*movente: trascendente*), 7-8 (*dilati: illimitati*); 15-18 (*scontenti: sconvolgimenti*); rima al mezzo ai vv. 26-27 (*estrapolazioni: interruzioni: interazioni*), mentre l'avverbio *più* si ripete alla fine dei vv. 43, 45 e 47 e, al mezzo, nel v. 46. La poesia, completamente in italiano, si regge su una fitta tramatura di richiami fonici, ottenuti in particolare dalle numerose allitterazioni, come per es. vv. 5-6 (*tramuta... trascendente*), v. 7 (*corpo supporto*), v. 44 (*gioia di gemiti*); dai bisticci e dalle paronomasie, per es. al v. 2 (*l'arto altrui ch'altro*), v. 26 (*Fuori furori*), vv. 37-38 (*forze... forti*), vv. 20-21 (*oro parola in posizione finale | ora unica parola del v.*); dall'omoteleuto del v. 15 (*patimenti... scontenti*).

Poesia che condivide con la precedente l'intonazione estatico-mistica e il pitogramma finale. Dall'avantesto (cfr. «Apparato») si deduce che lo spunto della poesia è un *saliscendi*, titolo originario della poesia e parola che compariva al v. 13 al posto di «dissolvenze» (in entrambe le occorrenze il termine più astratto fu introdotto in sede di correzione di bozze). In base ad alcuni versi in cui si descrive un cambiamento e un rinnovamento (cfr. *tramuta* al v. 5 e *tramutazioni*, v. 19; *nuove*, v. 29 e *novi*, v. 34) si potrebbe dedurre che il tema trattato sia la *metempsicosi* (motivo già della *Assenza* di A 62).

[13]

La Ombra

La ombra
 longa
 lon
 ga
 5 suta
 sutìla tu
 ta str
 eta
 fila
 10 se de
 sfila
 tira
 se de
 stira
 15 in su
 in zo
 longa
 sfila
 stira
 20 l'ombra
 de l'ombra
 CHE SÈRA LA SÈRA

NOTA. La nota, antica, «giacomettiana» statuetta del museo etrusco di Volterra, detta «*L'ombra della sera*». (cfr. Gillo Dorfles, *Le oscillazioni del gusto*, pag. 111, Einaudi, Torino, 1970).

«L'OMBRA || lunga | lunga | asciutta | sottile | tutta | stretta | fila | si sfila | tira | si stira | in su | in giù | lunga | sfila | stira | l'ombra | dell'ombra | CHE CHIUDE LA SERA» (coll. 31.164.41)

22 vv. brevi, dal bisillabo (misura di 17 vv. della poesia) al senario (v. 22). Tra le figure retoriche si segnalano le paronomasie e i bisticci: *suta* | *sutìla* (vv. 5-6); *fila* | *se de* | *sfila* (vv. 8-10); *tira* | *se de* | *stira* (vv. 11-14); CHE SÈRA LA SÈRA (v. 22).

Componimento ispirato alla statuetta etrusca nota come *L'ombra della sera* conservata al Museo di Volterra, la cui forma possedeva, presso gli antichi artisti, una specifica funzione apotropaica e propiziatoria. Dai documenti d'archivio si ricava che l'intenzione di Calzavara era quella di pubblicare una versione manoscritta della poesia, ma, in seguito al rifiuto dell'editore, costruì con le parole dattiloscritte un calligramma

che riproducesse la forma della statuetta etrusca. 5. *suta*: 'asciutta' (Boerio s.v. *suto*). 6. *sutìla*: 'sottile'. 22. *sèra*: 'chiude' (Bellò, Boerio s.v. *serà*).

[14]

Rides d'eau

Jusqu'à quand
 le tapis roulant
 du temps
 présent
 5 transporterà-t-il
 mes faits
 et moi fait
 de pensées
 dépassées?

10 Quand il s'arrêtera
 tombera-t-il le rideau
 de mon théâtre
 hameau
 de paille

15 château
 de cartes
 de papiers-cartes
 papillons?

S'écroulera t-il?

19 vv. brevi, suddivisi in due strofe di 9 vv. ciascuna. La chiusura è costituita da un v. isolato. Rimano i vv. 1-2 (*quand: roulant*), vv. 8-9 (*pensées: dépassées*), vv. 11, 13 e 15 (*rideau: hameau: château*); la parola-rima *cartes* si ripete ai vv. 16 e 17.

Le due poesie in francese della raccolta (questa e la successiva *Différences*) sono strettamente legate all'amicizia epistolare con Philippe Di Meo, che corresse, su richiesta del poeta, questi versi esprimendo nel contempo un giudizio estremamente positivo sul francese di Calzavara: «C'è in questi versi una freschezza stupenda che non si potrebbe trovare nella poesia di un francese, solo un straniero può usare con tanta disinvolta libertà la nostra lingua e farla vibrare in questo modo così elegante. Il suo umorismo - dolce amaro è nel contempo commovente e umanissimo. Grazie quindi di avermi fatto avere queste poesie» (Lettera di Di Meo a Calzavara del 25 aprile 1983). La correzione più importante che Di Meo fornisce al poeta è nel titolo. Originariamente, infatti, Calzavara intitolò la poesia *An eau*. Nella stessa lettera, Di Meo chiedeva al poeta informazioni riguardo tale titolo («Mi piacerebbe che mi dicessi [*sic*] il senso (ermetico?) del titolo "AN EAU": si tratta dell'acqua che porta

via il tempo, del fiume del tempo? Questo per il mio personale piacere di fruitore di poesia»), ottenendo come risposta: «il titolo non ha in se stesso un senso, ma si riferisce unicamente alle desinenze o finali delle parole della prima e seconda strofa che suonano rispettivamente an e eau» (lettera di Calzavara a Di Meo del 16 maggio 1983). Il dubbio di Di Meo convinse tuttavia il poeta a cambiare il titolo (il che avvenne in sede di correzione di bozze).

[15]

Training Autogeno

Dappertutto
tutto
anche l'aria.

Dunque
5 respira forte l'aria e
respira lui
per un'IMMENZA

VASODILATAZIONE

8 vv. di varia misura, dal bisillabo (v. 2) al settenario (vv. 5 e 8), suddivisi in due strofe rispettivamente di 3 vv. e 4 vv. La chiusa è un v. isolato. Mancano le rime e la punteggiatura. La poesia si regge sulle ripetizioni: *tutto* (vv. 1-2); *l'aria* (vv. 3 e 5) *respira* (vv. 5-6) e sulla resa grafica, mediante l'utilizzo del corsivo per la congiunzione "e" e del maiuscoletto per i versi conclusivi.

Poesia in forma di "appunto" dedicata, come dichiarato dal titolo, alla nota tecnica di rilassamento. La prima testimonianza del testo in archivio è costituita da un bigliettino da visita di un collega avvocato in cui Calzavara trascrisse i versi di questa poesia. Tale pratica compositiva diventerà spunto per l'aforisma n. 175 di *Rtp*: «Ho spesso scelto di scrivere la prima stesura delle mie composizioni sugli spazi bianchi dei quotidiani, sulle buste usate con tanto di francobolli colorati e indirizzi dattiloscritti, sui tovaglioli di carta dei ristoranti, sui biglietti da visita di qualche illustre sconosciuto. Tutto ciò ha sempre stimolato la mia fantasia» (p. 110).

[16]

Volto d'orizzonte

Intensa e chiara vai
sull'onda pietrificata
vai per ciottoli azzurri

- stai un attimo a galla
 5 dove s'incrociano
 i diametri del mare
 tagliati da verticali tuffi
 d'incandescenti radiali
 righe rughe verghe
 10 per le coordinate
 d'infiniti finiti

Componimento monostrofico: 11 vv. di varia misura (dal senario, vv. 1, 4, 5, 9 e 10, al decasillabo, v. 7). Tra le figure retoriche si segnala l'omoteleuto del v. 9 (*righe rughe verghe*) e la figura etimologica del v. 11 (*infiniti finiti*).

Poesia in lingua, in cui il lessico tecnico scientifico (*diametri*, v. 6; *radiali*, v. 8; *coordinate*, v. 10) si incrocia con l'immagine del mare e dell'acqua (*onda*, v. 2; *ciottoli azzurri*, v. 3; *a galla*, v. 4; *mare*, v. 6; *tuffi*, v. 7) centrale in molte poesie calzavariane.

[17]

Da Eràclito

(Trad. del frammento 94)

- Vive 'l fogo la morte déa tera
 L'aria vive la morte de l'aqua
 L'aqua vive la morte de l'aria
 e la tera quela de l'aqua
- 5 La morte del fogo xe'l nàssar de l'aria
 La morte de l'aria xe'l nàssar de l'aqua
 Xe morte déa tera deventar aqua
 Xe morte de l'aqua deventar aria
 de l'aria deventar fogo
- 10 del fogo
 aria

11 vv. di varia misura (dal dodecasillabo, vv. 5 e 6; al bisillabo, v. 11), suddivisi in due strofe rispettivamente di 4 e 7 vv. Non ci sono rime; le parole finali dei vv. sono rappresentate esclusivamente dai quattro elementi naturali (*tera*, *aqua*, *aria*, *fogo*). La poesia è interamente costruita da iterazioni e anfore variamente combinate.

