

MICHELE TRUGLIA

IL LINGUAGGIO ALLO SPECCHIO. OLTRANZA E OLTRAGGI NELLA
POESIA DI ANDREA ZANZOTTO

Già nel titolo di questo intervento potremmo dire che si trova condensato in pochissime parole tutto ciò che vorrei dire intorno all'opera di Andrea Zanzotto, che rappresenta un'esperienza poetica che, come la critica non ha mancato di sottolineare, non ha eguali non soltanto per quanto riguarda la poesia italiana, ma rispetto alle più rilevanti sperimentazioni dell'intero panorama della poesia contemporanea. Spero di avere il modo e il tempo di mostrarvi come, in effetti, si possa sostenere che l'immagine o la metafora dello specchio è esattamente ciò che costituisce il vero filo conduttore dell'intera produzione letteraria di Zanzotto: la strana "compagnia" che sempre ha attraversato l'intera sua opera come una fenditura, una *béance* (per utilizzare un termine in bilico tra psicoanalisi e filosofia – così come la stessa poesia del Nostro), e che è il vero luogo d'origine della sua ispirazione. In certo senso, davvero uno specchio.

Se in questa comparazione il deittico, dunque, sembra aspirare a significare immediatamente l'esistenza, il senso di questa spaccatura, di questo necessario rapporto, intimo fino all'ossessività, all'Altro, all'*eccedenza* – che vedremo mostrarsi in Zanzotto sia come Altro *del* linguaggio che come Altro *dal* linguaggio – si configura come un vero e proprio rapporto inafferrabile, proprio in quanto *speculare*. Se il linguaggio è infatti specchio del Mondo, è l'esistenza stessa, d'altro canto, a ricadere necessariamente su di esso e in esso, come in un gioco di specchi contrapposti, in un *loop* infinito di reciprochi rimandi senza uscita. Questo è il lavoro che Zanzotto compie sul linguaggio e, forse in primo luogo, su sé stesso, tanto da produrre un'opera poetica che, per tutto il corso del suo sviluppo cinquantennale, è allo stesso tempo una *esperienza* poetica e letteraria tanto complessa da rendere indecidibile il senso di quella implicazione: è infatti impossibile distinguere se e fino a qual punto la costruzione del suo linguaggio poetico sia il frutto di una esistenza anche psichicamente più che travagliata, o non sia vero piuttosto l'inverso, e non sia proprio nella ossessiva ricerca di quella stessa esperienza linguistica che sia da rintracciarsi la radice di una *alterità* ed *eccedenza*

profondamente esistenziale. Evidentemente entrambe le prospettive, seppure più che fondate, finiscono per mancare il segno, anch'esse rimandandosi vicendevolmente.

Per usare un'espressione di Wittgenstein, potremmo dire che la poesia in Zanzotto non è mai semplice «arte», ma si configura come una vera e propria «forma di vita», trascendentale ed empirica al tempo stesso: fondante ogni altra possibile esperienza e, tuttavia, forgiata nella natura scabra e ostica dell'esistenza.

Ecco perché resta non certo insignificante il richiamo alla necessità, in un'analisi di un'opera letteraria come quella di Zanzotto, di un riferimento o di un'apertura o comunicazione tra la poesia i saperi della filosofia e della psicoanalisi. E vorrei sottolineare prontamente il fatto che, in questa richiesta, si ha da riconoscere qualcosa di molto importante: in primo luogo, infatti, si afferma la necessità (e dunque la possibilità) di una relazione fra la poesia e altre forme di conoscenza ed esperienza del mondo; e, cosa per noi anche più rilevante, si conferma, all'interno della stessa esperienza poetica, una pertinenza e una contiguità – per quanto generalissimamente intese – con l'ambito del sapere: quanto meno sufficiente per poterne fondare la suddetta relazione.