Esplicito omaggio a Eraclito e alla sua "teoria degli elementi": il fuoco, *l'arché*, il principio generale da cui scaturiscono tutti gli altri elementi naturali, dialoga con l'«aria» (v. 11), nello sgranarsi dei vv. finali.

III. Orbo a Venezia

[18]

Farmacia serada

Farmacia serada mediçine che scade
 giorno par giorno
 in campagna
 farmacia serada
 5 le disperde ne l'aria grisa
 odori de formule segrete
 che va sui monti
 sconti benefizi in colori compresse
 forze de guarimenti e inutili
 10 par el cosmo sfuma
 fadighe de màchine
 mediçinali

Scata da soli dae credenze casseti
 par scadenze che casca
 15 fora da vasche de salute artefata
 par la mata fermada de saracinesche
 fàrmachi esche par òmeni pessi
 malai che speta in case coverte
 da veli neri
 20 fermi la fin.

[5] *le disperde*: disperdono; [17] *par òmeni pessi*: per uomini pesci; [18] *malai che speta*: malati che aspettano.

«FARMACIA CHIUSA || Farmacia chiusa medicine che scadono | giorno per giorno | in campagna | farmacia chiusa | disperdono nell'aria grigia | profumi di formule segrete | che vanno sui monti | nascosti benefici in colori - compresse | forze di guarigioni e inutili | per il cosmo sfumano | fatiche di macchine medicinali || Scattan da soli dalle credenze casseti | per scadenze che cascano | fuori da vasche di salute artefatta | per la matta fermata di saracinesche | farmaci esche per uomini pesci | malati che aspettano in case coperte | da veli neri | fermi la fine» (coll. 31.164.75)

20 vv. di varia misura (dal quadrisillabo, v. 3, ai vv. 1 e 16 di 13 sillabe), divisi in due strofe diverse (rispettivamente di 12 e 8 vv.). Mancano le rime, solo una rima al mezzo tra i vv. 7-8 (*monti: sconti*). La funzione strutturante è affidata alle figure di suono, in particolare l'anafora (*farmacia serada* si ripete ai vv. 1 e 4) e l'allitterazione (*credenze... scadenze*, vv. 13 e 14, *fermada... fàrmachi*, vv. 16 e 17, *case*

coverte, v. 18, *veli neri*, v. 19, *fermi la fin*, v. 20). Si noti inoltre l'iperbato *inutili* (fine del v. 9) e *medicinali* (v. 12).

Prima tra le poesie della sezione dedicata ai componimenti in dialetto, i meno "sperimentali" dell'intera raccolta. La farmacia era già stata oggetto della poesia di *Iside* (A 45): se lì «il simbolo farmaceutico dava il via ad una "rappresentazione" di Iside e Anubi con implicazioni soteriologiche» (Segre 1978, p. 160) ora le *medicîne che scade* (v. 1), le *saracinesche* chiuse (v. 16) sono il simbolo di un agire inutile poiché la conclusione è ineluttabilmente l'attendere *fermi la fin* (v. 20). La morte *velada* è immagine conclusiva anche della poesia *Essar* (A 30, vv. 15-17).

[19]

Studio n. 1

in quel secondo ch'el treno se ferma
 e ancora nessun vien zo
 in quel momento
 che tuti ga la man sul mànego
 5 déa vaia
 e i speta e no i parla
 e no i pensa altro che a desmontar

in quel àtimo che te vedi
 la prima picola ruga
 10 apena un fileto
 sul viso de 'na tosa
 sul so polso

e no gera passà che un mese

in quel lampo che te senti
 15 tremar la casa
 come carton
 e fora te ghe ne vedi una do che casca
 e te senti che tra mezo minuto
 'ndarà zo la tua

20 in quel decimo de secondo
 ch'el fià te manca
 e oramai te capissi
 che la xe finìa

«*in quel preciso momento*»
 25 ...

[2] *zo*: giù; [4] *mànego*: manico; [5] *vàisa*: valigia; [6] *speta*: aspettano; *no i parla*: non parlano; [11] *tosa*: ragazza.

25 vv. di varia misura, dal ternario (v. 5) ai vv. lunghi (il v. 17 ha quattordici sillabe), con prevalenza di vv. dalle sei alle otto sillabe, suddivisi in 6 strofe diverse (rispettivamente di 7, 5, 1, 6, 4 e 2 vv.). Mancano le rime; l'azione strutturante è svolta in particolare dall'anafora del sintagma *in quel...* che si ripete identico all'inizio di ogni strofa. Il componimento è chiuso da un verso formato da tre puntini di sospensione, unico segno interpuntivo dell'intera poesia.

Da notare, in questo testo, i sintagmi che introducono ciascuna strofa (vv. 1, 8, 14 e 20), efficaci nella rappresentazione dello scorrere del tempo e della fugacità dell'attimo: essi si soffermano di volta in volta, nell'istante che precede il verificarsi ora di un cambiamento di stato (I strofa: il treno che si ferma), ora di una nuova percezione (II strofa: *te vedi la prima piccola ruga*, vv. 8-9), di un avvenimento catastrofico (3a strofa: *che te senti | tremar la casa*, vv. 14-15) e dell'ultimo respiro (4a strofa). Il corsivo virgolettato del penultimo v., che assume lo statuto di una vera e propria "battuta", anticipa il forte effetto straniante della chiusa costituita dai tre puntini sospensivi.

[20]

Beato Èrico

Spranghe restei de fero serai
 e da drìo 'na pìcola césa tonda in tomba
 Beato Èrico
 giardin torno ridoto sbandonà
 5 tuto serà rùzene e gati che ruza
 in amor tra erbasse
 Beato Èrico.
 Néa botegheta viçina Biscaro sartor
 gambede pano storte sora la tòla
 10 incrosae che cuse
 de fora sul canton tacà el pissatoio a catrame
 e i piassaròti lontan che i lo minciona sigando:
Biscaro le braghe pal musso de Provèeera...
Fioi de cani slandroni béchi figure porche.
 15 Col metro de legno in man su la porta
 el li minazza.
Biscaro sartor da mussii gambe de pano
imbastìe le braghe?
 E lu ingrintà:
 20 *Mi sì so quanta spagna che magnè...*

(‘desso i va in màchina tutì. Gnente più mussi.

I varda inocai la tele.
 Inverno. I sta ben.
 Ormai qua no névega più
 25 coe case a gasolio.
 No putèi coi geloni.
 Su la neve alta
 gnente più bo e vache a cubie
 che strassina lente la traina pae strade
 30 supiando vapori
 òmeni che se scalda 'e man col fià
 o che dae fogne déa çità
 i tira su in do co' la pompa la cacca
 dei siori e dei poareti
 35 par tuti compagna come la morte.
 Tuti magna e magna
 altro che spagna).

Beato Èrico. Inferiàe de fero rùzene
 sempre seràe césa serada
 40 gnanca 'na carega drento par sentarse.
 Biscaro gambe storte
 che te cusi
 Èrico Èrico ridi coi to denti zali e neri
 che te se intravede drento la cassa de véro soto l'altar
 45 ridi 'desso ridi.
 Poareti più da ste parte
 tuti siori 'desso e no ghe basta i schei mai.
 Ma pur 'na volta Biscaro quatro
 braghe perfete pal musso de Provèra.
 50 *Mi sù so quanta spagna...*
 Ridi Èrico ridi.

Sartor da mussi Biscaro Èrico
 Èrico Biscaro inferiàe
 restèi alti serài gambe storte
 55 rùzene Èrico mussi tomba de véro
 gati che ruza i to dentoni zali
 ridi Èrico storte ridi
 gambe de musso frede come el fèro
 pronte le braghe sùbito.
 60 Èrico re dei poareti
 senza corona sul to teschio
 torna pai pòvari Èrico
 torna pai pòvari siori.

[1] *restéi*: cancelli; [2] *drìo*: dietro; *picola*: piccola; *cesa*: chiesa; [5] *serà*: chiuso; *rùzene*: ruggine; *ruza*: brontolano; [6] *erbasse*: erbacce; [8] *néa*: nella; [9] *pano*: panno; *tòla*: tavola; [10] *incrosae*: incrociate; *cuse*: cuce; [12] *piassaròti*: monelli; [13] *musso mussi*: asino asini; [12] *i lo minciona*: lo minchionano; [14] *slandroni*: sudicioni; [16] *minazza*: minaccia; [18] *imbastie*: imbastite; [19] *ingrintà*: arrabbiato; [20] *spagna*: erba medica; *magnè*: mangiate; [22] *inocai*: incantati; *tele*: televisione; [23] *i sta*: stanno; [24] *névega*: nevicata; [25] *coe*: con le; [28] *bo*: buoi; *cubie*: coppie; [29] *strassina*: trascinano; *la traina*: lo spartineve; *pae*: per le; [32] *dae*: dalle; *dea*: della; [33] *i tira*: tirano; *do*: due; [35] *compagna*: uguale; [39] *seràe*: chiuse; [40] *carega*: sedia; *sentarse*: sedersi; [42] *cusi*: cucì; *zali*: gialli; [44] *véro*: vetro; [46] *poareti*: poverelli; [47] *siori*: signori; *schei*: soldi.