Che nell'esperienza poetica si dia dunque anche una esperienza conoscitiva, e non solo meramente estetica, è il primo presupposto di questa ricerca; e in questo caso possiamo affermare con soddisfazione che l'autore scelto per il nostro contributo è senza ombra di dubbio un luogo imprescindibile per affrontare una simile sfida. Ciò che caratterizza la lunga produzione di Andrea Zanzotto è infatti il suo valore di indagine, direi meglio di *ispezione*, se non addirittura di *Inquisizione*, intorno alla natura e alle possibilità del Linguaggio e del Soggetto e Oggetto poetico, tanto quanto del Linguaggio, del Soggetto e dell'Oggetto (Mondo), nel loro darsi *tout court*.

Sembra essere per questo che la poesia di Zanzotto, in quanto opera di una ricerca sempre *in progress*, e che non ha conosciuto punti di stasi né di pacifico approdo fino alle sue ultime opere, paga come riscatto una certa difficoltà di lettura che, spero, verrà in qualche senso e in qualche modo alleviata (e, in altro senso e in altro modo, forse, si spera, amplificata) da questo mio saggio. Di tale difficoltà si hanno segni fin da subito nell'opera di Zanzotto, sia sul versante formale che su quello dei contenuti: in qualche modo egli è stato sempre una sorta di voce “aliena” a qualunque classificazione corrente; e ritengo in questo non abbia avuto un ruolo trascurabile la particolare posizione di isolamento nella quale il Poeta, per motivi di varia natura, si è sempre ritrovato. Da un lato, infatti, le sue condizioni di salute fisica già

dall'infanzia e dalla prima giovinezza sono state minate da una grave forma di asma e conseguenti difficoltà respiratorie e disturbi del sonno, poi degenerate in forti insonnie con ripercussioni psichiche e psichiatriche (e si può ricordare al riguardo l'aneddoto in base al quale un suo amico, esperto in psicanalisi, anagrammando il nome «Andrea Zanzotto», era giunto alla conclusione di «Azzanna Dottore», per alludere alla difficoltà di una seduta psicoanalitica col Nostro); ma poi, ancora, l'assunzione fin dai suoi primi lavori di una posizione minoritaria rispetto alle correnti maggiormente apprezzate e influenti della poesia "eletta" e, in certo senso, più "protetta" della aristocrazia dei centri culturali/editoriali dell'epoca. Il suo percorso dunque è fin da subito "solitario"; ma, citando l'ottimo saggio di Fernando Bandini posto in apertura del «Meridiano» dedicato al Poeta: «L'essere appartati consente distacchi e visitazioni che sono spesso carichi di futuro»¹. Unendo ciò al legame obiettivamente patologico che Zanzotto intratteneva col paesaggio delle sue terre del Soligo si può comprendere come, almeno agli esordi, la poesia di Zanzotto potesse essere in qualche modo equivocata come una sorta di «bizzarria di provincia», di *Shwärmerei* da *parvenu* tipiche appunto del dilettantismo provinciale.

Il primo vero libro di versi di Zanzotto esce nel 1951 per Mondadori², e comprende poesie scritte tra il 1940 e il 1948. Potremmo dunque definirlo un "libro di guerra", o di immediato dopoguerra. È però significativo notare come, in realtà, in questo testo, sebbene aleggi una sorta di vago terrore su ogni singola lirica, o, se concedete l'espressione, di «*odor di guerra*», pure di guerra – o addirittura di storia – sembra proprio non se ne parli affatto, se non per accenni o allusioni che, seppure significative, sembrano essere più che altro il "segnaposto" di un'assenza. Potremmo dire, con Bandini, che persino la guerra viene in qualche modo rimossa e «affabulata come evento di natura»³, tanto che in una poesia intitolata *Notte di guerra, a tramontana*, l'unico accenno alla guerra sembra essere nel titolo, alla luce del quale, poi, ogni minimo sussulto risulta infine annuncio di sciagura (e, sia pure, sotto la presuntivamente innocua presenza delle lumache che nel buio «vanno a lambire quanto è rovescio / quanto si umilia ed ha timore»: questo il punto più "esplicito" del tema in oggetto!).

¹ F. BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, p. LVI.

² A. ZANZOTTO, *Dietro il paesaggio*, Milano, Mondadori, 1951. Solo nel 1970 venne poi pubblicata per l'editore Scheiwiller, in edizione limitata per sole 300 copie, una *plaque* contenente poesie giovanili del periodo 1938-1942, sotto il titolo *A che valse? (versi 1938-1942)*. Ora (parzialmente) in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1389-1391.