NOTE. BEATO ÈRICO. La piccola antica chiesa rotonda e deserta di stile neoclassico in Treviso dedicata al Beato Enrico da Bolzano (del quale vi si conserva la salma sotto l'altarmaggiore) e contornata da un giardinetto semiabbandonato pieno di gatti e da un'alta cancellata in ferro battuto arrugginita, una volta sempre chiusa.

«*Mi so quanta spagna che magnè*»: io sì so quanta spagna (erba medica) mangiate. La replica inviperita ai «piassaroti» (monelli) irridenti per definirli animali, dal vecchio sarto diventato loro zimbello perché in quel tempo lontano un uomo del luogo, certo Provera, gli avrebbe fatto confezionare due paia di calzoni protettivi per un suo asino sofferente alle gambe. Il Biscaro sarto che aveva la sua botteguccia vicino alla chiesa, allo scopo «divertente» di vederlo infuriarsi, veniva chiamato «gambe de pano» (panno) anche perché egli sciancato, storto, deforme in tutta la persona, quando camminava faceva svolazzare buffamente i suoi calzoni larghissimi come se le gambe anchilosate all'interno fossero anch'esse fatte di panno.

«BEATO ÈRICO || Spranghe cancelli di ferro chiusi | e dietro una piccola chiesa tonda in tomba | Beato Èrico | giardino intorno ridotto abbandonato | tutto chiuso ruggine e gatti che mugolano | in amore tra erbacce | Beato èrico | Nella botteguccia vicina Biscaro sarto | gambedicencio storte sopra la tavola | incrociate che cuce | di fuorisull'angolo accanto l'orinatoio incatramato | e i monelli lontani che lo canzonano strillando | Biscaro i calzoni per il ciuco di Proveeera... | Figli di cani lazzaroni becchi figure porche | Col metro di legno in mano sulla porta | li minaccia | Biscaro sarto da ciuchi gambe di cencio | imbastiti i calzoni? E lui ingrugnito | Io sì so quanta erba medica mangiate... || Ora vanno in auto tutti. Niente più somari. | Guardano imbabolati la tivù | Inverno. Stanno bene. | Ormai qui non nevicata più | con le case a gasolio. | Non bambini coi geloni | Sulla neve alta | niente più bovi e vacche in coppia | che trascinano lente lo spartineve per le strade | soffiando vapori | uomini che si scaldano le mani col fiato o che dalle fogne della città | tirano su in due con la pompa la cacca | dei signori e dei poveretti | per tutti uguale come la morte. | Tutti mangiano e mangiano | altro che erba medica || Beato Èrico Inferriate di ferro arrugginite | sempre chiuse chiesa chiusa | neanche una sedia dentro per

sedersi. | Biscaro gambe storte | che cuci | Èrico Èrico ridi coi tuoi denti gialli e neri | che s'intravedono dentro la cassa di vetro sotto l'altare | ridi adesso ridi. | Poveri più da queste parti | tutti ricchi adesso e non gli bastano i soldi mai. | Eppure una volta Biscaro quattro | brache perfette per il ciuco di Provèra. | Io sì so quanta erba medica mangiate | Ridi Èrico ridi. || Sarto per asini Biscaro Èrico | Èrico Biscaro inferriate | cancelli alti chiusi gambe storte | ruggine Èrico asini tomba di vetro | gatti che mugolano i tuoi dentoni gialli | ridi èrico storte ridi | gambe d'asino fredde come il ferro | pronte le brache subito. || èrico re dei poveracci | senza corona sul tuo teschio | torna per i poveri èrico | torna per i poveri ricchi» (coll. 31.164.35).

63 vv. di varia misura, dal quadrisillabo (vv. 3 e 7) ai vv. lunghi (il v. 11 ha sedici sillabe, il v. 12 quindici), con prevalenza di vv. dalle dieci alle dodici sillabe, suddivisi in quattro strofe rispettivamente di 20, 17, 14, 12 vv. Rimano soltanto i vv. 31-32 (*fià: cità*) e 36-37 (*magna: spagna*); rima al mezzo tra i vv. 4-5 (*sbandonà: serà*). La poesia si fonda sulla ripetizione di parole e sintagmi, secondo una tecnica compositiva spesso frequentata dal poeta: *fero* (vv. 1, 38); *serài* (vv. 1, 54), *seràe*, *serada* (v. 39), *césa* (vv. 2 e 39); *rùzene* (vv. 5, 38, 55); *gati che ruza* (vv. 5, 56), *Biscaro* (vv. 8, 13, 17, 41, 48, 52, 53); *sartor* (vv. 8, 17, 52); *gambe storte* (vv. 9, 41, 54), *storte* (v. 57), *gambe de pano* (vv. 9, 17); *cuse* (v. 10), *cusi* (v. 42); *musso* (vv. 13, 49, 58), *musi* (vv. 17, 52, 55); *braghe* (vv. 13, 18, 49, 59); *Provèra* (vv. 13 [Provèra], 49); *spagna* (vv. 20, 50); *Èrico* (vv. 43 [2 volte], 51, 52, 53, 55, 57, 60, 62), *ridi* (vv. 43, 45 [2 volte], 51 [2 volte], 57 [2 volte]); *siori* (vv. 34, 47, 63); *poareti* (vv. 34, 46, 60), *pòvari* (62, 63). Tra le figure retoriche di ripetizione si segnala l'anafora di *Beato Èrico* (vv. 3, 7, 38) e la ripetizione, nel distico finale, dello stesso sintagma *torna pai pòvari* (vv. 62 e 63), che contribuiscono a conferire alla poesia il tono da litania.

Testo ispirato dalla chiesetta di Treviso dedicata al Beato Enrico da Bolzano, attorno alla quale si svolge la vicenda raccontata dal poeta: un vecchio sarto preso in giro dai ragazzini che giocano nei paraggi. L'episodio e i luoghi (forse si tratta di un avvenimento di cui lui stesso Calzavara ragazzo era stato protagonista), sono rievocati drammaticamente, mediante l'uso del discorso diretto (le frasi del dialogo sono indicate con il corsivo) e di parole dialettali, quasi vernacolari, che diventano lo spunto per la consueta critica al moderno stile di vita e ai passatempi contemporanei (cfr. i vv. 20-25, 46-47). 5. *ruza*: il verbo proviene da un supposto *ruzire*, dal latino rugire 'ruggire' (Turato-Durante s.v. *rusare*, *ruzare*). 8. *sartor*: 'sarto' (Bellò, Boerio s.v.). 9. *sora*: 'sopra'. 11. *fora*: 'fuori'. *canton*: 'angolo'. Dal lat. *canthus* 'angolo dell'occhio', di origine celtica (Turato-Durante s.v.). *tacà*: 'appeso'. 12. *sigando*: 'gridando'. 13. *musso*: la parola è di incerta etimologia: proviene forse dal greco *mousmon*, 'animale di Sardegna' (Turato-Durante s.v.). 14. Quattro epiteti disposti in *climax* ascendente rivolti dal vecchio sarto irriso ai monelli di strada, responsabili del torto da lui subito. *béchi*: propriamente 'cornuti'. La voce proviene dal ted. *bock* 'maschio della capra' o dalla voce *becch* imitante il belato della capra (Turato-Durante s.v. *béco*). 20. *spagna*: da Spagna, terra in cui gli Arabi introdussero quest'erba dal forte potere nutritivo (Turato-Durante s.v.). 26. *putei*: 'bambini' (Bellò s.v. *putel*; Boerio s.v. *putello*). 29. *la traina*: dal latino *tragula* 'erpice', 'strascino' (Turato-Durante s.v. *tràja*, *tràgia*). 40. *carega*: dal greco *kathedra*, lat. *cathedra*, 'sedia, seggio', attraverso le voci intermedie *cadreda* e *cadrega* (Turato-Durante s.v.).

[21]

La restera

Qua l'acqua se slarga
 fra i verdi alti e scuri
 de 'na riva bassa selvàdega
 e la scarpada alta
 5 de la restera dove 'na volta
 cùbie bianche de bo
 tirava lente barche
 tra le ànare
 qua 'na casa cascante
 10 e quel colo rùzene
 de la vecia gru girafa
 su sta riva

Ma el cielo el ciel grandò par de sora roversa
 su sta sera diversa
 15 arie ori celesti brillanti riflessi del mar
 più lontan
 L'acqua scura verdimpura core pian
 oche bianche se risiacqua
 su l'acqua ambigua lente nàvega e sgionfe
 20 cigni de bassa campagna

Vegneva su da Vinegia dal mar grandò
 da Bisanzio marineri
 co'l'ambra su pal Sil? Tarvisium spade
 Da Bisanzio guerrieri su dal mar?
 25 Spade cascae sul fondo scuro de l'acqua
 spade e alghe che se move sul fondo
 zalo verdealga su co'l'ambra
 su dal mar

El largo déa svolta s'incurva
 30 se slarga se eterna
 e la dàrsena resta co'quatro
 - par corde d'àrgano - pali de fero scuro
 piantai par tera
 (Ancora guera de spade
 35 par la gru
 Bisanzio Vinegia Tarvisium?)

I celesti in alto descuse
 buta regali ai verdi
 e l'aqua se condensa in tera
 40 In forza de silenzi tumultuosi
 se verze el tempo andà
 a le derive
 el nessun tempo senza vento senza fin
 che resta su la restera

[Tit.] *restera*: strada alzaia (del Sile); [3] *selvàdega*: selvatica; [6] *cùbie*: coppie; *bo*: buoi; [7] *tirava*: tiravano; [8] *ànare*: anatre; [10] *colo*: collo; *rùzene*: ruggine; [13] *roversa*: rovescia; [18] *risiaqua*: risciacqua; [19] *sgionfe*: gonfie; [27] *zalo*: giallo; [37] *descuse*: scuciono; [38] *buta*: buttano; [41] *se verze*: si aprono; *andà*: andato.

«L'ALZAIA || Qua l'acqua si allarga | fra i verdi alti e scuri | di una riva bassa selvaggia | e la scarpata alta della strada dove una volta | coppie bianche di bovi | tiravano lente barche | tra le ànatre | qua una casa cadente | e quel collo rugginoso | della vecchia gru giraffa | su questa riva || Ma il cielo il ciel grande da sopra rovescia | su questa sera diversa | arie ori celesti brillanti riflessi del mare | più lontano | L'acqua scura verdimpura corre piano | oche bianche si risciacquano | sull'acqua ambigua lente navigano e gonfie | cigni di bassa campagna || Venivano su da Venezia dal mare grande | da Bisanzio marinai | con l'ambra su per il Sile? Tarvisium spade | Da Bisanzio guerrieri su dal mare? | Spade cascate nel fondo | giallo verdealga su con l'ambra | su dal mare. || Il largo della svolta s'incurva | si allarga si dilata s'infinita si eterna | e la dàrsena resta con quattro | - per corde d'argano - pali di ferro scuro | piantati per terra | (ancora guerra di spade | per la gru | Bisanzio Vinegia Tarvisium?) || I celesti in alto scuciono | buttano regali ai verdi | e l'acqua si condensa in terra | In forza di silenzi tumultuosi | si apre il tempo andato | alle derive | il nessun tempo senza vento senza fine | che resta sull'alzaia» (coll. 31.164.9).

44 vv. di varia misura, dai quadrisillabi (vv. 8, 12, 16, 28, 35) ai vv. di tredici sillabe (vv. 13 e 32), con prevalenza di vv. dalle sei alle otto sillabe. Rimano i vv. 13-14 (*roversa*: *diversa* rima ricca); rima al mezzo ai vv. 18-19 (*risiacqua*: *aqua* rima inclusiva) e 33-34 (*tera*: *guera*). Si noti inoltre la ripetizione di parole-chiave: *aqua* (vv. 1, 17, 19, 25, 39), *verdi* (vv. 2, 17 [verdimpura], 38), *riva* (vv. 3, 12), *restera* (oltre che nel titolo, ai vv. 5 e 44), *mar* (vv. 15, 21, 24, 28), *Vinegia* (vv. 21, 36), *Bisanzio* (vv. 22, 24, 36), *Tarvisium* (vv. 23, 36), *spade* (vv. 23, 25, 26, 34), *tera* (vv. 33, 39). Tra le figure di suono si segnalano le allitterazioni (vv. 13-14: *sora roversa* | *su sta sera diversa*; 18-19: *risiacqua* | [...] *aqua ambigua*; v. 21: *Vegneva... Vinegia*; le anafore (*da... dal*, vv. 21-24; *sul fondo*, vv. 25 e 26 e *su* vv. 27-28; *senza... senza*, v. 43); la ripetizione per contatto (*el cielo el ciel*, v. 13); il bisticcio *arie ori* (v. 15); l'omofonia *par* ('per')... *par* ('sembra') ai vv. 32 e 33 e la paronomasia finale *resta su la restera* (v. 44).

Come la precedente, anche questa poesia ricorda un momento della vita di Treviso lontano nel tempo, il tragitto da e verso Venezia compiuto delle imbarcazioni

mercantili (vv. 21 e 22) trainate da coppie di buoi (v. 6) lungo *la restera*, la via alzaia del Sile, ora abbandonata: le vestigia del passato (*'na casa cascante*, v. 9, *la vecia gru* arrugginita, vv. 10-11; i quattro pali *de fero scuro*, vv. 31-32), rievocano un'epoca di splendori e miserie (le merci preziose ma anche le guerre arrivate dall'Oriente, vv. 15 e 21-28) ormai irrimediabilmente perduta (vv. 40-44).

[22]

Orbo a Venezia

In piè pusà a 'na casa in cale
fermo
poche limòsine.

L'orbo vive de passi de dona
5 tute quee che ghe passa darente.

Nol sente fame
né sé de n'ombra
gnente.

Come ancùo anca 'na volta
10 tuto el dì sui so sassi
el viveva solo de passi.
I tachéti zogava coe piere
e i parlava dea vita
che nol vedeva
15 la sera infinita
del no visto.

Co i tachéti tocava la piera
lu sentiva vedeva godeva
la passion del no visto
20 el suo
par 'na dòna che dona che sona
coi tachéti el so tempo
quel quieto bàtar che ghe basta
che ghe bate ogni dì
25 sua so piera
nea so sera

I M M E N S A

[1] *pie*: piedi; *pusà*: appoggiato; *cale*: calle; [3] *limòsine*: elemosine; [5] *darente*: vicino; [7] *sè*: sete; *ombra* (qui in trevig.): bicchiere di vino; [9] *ancùo*: oggi; *anca*: anche; [17] *co*: quando; *tachéti*: tacchetti; [23] *bàtar*: battere.

«ORBO A VENEZIA || In piedi appoggiato a una casa nella calle | fermo | poche elemosine || Il cieco vive di passi di donna | tutte quelle che gli passano accanto || Non sente fame | né sete d'un bicchier di vino | niente. || Come oggi anche prima | tutto il giorno sui suoi sassi | viveva solo di passi. | I tacchetti giocavano con le pietre | e parlavano della vita | che lui non vedeva | la sera infinita | del non visto || Quando i tacchetti toccavano la pietra | lui sentiva vedeva godeva | la passione del non visto | il suo | per una donna che dona che suona | coi tacchetti il suo tempo | quel quieto batter che gli basta | che gli batte ogni giorno | sulla sua pietra | nella sua sera. || IMMENSA» (coll. 31.164.10).

27 vv. di varia misura, dal bisillabo (vv. 2 e 8) ai decasillabi (vv. 4, 5, 12, 17, 18, 21), suddivisi in 5 strofe diverse tra loro (rispettivamente di 3, 2, 3, 8 e 10 vv.). La chiusa è costituita da un v. isolato. Rimano i vv. 5 e 8 (*darente: gnente*), 10 e 11 (*sassi: passi*), 13 e 15 (*vita: infinita*), 25 e 26 (*piera: sera*). Epifora *piera-piere* (vv. 12 e 17). Come molte altre liriche calzavariane, la poesia si regge sulla ripetizione di parole e sintagmi significativi: così *vive de passi* (v. 1) è richiamato al v. 11 (*viveva de passi*); *dona* si ripete ai vv. 4 e 21, *tachéti* ai vv. 12 e 22, *vedeva* ai vv. 14 e 18. Tra le figure retoriche si segnalano inoltre le numerose allitterazioni (per es. v. 9: *ancùo anca* e v. 17: *tachéti tocava*, al limite del bisticcio; v. 10: *sui so sassi*; v. 23: *quel quieto*); l'anafora, per es. del sintagma *del no visto* (vv. 16 e 19), *bàtar-bate* (vv. 23 e 24), e in ultimo la paronomasia *par 'na dòna che dona* (v. 21).

Componimento dedicato ad un mendicante veneziano, la cui condizione di non vedente è lo spunto per descrivere un «fuori-storia ridotto a puro rumore» (Agosti 1984, p. 9): a differenza del resto del genere umano, il cieco è costretto a vivere una *sera infinita... immensa* (vv. 15 e 27) scandito soltanto dai *passi de dona* (v. 4) prodotti dai *tacheti* sul selciato veneziano (vv. 12 e 22) che risuonano qui più che altrove, dando il via ad una *rêverie* erotica del protagonista. 1. *cale*: è l'unico elemento che si riferisce esplicitamente a Venezia, la città in cui è collocato dal titolo il protagonista della poesia. 5. *darente*: la voce proviene dal lat. *adhaerere* 'stare vicino', o dal lat. *radentem* 'che rasenta' (Turato-Durante s.v.). 7. *ombra*: nel significato di 'bicchiere di vino' è anche (anzi, soprattutto) veneziano. Una delle varie ipotesi sull'origine di questo significato vuole che esso provenga dall'usanza dei venditori ambulanti di vino veneziani, che erano soliti porre le loro damigiane all'ombra del campanile di S. Marco e, per mantenere fresco il vino, venduto a bicchieri, spostassero le loro bancherelle seguendo l'*ombra* del campanile (cfr. Turato-Durante s.v.).