³ F. BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, cit., p. LVII.

Se a ciò si aggiungono lo stile e l'impostazione del libro (assimilabile al primo ermetismo europeo, e ad alcune forme o "esperimenti" del surrealismo dei primi decenni del Novecento o di fine Ottocento), e i rimandi culturali e poetici più evidenti di *Dietro il paesaggio* (da Pascoli a Ungaretti, a Rimbaud, Eluard, Lorca, e più a ritroso e in primo luogo Hölderlin), risulta anche più evidente come il dibattito culturale italiano, in quegli anni, assumesse tutt'altri toni.

Persino le scelte metriche di questo esordio fanno in modo che Zanzotto risultasse molto lontano dalle esperienze coeve, con l'adozione del novenario o del settenario ad avere una netta prevalenza sul più "arioso" e "discorsivo" endecasillabo dei suoi contemporanei, che, in quel clima, assumeva un ruolo preponderante proprio in virtù delle maggiori possibilità discorsive e realistiche che il verso "lungo" concede rispetto a quello breve. La stessa struttura metrica della versificazione, poi, contribuiva ancora di più a rinchiudere il discorso in singole impressioni, in "fiammate" d'immagini in cui la struttura sintagmatica e sintattica coincidono quasi sempre con la scansione del verso, e persino l'uso dell'*enjambement* è ridotto fino quasi alla totale assenza, mettendo definitivamente fuorigioco qualunque possibilità di concatenazione razionale o, comunque, non puramente simbolica.

Ricordiamoci che erano, appunto, gli anni dell'immediato dopoguerra, con tutte le vicissitudini storiche che il paese, e naturalmente le biografie stesse dei poeti di cui qui si parla, avevano attraversato e stavano attraversando: necessariamente una nuova stagione di impegno politico, dopo vent'anni di fascismo e alla fine di una lotta di liberazione nazionale, risultava più che imperativa per gli interessati; e lo scontro era quindi non solo tra fascisti e antifascisti, ma ancor di più, sul futuro dell'Italia quanto dell'Europa, tra marxisti e cattolici e tra marxisti e marxisti (e anche tra cattolici e "cattolici"). Un libro come *Dietro il paesaggio*, pubblicato solo pochi anni prima di *Le ceneri di Gramsci* – per intenderci –, non poteva risultare che "fuor di posto" in una battaglia del genere, e dunque anche frainteso o obliato.

In realtà, però, va anche ricordato che il Nostro proveniva dagli studi all'Università di Padova, in cui Diego Valeri l'aveva indirizzato verso una prospettiva fortemente internazionale rispetto al piattume della "cultura" di regime; e ancora ricordiamo che i primi riconoscimenti e recensioni rilevanti arrivano da quelli che saranno poi i compagni di una vita: Ungaretti, Montale, Sinigalli, Quasimodo e, ancora e in primo luogo, Fortini, Sereni e Pasolini, coi quali Zanzotto, compatibilmente con le sue difficoltà "di spaesamento", ha intrattenuto viva amicizia e stima sino alla fine. Non stiamo quindi certamente parlando di "eccentrici" o "provinciali"!

Possiamo quindi isolare due elementi particolarmente attivi nelle prime opere di Zanzotto: da un lato una forma di “iperletterarietà” (che ancora alla fine degli anni Sessanta, e in riferimento a *La Beltà*, suo libro più “rivoluzionario”, veniva rimarcata dallo stesso Montale) data dalla vastità e plurivocità dei richiami e riferimenti culturali che l’autore mette in campo (rendendo – sempre a detta di Montale – persino relativamente impossibile, se non inutile, risalire alle fonti della sua ispirazione)⁴; e ancora un profondo radicamento al *paesaggio* e al territorio, che Bandini rimanda alle prime letture del Poeta e al suo incontro con l’autore/fratello Hölderlin e al “nordico” tema della *Heimat* quale luogo/rifugio.

Dietro il paesaggio, dunque, non è certo titolo casuale; tanto da tendere a richiamare una prospettiva del Mondo come riguardato da *dentro* il paesaggio: per citare una celebre poesia di una raccolta successiva si potrebbe dire che l’Oggetto di quest’opera venga in certo senso cantato «oltre tutte le preposizioni note e ignote»⁵. Il mondo oggettivo della poesia di Zanzotto risulta dunque inestricabilmente imbrigliato alla coscienza stessa dell’autore, tanto quanto quest’ultima è in esso inestirpabilmente radicata. E specularmente il linguaggio stesso, da un lato, è diretto verso il paesaggio, in quanto oggetto del discorso, dall’altro si mostra da esso proveniente: *linguaggio del paesaggio, della terra, della Heimat*, dunque, in entrambi i sensi del genitivo: parafrasando Spinoza potremmo dunque parlare di *paesaggio parlato*, in quanto oggetto di canto, ma anche *paesaggio parlante*, in quanto la natura stessa della Soggettività non gli è in alcun modo esterna, ma non è che un’altra tra le sue gemme, o tra i suoi arbusti e boschi, in qualche modo un «che» da esso germinata nella sua particolare forma di *vegetazione*. Un *Natur stück*, direbbe Kant, che si riflette in un altro, facendoci ricadere ancora una volta nelle difficoltà di un rapporto *speculare* che sarà poi sempre rinnovata e approfondita nelle opere successive.

Dunque, il tema è quello della *Heimat*, come dicevamo: della terra natale e del paesaggio materiale inteso sempre come «oggetto transizionale» del Senso. Nemmeno nella più pertinente delle descrizioni si può riconoscere alcun cenno di intenzione “realista” nell’approccio all’oggetto, ma esso si apre sempre come un enigma perennemente rinnovato attraverso una sensibilità di natura spiccatamente “surrealista”, per la quale il linguaggio assume il ruolo di *forma comune* di *Hintergrund*: terreno-fondamento – per tornare a

⁴ E. MONTALE, *La poesia di Zanzotto*, «Corriere della Sera», 1 giugno 1968, ora in *Sulla Poesia*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 337-341.

⁵ A. ZANZOTTO, *Al mondo*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 301.

Wittgenstein – di quella comunione/separazione tra soggetto e mondo in cui consiste la natura stessa dell’esperienza linguistica, che appare dunque come oggetto del discorso già nei primi scritti, sebbene in forma meno evidente e più implicita rispetto alle opere successive.

Sarà così che in seguito, da *Vocativo* (1957) in poi, attraverso in particolar modo *IX Ecloghe* (1962) l’approfondimento sempre maggiore del tema del linguaggio, sia dal punto di vista formale – laddove il termine assume un significato assolutamente unico se riferito all’opera di Zanzotto, e che dunque andrà necessariamente precisato –, sia dal punto di vista filosofico, arriverà ne *La Beltà* (1968) a scardinare la stessa forma della pratica poetica, scavando definitivamente una sorta di abisso tra l’operazione di Zanzotto e il resto del panorama poetico suo contemporaneo (comprese in primo luogo le altre forme delle cosiddette neo-avanguardie), tanto che per ritrovare una possibile linea di paragone o di omogeneità di ricerca si è dovuto, negli scritti più impegnativi e autorevoli dedicati alla sua poesia, scomodare nomi come Rimbaud, Artaud e, naturalmente, l’amato Hölderlin. Si può notare, di passaggio, che, per quanto riguarda questi autori – al contrario di ciò che è accaduto nella poesia di Zanzotto – tale ricerca è terminata con l’autodistruzione della facoltà espressiva in quanto tale, quando non addirittura in modo anche peggiore.