[23]

I parenti

Privi di teste
 in colonna
 tra le case e i campi
 svoltando
 5 venivano da lontani villaggi i parenti
 a lenti passi autonomi automi
 i miei
 in silenzio

 Per non voler morire seduti
 10 o distesi
 camminavano sempre
 come me
 e davanti i preti con le croci
 poi le donne coi bimbi
 15 e dietro in coda ultime
 rotolavano come biglie
 pian piano
 le loro teste
 dai capelli piumati

19 vv. di varia misura, dai trisillabi (vv. 7, 12 e 17) ai vv. lunghi (il v. 5 ha quattordici sillabe) suddivise in due strofe diverse, rispettivamente di 8 e 11 sillabe. Mancano le rime, ad eccezione della rima al mezzo tra i vv. 5-6 (*parenti: lenti*). Manca anche la punteggiatura. Il v. 10 è tipograficamente non allineato.

Poesia dal tono onirico interamente in italiano che descrive l'arrivo di *parenti* da *lontani villaggi* (v. 5) e da un remoto passato (cfr. i *cappelli piumati* dell'ultimo v.), rappresentati come figure strane e inquietanti (*autonomi automi*, v. 6, *privi di teste*, v. 1) che avanzano in una sorta di processione simile a quella descritta dal poeta nella lirica *I andava a Vicenza* di *Come Se*.

[24]

Bisbigli

Bisbigli fognari
 salivano su di tombini chiusini
 da ruote gommate stirati coperchi

Ma tu non ascoltavi

- 5 rimanevi a mezz'aria
 dondolando sul vento
 d'un respiro distante
 riparandoti il viso
 con l'ombra d'un fiore reciso
 10 da ipotesi ambigue

- Salivano su
 da nascoste fessure
 i bisbigli fognari
 impure aure di Laure &
 15 di Franceschi Petrarca

Eppure

16 vv. di diversa misura, dal ternario (v. 16) al novenario (v. 9), con netta prevalenza di settenari, suddivisi in tre strofe diverse (rispettivamente di 3, 7, 5 vv.); il componimento è chiuso da un v. isolato. Rimano soltanto i vv. 8-9 (*viso: reciso*). Tra le figure di suono si segnala l'omoteleuto del v. 2 (*tombini chiusini*), l'allitterazione dei vv. 11 e 12 (*Salivano su | da nascoste fessure*), e il bisticcio del v. 14 (*impure aure di Laure*).

In questo testo, come il precedente completamente in italiano, il poeta affianca una meschina realtà cittadina (i *bisbigli fognari*, ripetuti ai vv. 1 e 13) a realtà più poetiche (cfr. in particolare i vv. 8-9) e ricordi letterari aulici: ai vv. 14-15 Francesco Petrarca viene esplicitamente evocato con il nome e con quello dell'amata, sebbene il plurale inserisca una nota di abbassamento tonale; petrarchesco è anche l'utilizzo della & (fine v. 14), frequente nei testimoni antichi del *Canzoniere*.

IV. Scomposizion

[25]

Rode sdentae

Le pieghe dea tovaia
 el gato el can
 nea Cena de Tizian
 pensa el custode.

- 5 Ma quella è la grossa vecchia zia
 col cane-maiale dondolante per via?

Sue rotaie destirae par tera

coreva le rode contente
de le so rotazion.

- 10 In alto
obsoleti consunti
registratori del cielo
su infinite schede
senza soste i fatti
15 compiuterizzano e
sbagliano.

Giù invece ai semafori
le metalliche impazienze delle macchine
attendono il verde e consumano.

- 20 Più giù ancora in serie
carote carine
cadono ad una ad una
dall'animale teso
ad arco.

- 25 La scalinata imbottita
l'avvolgimento l'impacco
lo spacco
su emarginate comici emergono
d'invenzioni.

- 30 Nel segreto notturno di vetrine in centro
manichini femmine
abortiscono.

- Sulle loro superfici distesi
critici analizzano autorizzano
35 gli spessori orizzontali del testo.
In vertice il poeta lo fissa lo punta lo erige.
Tempo verticale.

- 40 E così
mortificate di essere cose
le cose ti guardano
tentando lo spessore della loro materia
diminuire.

[Tit.] *Rode sdentae*: ruote sdentate.

42 vv. di varia misura, dal trisillabo (vv. 16, 24, 27) ai vv. lunghi (il v. 36 ha 16 sillabe), divisi in 10 strofe brevi, ma diverse tra loro (rispettivamente di 4, 2, 3, 7, 3, 5, 5, 3, 5 e 5 vv.). Rimano i vv. 2-3 (*can: Tizian*), 5-6 (*zia: via*), 26-27 (*impacco: spacco*, rima ricca). Manca l'interpunzione. I vv. 38-42 sono dislocati tipograficamente rispetto al resto del componimento.

Primo componimento dell'ultima sezione della raccolta, la più arditamente sperimentale e neoavanguardistica. La poesia è costituita dalla giustapposizione, all'apparenza priva di significato, di spezzoni interrelati tra loro. Tra questi si segnalano i vv. 1-4 e 7-9, gli unici in dialetto nel componimento (per il resto interamente in italiano) e la sezione finale (vv. 33-42) in cui ricompaiono le figure dei critici letterari intenti alla "scomposizione" dei testi poetici (cfr. in particolare i vv. 34-35). Per l'espressione utilizzata dal poeta al v. 35 *gli spessori orizzontali del testo*, e al v. 41 (*tentando lo spessore della loro materia*) sembra appropriato citare qui l'aforisma n. 68 di *Rtp*: «Fare poesia: trovare lo spessore della non materia» (p. 92).

[26]

L'Auto-di-pioggia

- Il ventidue giugno leggeva la signora
 dell'Auto-di-pioggia
 Sulle batteva la pioggia
 lamiere bandiere di Notte
- 5 sfrisata a lampi
 da fari fiammiferi
 correva di qua di là
 impazzita molecola
 l'Autonotte di pioggia
- 10 impazzita tra schiere
 schizzi schiume nere
 in antiquata foggia
 la signora Auto-di-pioggia
 trascinava bloccava le strade contrade
- 15 d'un senso penoso di notte sedotta
 dietro code bagnate
 di chimere accorte
 tra moli molli e ventosi
 in agguato
- 20 Ma la del mare signora la Notte
 le rette pezze dell'auto
 dalle mobili molle che volle
 guidava improsciugabili
 lamiere bandiere

- 25 La signora leggeva leggiara
 frugava inseguiva
 sull'Auto-di-pioggia
 inseguiva sbandava
 si fermava
- 30 reinseguiva
 la notte pioggia
 la pioggia notte
 sulle rotte mete
 dalle ruote
- 35 levigate
 di caucciù

36 vv. di varia misura, dal ternario (v. 19) ai vv. di dodici-tredici sillabe (vv. 14 e 15) suddivisi in tre strofe diverse tra loro (rispettivamente di 19, 5, 12 vv.). Rimano i vv. 10-11 (*schiere: nere*), 12-13 (*foggia: pioggia*) 26-30 (rima inclusiva: *inseguiva: reinseguiva*); rima al mezzo ai vv. 32-33 (*notte: rotte*) rima imperfetta ai vv. 14-16 (*contrade: bagnate*), 32-34 (*notte: ruote*). La parola *pioggia* si ripete in rima ai vv. 2, 3, 9, 13, 27, 31 e all'interno del v. 32. Tra le numerose figure di suono si segnalano le allitterazioni (*fari fiammiferi*, v. 6; *schiere | schizzi schiume*, vv. 10-11; *senso penoso... sedotta*, v. 15; *rette pezze*, v. 21; *mobili molle*, v. 22; *leggeva leggiara*), gli omoteleuti (*lamiere bandiere*, vv. 4 e 24; *strade contrade*, v. 14; l'insistenza della desinenza in -va degli imperfetti: *leggeva* (v. 1), *batteva* (v. 3) *correva* (v. 7) *trascinava bloccava* (v. 14) ai vv. 25-30: *leggeva... frugava inseguiva... inseguiva sbandava... fermava... reinseguiva*); i bisticci: *moli molli* (v. 18), *molle che volle* (v. 22).

Perno della poesia è la "scomposizione" di una circostanza: una donna che guida in una notte piovosa. Gli elementi contingenti (la signora, l'auto, la pioggia, la notte) vengono spostati, allontanati, riuniti, come se a operare fosse una forza centrifuga che li scombina in nuove composizioni sorrette da analogie fonetico-timbriche (in una sorta di gioco virtuosistico più volte sperimentato), per poi ricomporli, sorretti da una sintassi talora preziosa (si vedano i ricercati iperbatî dei vv. 3-4 e 20), secondo un procedimento ricorda da vicino la tecnica compositiva di *Vis grata puellae* (AP, 5).

[27]

Lettera d'inverno dal Baltico

Nei settecento di rosa pietroburghi
nei nèi rosa di neve
le navi sulla Neva navigavano
in lunghe schiere d'uccelli
5 rari d'inverno

ai chiaroscuri crepuscoli
fogli schiodati di ghiaccio

Non recavano lampade
in lunghe code di piume
10 ma sbadigliavano albe
in tremori di freddi
lusingate da luci
di cortine lontane d'altari

A due teste
15 settecento bambine-aquile
rampavano stemmi-gabbie
con artigli febbrili di porpore
su scoscesi ciglioni levigati
dagli czar

20 Nelle iniziali scrivevano
sciami d'astute speranze
andirivieni albin
gli aironi sperduti

I sanpietroburghi piangevano
25 ai fischianti lamenti di vapori
dagli umori emergenti
scorrevoli vele
per ventose carezze di nebbie

Carnevali poi proseguivano
30 madri-memorie
battelli rosso scarlatti
su tiepidi amni
Venezia

Ma dal fondo dei mari glaciali
 35 muggivano patrimoni balene
 dentro infiniti nutrimenti
 di plànton

37 vv. di varia misura, dal trisillabo (vv. 33 e 37) ai vv. lunghi (il v. 1 è un dodecassillabo; significativi i vv. 13 e 36 entrambi decasillabici tripartiti tipograficamente), suddivisi in 8 strofe diverse (rispettivamente di 5, 2, 6, 6, 4, 5, 5, 4 vv.). Mancano le rime, ad eccezione di una doppia rima al mezzo tra i vv. 25-26 (*lamenti di vapori: umori emergenti*); l'azione strutturante è svolta dalle insistite ripetizioni fonico-timbriche, ottenute mediante bisticci (in part. l'omofonia *neve-navi-Neva*, vv. 2-4) le allitterazioni insistite (si vedano per es. ai vv. 12-13 *lusingate... luci... lontane*; vv. 27-29 *scorrevoli vele... ventose... Carvevali*), la ripetizione di parole: *settecento* (vv. 1 e 15), *rosa* (vv. 1 e 2), *pietroburghi* (vv. 1 e 24).

Componimento che nasce dalla giustapposizione di immagini, scaturite dalle suggestioni fonico-timbriche delle parole sullo sfondo di un viaggio lungo le rive del Baltico: la città a cui si allude a più riprese è San Pietroburgo: cfr. i *pietroburghi* del v. 1 e i *sanpietroburghi* del v. 24, la menzione del fiume Neva, v. 3 (con la ricca serie di immagini legate al bisticcio *Neva-neve-navi*) e, ancora, il palazzo degli «czar», evocato metonimicamente negli *scoscesi ciglioni levigati* del v. 18. Tale schema compositivo richiama altre poesie calzavariane, in particolare *Analcoolici* (A 19), dedicata a Parigi. Immagine affascinante è quella dell'acqua, che compare in forma di neve e di fiume nella I strofa per riemergere con le immagini delle *scorrevoli vele* (v. 27) e dei *battelli* (v. 8), dei *mari glaciali* (v. 34) e delle *balene* (v. 35). La suggestiva rievocazione finale di *Venezia* (v. 33) è un ritorno alle origini, alla terra natia (*su tepidi amni*, v. 32).

[28]

Le rulotte

Sode sole al sole nel prato cosce
 abbandonansi degraðansi
 felici in lune donne rulotte
 nude ruotano curve colline lontane
 5 da vampe verdi piegate

Estatì sensorie alimentano
 rose enormi di pietra
 constatazioni esplose
 d'epidermidi lampi
 10 In sfere e cilindri
 consistono mùscoli
 di desiderì immoti

Cèleri colori crearono
 forme crescenti d'embrioni in alvi
 15 cubi di carne vivente

Le rulotte madri sul prato
 deposero
 furiose nutrizioni luce

18 vv. di varia misura, dal quadrisillabo (v. 17) al v. 4 composto di tredici sillabe (con prevalenza di vv. dalle sei alle otto sillabe), suddivisi in 4 strofe diverse (rispettivamente di 5, 7, 3, 3 vv.). Mancano le rime. La funzione strutturante è ottenuta mediante le consuete figure di suono: le allitterazioni (per es. *lune... nude*, vv. 3 e 4; *vampe verdi*, v. 5; *Estati sensorie... rose*, vv. 6 e 7; *cubi di carne*, v. 15), i bisticci, come quello incipitario *Sode sole al sole* (v. 1) e, al v. 13, *Cèleri colori crearono*.

Poesia ispirata alla vista di *roulotte* «sode sole al sole», v. 1, che diventano, nell'immaginazione del poeta «quasi correlativi oggettivi della femminilità e della maternità» (Martinazzo 2006, p. 197): tale situazione è descritta con una lingua, l'italiano, ricca di tecnicismi anatomici (*epidermidi*, v. 9, *mùscoli*, v. 11, *embrioni in alvi*, v. 14, *nutrizioni*, v. 18) e burocratismi (*abbandonansi degradansi*) che priva i soggetti di qualsiasi richiamo alla sensualità e alla affettività.

[29]

Il cane e il cerchio

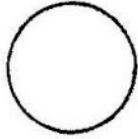
Al volume il cane abbaiva
 del monoblocco spedale notturno
 che gli cadeva addosso irritandolo

La massa albergata
 5 allargata compressa strappata
 estesa conchiusa dischiusa
 fisarmonica di pietra
 sprigionava malati respiri
 per asimmetrici buchi bocche finestre

10 Mordeva assorbiva nel liquido d'aria
 il cane quei flebili suoni
 ignoti egroti fiati fiochi
 dolori sommersi

Poi forestiera alla luna
 15 poi alla luna alonata allusiva

abrasiva, abbaiaava furioso
ed il CERCHIO



più largo più largo perfetto
delle dilatazioni vocali
20 equivaleva sempre a quell'altro
in alto alone vago nei cieli

senza raggiungerlo mai.

22. vv. di varia misura, dal quadrisillabo (v. 17) al dodecasillabo (v. 10), con prevalenza di novenari e decasillabi, suddivisi in 5 strofe diverse (rispettivamente di 3, 6, 4, 4, 4 vv.) e chiusi da un v. isolato. Mancano le rime; la funzione strutturante è assegnata alle consuete figure di suono, in particolare le insistite allitterazioni (*albergata*, *allargata*, vv. 4-5; *ignoti egroti e fiati fiochi*, v. 12; *luna alonata* [figura etimologica] *allusiva*, *abrasiva*, *abbaiaava* vv. 15-16; *alto alone*, v. 21); le paronomasie e figure etimologiche: *conchiusa dischiusa*, v. 6 *buchi bocche*, v. 9; l'anafora (*Poi... alla luna*, *poi alla luna*, vv. 14 e 15) e le ripetizioni per contatto (*più largo più largo*, v. 18).

Poesia composta durante un ricovero all'ospedale di Padova (così attesta la data in uno dei testimoni del componimento): la circostanza è l'abbaiaare di un cane dapprima verso il *monoblocco spedale notturno* (v. 2) e successivamente ricolmo dei *flebili suoni* (v. 11) dei *malati respiri* (v. 8) verso la *luna* che, leopardianamente, se ne sta *forestiera* (v. 14) e perfetta (come un cerchio è evocata nel titolo e, visivamente con l'evidenziazione del maiuscoletto, tra i vv. 17 e 18), *alto alone vago nei cieli* (v. 21), impassibile alle sofferenze del mondo.

[30]

Neutrini

Stanco d'èsser bilancia
il giudice muore
e si converte in peso

5

Sulla dimenticata erba
rimase soltanto
un numero insepolto
di pietra

Uccidersi? Sta bene. Ma poi
 dover subire il più grande dei torti
 10 non potersi più uccidere da morti

La loro sorte ignorando
 attendi gli oggetti belli
 nella stiva chiusi
 dei naufragati vascelli

15 La Rossa dal golf verde
 a un tavolino aspettava
 bevendo il caffè
 Scoppiò in quel momento
 la terza guerra mondiale
 20 ed essa la Rossa...

Fuori dal tempo spazio
 pensare pensare in gioco alterno
 il divenire immobile dell'eterno

25 I beati sugli arcobaleni
 enti eterni viventi
 contemplan gli archètipi splendenti

Treno. Capo, acheoraMilano? Nove. Grazie.

27 vv. di varia lunghezza, dal ternario (v. 7) ai vv. lunghi (il v. 27 ha quattordici sillabe), con prevalenza di vv. dalle sei alle otto sillabe, suddivisi in 7 strofe diverse tra loro (rispettivamente di 3, 4, 3, 4, 6, 3, 3 vv.). La chiusa è sostituita da un v. isolato. Rimano i vv. 9-10 (*torti: morti*), 12-14 (*belli: vascelli*), 22-23 (*alterno: eterno*) e 25-26 (*viventi:splendenti*).

Componimento formato da brevi pensieri disposti in gruppi di versi variamente dislocati nella pagina. In italiano, essi trattano in maniera visionaria di morte (vv. 1-3 e 8-10), di guerra (vv. 15-20), di navi (vv. 11-14), di *enti eterni* (vv. 21-26). Il componimento si chiude con la voce del controllore e di un passeggero, che svegliano il poeta dal suo sogno (v. 27).

[31]

Caino

Caino dov'è tuo fratello Abele?
 Belva Abele, Signore.
 Abele belava belava belava

e Tu i belanti uccidere ci lasci
 5 pei sacrifici.

Perché t'ambasci
 ora?

7 vv. di varia lunghezza, dal bisillabo (v. 7) al dodecasillabo (v. 3), suddivisi in 3 brevi strofe, rispettivamente di 3, 2 e 2 vv. Mancano le rime. La poesia si regge sull'allitterazione del nome *Abele belava* (vv. 2-3) e sulla ricercatezza di lessico e sintassi (vv. 4-7).

Breve poesia che "riscrive" un passo biblico: il v. 1 riproduce infatti la domanda che Dio rivolge a Caino dopo l'omicidio del fratello, riportata in *Genesi* 4, 8: «Dov'è tuo fratello?». I vv. 2-7 riscrivono la risposta di Caino, che non coincide con quanto racconta il testo sacro: la giustificazione dell'omicida è di natura linguistica, poiché nel nome del fratello (quasi omofono al verso dell'agnello), Caino ha trovato la legittimazione a trattarlo come una vittima sacrificale. L'italiano della poesia è ricercato nella sintassi (si cfr. v. 4) e nel lessico (nella preposizione arcaica *pei* e nel verbo *t'ambasci* del v. 6).

[32]

Desnuda

Sul nissiol bianco destirada rosa
 tuta despoiada
 nuda no, par questo,
 ma per il cinturino nero di velluto
 5 *de ta montre*
 torno al to polso

oubliée...

[1] *nissiol*: lenzuolo; *destirada*: distesa; [2] *despoiada*: spogliata.

7 vv. di varia misura, dal bisillabo (v. 7) al v. di tredici sillabe (v. 4), che si dispongono in una strofa di 6 vv. e in v. finale isolato.

Quasi componimento d'occasione, questa breve poesia si ispira direttamente ad un noto quadro di Goya, esplicitamente richiamato nel titolo, che diventa occasione per un ricercato esercizio di stile e commistione linguistica: nello spazio di soli 7 vv. si susseguono: il dialetto (vv. 1-3 e 6), l'italiano (v. 4) e il francese (vv. 5 e 7).

[33]

Différences

Les verres ont soif
 les assiettes ont faim
 et les chaises veulent s'asseoir.

Toutefois
 5 l'eau veut se laver
 la terre se *désenterrer*
 l'air se *désaérer*
 le feu rire

de rien.

9 vv. brevi suddivisi in due strofe, rispettivamente di 3 e 5 vv.; il componimento si chiude con un v. isolato. Rima soltanto tra vv. 3-4 (*s'asseoir: Toutefois*). La poesia si regge sui paradossi, che nella II strofa assumono anche la forma di figure etimologiche (*terre... désenterrer*, v. 6; *air... désaérer*, v. 7).

Poesia interamente in francese, giocata sul paradosso, al limite dell'*adynaton*, che crea discrepanza tra oggetti quotidiani e loro funzione (1a strofa: *verres, assiettes, chaises*) e nella natura stessa degli elementi (2a strofa: *eau, terre, air, feu*). Dal punto di vista linguistico, si ricorda che questa lirica fu fatta leggere e correggere da Philippe Di Meo, che ebbe un ruolo non secondario nella resa finale dei testi in francese. Nella lettera del 25 aprile 1983 il traduttore il quale inviava a Calzavara i seguenti suggerimenti: «in *Différences*: verso 6, lei scrive *désintérrer*, sarà, penso un errore di battitura, non intendeva, per caso, scrivere *désentérrer*? Nella stessa lei scrive anche verso 8: "le feu riant": "riant" non sta qui mica per "rire"? "Riant" sa d'italiano [...] d'italianismo».

[34]

Artritismi

L'orologio va 'vanti e l'aspirina tase ma fa.
 Ausculto i artritismi che se sbassa
 sul ritmo che vien 'vanti
 d'un coro de passanti
 5 dove fa nido i sóni
 spessori de devozion
 tamisàe dai zenoci
 d'ani anorum che pregava sue sponde
 de pajarissi coe fronte ficae drento
 10 i saconi pieni de foie
 seche de sorgoturchi
 e i turchi furiosi fursi xe passai furi
 de qua dal sol de l'Asia fati scuri
 che disperde da secoli
 15 par tere magre la grassa de urèe de Uri
 urici acidi
 urologi
 ora.

L'aspirina stràvia 'desso
 20 i artrori dei disartrati artritici
 urtai dai monti nati freddi
 sgionfi de segreti scoli oligominerali
 che vien fora da busi
 a fior de tera
 25 e corvi bianchi
 che ghe svola par sora
 senza gnanca vardarli

senza gnanca vardarli.

[1] *tase*: tace; [7] *tamisàe*: stacciate; *zenoci*: ginocchi; [9] *pajarissi*: pagliericci; *coe*: con le; *fronte*: fronti; *ficae*: ficcate; [11] *sorgoturchi*: granoturchi; [12] *fursi*: forse; *furi*: golosi; [19] *stràvia*: distrae; [23] *busi*: buchi; [26] *svola*: svolano.

«ARTRITISMI || L'orologio va avanti e l'aspirina tace ma fa | Ascolto gli artritismi che s'abbassano | sul ritmo che viene avanti | d'un coro di passanti | dove fan nido i suoni | spessori di devozioni | stacciate dai ginocchi | d'anni annorum che pregavano sulle sponde | dei pagliericci con le fronti ficcate dentro | i sacconi pieni di foglie

| secche di granoturco | e i turchi furiosi forse son passati golosi | di qua dal sole dell'Asia fatti scuri | che disperdono da secoli | per terre magre sterco e urea di Uri | urici acidi | urologi | ora | L'aspirina distrae adesso | gli artrori dei disastrati artritici urtati dai monti nati freddi | gonfi di segreti scoli oligominerali | che ven- gon fuori dai buchi | a fior di terra | e corvi bianchi | che gli svolano sopra | senza neanche guardarli || senza neanche guardarli» (coll. 31.164.80).

28 vv. di varia misura, dal bisillabo (v. 18) ai vv. lunghi (il v. 1 è composto da quin- dici sillabe), disposti in due strofe rispettivamente di 18 e 9 vv. e chiusi da un v. isolato (identico all'ultimo v. della II strofa). Rimano i vv. 3 e 4 ('*vanti: passanti*'), vv. 12-13 (*furi: scuri*), vv. 27-28 (*vardarli*, rima identica); rima al mezzo (inclusiva) ai vv. 11-12 (*sorgoturchi: turchi*). La poesia si regge sulle consuete figure di ripe- zione fonica: allitterazione (*fronte ficæ*, v. 9; *furiosi fursi... furi*, v. 12; *artrori dei disartrati artritici* | *urtai*, vv. 20-21; *sgionfi de segreti scoli*, v. 22), il lungo bisticcio *urèe de Uri* | *uridi acidi* | *urologi* | *ora*, vv. 15-18 e la ripetizione di parole e sintagmi: *aspirina* (vv. 1 e 19) *senza gnanca vardarli* (vv. 27 e 28).

Il titolo, termine del linguaggio della medicina, si riferisce all'oggetto su cui si concentra il componimento: una malattia per la quale sono necessari dei farmaci (l'*aspirina*, citata all'inizio delle due strofe, vv. 1 e 19), il cui agire silenzioso evo- ca immagini che si susseguono lungo il percorso profondo compiuto dal farmaco nel segreto del corpo del paziente: sono visioni alimentate da suggestioni foniche che uniscono la realtà presente (cfr. il verbo del v. 2 *ausculto*) con il passato (dai *saconi pieni de foie de sorgoturchi*, vv. 10-11, all'avanzata dei Turchi *fati scuri dal sole dell'Asia*, vv. 13-14), fino alle *tere magre* dell'*Uri* (v. 15), che riecheggiano i termini medici della situazione contingente (la seconda strofa è la più ricca di lessicomedico: cfr. in particolare l'accumulo del v. 20 *artrori... disartrati artritici*).

12. *furi*: in dialetto trev. il significato è più forte di quello indicato da Calzavara (Boerio s.v. *furo*): proveniente dal lat. *fur* 'ladro' (Turato-Durante s.v. *furo, fursio*), il termine significa 'avidò, ingordo, bramoso' (Bellò s.v. *furo*).

[35]

Batteriologia

A produrre enzimi imparando
il batterio sta:
le BETALETTAMASI
che del tutto inattivano
5 masse d'antibiotici.

Le sue componenti cellulari
dei farmaci bersaglio
àltera.
Contro ceppi-Gram-negativi
10 un dì viventi non patogeni in noi
oggi contro i loro enzimi stessi aggressivi

all'ultimo spasimo lottano
 nei corpi degli immuno-depressi ustionati
 degli immuno deficienti
 15 le betalettamasi
 e intorno si profilano l'ombra
 guerriere dei microcomposti

Ma drento de lu
 el ben no resiste più
 20 insiste el mal
 che se struca se strùssia se slava
 se strassina ahi
 che stramazza

Intorno bala trionfanti
 25 le cefalosporine
 della terza generazione

[18] *lu*: lui; [21] *struca*: spremere; *se strùssia*: si affatica; [22] *se strassina*: si trascina.

26 vv. di varia misura, dal bisillabo ipèmetro (v. 8) ai vv. di tredici sillabe (11 e 13) suddivisi in 4 strofe rispettivamente di 5, 12, 6, 3 sillabe. Rimano i vv. 9-11 (*negativi: aggressivi*) e 18-19 (*lu: più*). Le figure di suono principali si trovano nella parte dialettale del componimento: si veda in particolare il *climax* fortemente allitterante dei vv. 21-22.

Poesia composta di due parti: nella prima (vv. 1-17), con il lessico tecnico della medicina viene descritto l'effetto resistente dei batteri nei confronti degli antibiotici (vv. 1-5); nella seconda parte, in dialetto, quest'effetto è descritto dal di dentro e il protagonista sarcasticamente è il male stesso che, sprezzante dei farmaci, si insinua subdolamente all'interno dell'organismo. 21. *struca... strussia*: entrambi i termini dialettali sono di origine onomatopeica (Turato-Durante, s.vv. *strucare -se* e *strussiare -se*).

[36]

Figura

El naso ne l'ocio
 l'ocio nel naso
 el naso nea récia
 la récia nel naso
 5 la boca nea récia
 la récia nea boca
 la boca ne l'ocio
 l'ocio nea boca

10 'na man su la panza
 le gambe sue spale
 un déo nel bonigolo
 'na teta sul cuco
 sul cuor el pici
 contornà de rose
 15 un'ongia sul làvaro
 'a lengua sul fronte
 in violenza de viola
 un pugno al destin
 de 'na scàpola persa
 20 drento al sesso i denti
 virginitatis custodes
 le idee più inaudite
 fra parossismi impuri
 e parassiti in testa
 25 de done-lune al sol

po' torno torno al corpo
 i tubi trasparenti
 de intestini a colori
 co' drento *liquimobili*
 30 in luci de *spensieri*

e cussì via corendo
 coe ponte dei do piè
 sui ponti de le schéne
su nàtiche sfuggenti

35 *generalesse in fior*

[1] *ocio*: occhio; [3] *récia*: orecchio; [9] *panza*: pancia; [11] *déo*: dito; *bonigolo*: ombelico; [12] *téta*: tetta; *cuco*: deretano; [13] *pici*: pène; [15] *ongia*: unghia; [32] *coe ponte*: con le punte; *do*: due; [33] *schéne*: schiene.

34 vv. prevalentemente senari e settenari (si discostano solo i vv. 2, 8, 13 quinari; 21 e 29 ottonari), suddivisi in 4 strofe rispettivamente di 8, 17, 5 e 4 vv., variamente disposte nella pagina. La poesia si chiude con 1 v. isolato. Mancano le ricche che, nella prima strofa, vengono sostituite dalla ripetizione delle parole *l'ocio* (vv. 1 e 7), *naso* (vv. 2 e 4), *récia* (vv. 3 e 5), *boca* (vv. 4 e 6).

Come nota Agosti (1984, pp. 9-10), in questo componimento si assiste alla «decostruzione "confusiva"» del mito contemporaneo dell'organismo in quanto «totalità strutturata» (1984, pp. 9-10). La poesia si regge sulla concatenazione delle parole che indicano le parti anatomiche (procedimento autogenerativo tipico delle cantilene). Il corsivo è utilizzato evidenziare le parole in italiano, latino e, nel v. 30, per

spensieri di difficile comprensione: neologismo del poeta (che si riferisce all'area semantica del "pensiero") o contrazione per "dispensieri" (da *dispensare*)?

[37]

Ae do rode

Ae Do Rode ghe xe 'na fontana
de fero
co' sora nero un pesse
che buta fora aqua
5 par chi bévar no vol

Ae Do Rode
Fontana
Pesce
Nero
10 Aqua
Bévar
No

[1] *Ae Do Rode*: Alle Due Ruote; [3] *co' sora*: con sopra; *pesse*: pesce; [5] *bévar*: bere.

NOTA. *Ae do rode*: Insegna d'un vecchio stallaggio a un crocicchio presso le mura settentrionali della città di Treviso. Ora una banca.

«ALLE DUE RUOTE || Alle Due Ruote c'è una fontana | di ferro | con sopra nero un pesce | che butta fuori acqua | per chi bere non vuole || Alle Due Ruote | Fontana | Pesce | Nero | Acqua || Bere | NO» (coll. 31.164.79)

12 vv. di misura variabile, dal decasillabo (v. 1) al binario (vv. 8-12), suddivisi in due strofe rispettivamente di 5 e 7 vv. Mancano le rime: la poesia si regge sulla ripetizione delle parole tra I e II strofa.

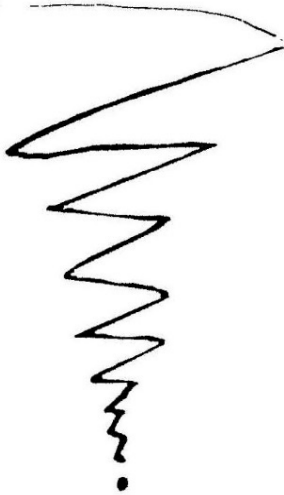
Componimento che rappresenta la scomposizione sintattica: nella I strofa viene descritta l'insegna, con un unico periodo che occupa tutti e cinque i vv. della strofa; nella seconda vengono meno i connettivi, gli aggettivi e i verbi: restano soltanto i nomi, vestigia di una realtà che permane al di là del linguaggio, mentre la chiusa è costituita dalla negazione «No» (v. 12)

[38]

Smontaggio

Via tute 'e rode fora i pistoni
 destacai i longheroni desmontà el teler
 càrter senza più oci cruscotto desvodà
 anime perse de candele sporche
⁵ aureola del San Volante sfumada
 marmita desfilada
 baterie scaricae
 serbatoio sugà
 sterzo in tochi cavà el spinterogeno
¹⁰ descusidi i sedili
 asportae le maniglie
 buloni in tera e dadi
desvidade vide

e vide e vide e vide
 e v i d e
 e v i d
 e v i
 e v
 e



[2] *destacà*: staccati; *desmontà el teler*: smontato il telaio; [3] *oci*: occhi; *desvodà*: svuotato; [8] *sugà*: asciugato; [10] *descusidi*: scuciti; [13] *desvidade*: svitate; *vide*: viti.

«SMONTAGGIO || Via tutte le ruote fuori i pistoni | distaccati i longheroni smontato il telaio | carter senza più occhi cruscotto svuotato | anime perse di candele sporche | aureola del San Volante sfumata | marmitta sfilata batterie scariche | serbatoio prosciugato | sterzo a pezzi cavato lo spinterogeno | scuciti i sedili | asportate le maniglie | bulloni in terra e dadi | svitate le viti | e viti e viti e viti | e viti | e vit | evi | ev | e» (coll. 31.164.76)

14 vv. di varia misura, dal senario (vv. 13-14) ai vv. di tredici sillabe (vv. 2-3), con prevalenza di settenari. Rimano i vv. 3-8 (*desvodà: sugà*), in rima al mezzo con il v. 2 (*desmontà*) e 5-6 (*sfumada: desfilada*); rima al mezzo anche tra i vv. 1-2 (*pistoni: longheroni*). Tra le figure di suono si segnalano le numerose allitterazioni, tra cui quella del prefisso privativo *des-*, che percorre l'intero componimento (*destacai... desmontà*, v. 2 *descusidi... desvidade*, vv. 10 e 13); inoltre *perse... sporche* (v. 4), *serbatoio sugà* (v. 8), *descusidi i sedili* (v. 10), ecc.; la figura etimologica *desvidade vide*, v. 13 e la ripetizione della parola *vide* nei vv. finali, che si scompone fino alla figura che chiude il componimento.

Lo smontaggio cui si allude nel titolo è la demolizione di un'automobile, dalle ruote (v. 1) sino all'ultima *vida*, parola che allude sia all'oggetto che alla 'vita' del veicolo e che, scomponendosi nei vv. finali produce, significativamente, come ultima parola della raccolta e dell'intera opera calzavariana il monosillabo *e*. Scrisse Calzavara nel suo primo aforisma: «I poeti vorrebbero che dopo morti restasse della loro opera almeno una poesia. Qualcuno si accontenterebbe anche di un solo verso. Io vorrei che di tutti i miei versi restasse il più breve: "e". Le congiunzioni danno sempre un grande godimento» (*Rtp*, aforisma n. 1, p. 81).