D’altronde ciò che caratterizza, per così dire, *emotivamente* (in senso heideggeriano: come «tonalità emotiva» nella quale l’esistenza sempre è radicata) questa opera indefessa di ricerca radicale intorno alla possibilità del linguaggio è quello che Agosti riconosce come «un dire infinitamente turbato»⁶; e uso qui il termine al singolare «il linguaggio» – da riguardarsi nella sua forma di “possibilità” in questo senso anche (e terribilmente) singolarmente intesa, proprio perché è il presunto *dato stesso* dell’esistenza di ciò che usiamo chiamare “linguaggio” ad essere messo in discussione dall’opera di Zanzotto, nella difficoltà di affermarsi come un che di “autentica” espressività di contro a un semplice quanto “inautentico” meccanismo presuntivamente umano: un riflesso di quel *Natur stück* di cui si parlava poco sopra e a cui l’umano tanto facilmente è riducibile.

Ciò da cui egli parte è infatti, innanzitutto, una netta sfiducia nella *Langue*, o in una sua possibile autenticità: in breve una ricognizione e, come si diceva, *Inquisizione* intorno alla “autenticità” del dire e al suo “valore”. Ma di nuovo tale sfiducia veniva in qualche modo “compensata” da un’idea fondamentale che non ha mai abbandonato la voce del Poeta : quella

⁶ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, in ID., *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, Milano, Il Saggiatore, 2015, p. 45.

sorta di concezione – “arcaica”, se volete, ma *vitale*, nel senso più proprio del termine – *sacrale* della poesia, quale poteva avere quella generazione di Poeti (ricordiamolo ancora, Zanzotto è un ragazzo del ‘21) che in quell’idea erano cresciuti, tanto da considerare ancora «il titolo supremo del letterato» la «corona del poeta», laddove «la poesia rappresentava l’impegno privilegiato (senza escludere la pratica di altri generi e di attività extra-letterarie, ma a latere, secondariamente, o semplicemente per campare: giacché chi si vota al sacerdozio della poesia accetta la regola del “carmina non dant panem”»⁷.

Nella formula della “letterarietà” di questo primo Zanzotto troviamo quindi quella che Stefano Agosti definisce una «cintura di sicurezza»: una sorta di principio di resistenza contro la volgarizzazione e l’isterilimento dell’esperienza linguistica, di modo che «tramite questa finzione di autenticità dell’essere e del dire, il Soggetto assicura all’Io un simulacro di dimora e di esistenza»⁸. Se dunque da un lato la vicinanza alla *Heimat* intesa come “paesaggio” reale e poetico allo stesso tempo rappresentava il lato materiale di un tentativo di autodifesa rispetto alla “nientità” e “inautenticità” del mondo comune, dall’altro negli stessi strumenti e formule della lingua dell’espressione letteraria si ritrova un’altra sorta di *Heimat* di elezione, questa volta formale, chiamata a protezione della fragilità della possibile autenticità del dire: di nuovo uno scudo contro un linguaggio che, nel logorio della bagatella quotidiana tanto quanto nell’ideologia della storia o della politica da propaganda giornalistica finiva inevitabilmente per decadere a puro mezzo strumentale, trista e sterile *techné* incapace di rendere la viva e fluida *Verità* dell’*esistenza*, quanto piuttosto, esplicitamente o implicitamente, vocato e votato a (freudianamente) *rimuoverla*, annientando così ogni possibile autenticità dello stesso soggetto parlante.

Si noti infatti che le due categorie qui chiamate in causa, di “autenticità” e “inautenticità”, non hanno una applicazione puramente linguistica o logico-epistemologica (in riferimento al “Vero” e al “Falso”), quanto piuttosto il loro riferimento è di natura più propriamente *esistenziale*, ovvero riguardante – se mi concedete qualche filosofema – la natura del Soggetto nel suo concreto “essere-nel-mondo”. È per questo che la difesa della poesia nella sua forma più pura, nella sua forma aurorale e sacrale (come si diceva) di custodia della possibilità stessa di un rapporto autentico del Soggetto col Mondo e col Linguaggio sono

⁷ P. BELLOCCHIO, *Disperatamente italiano*, in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999, p. XV.

⁸ S. AGOSTI, *L’esperienza di linguaggio*, in ID., *Una lunga complicità*, cit., p. 111.

dunque alla base della ricerca del Poeta, tanto che per Zanzotto la difesa di questa autenticità nel dire poetico si trasforma immediatamente, e in modo ben più radicale che in qualunque rimasticata forma di “umanismo”, in una difesa di ciò che è umano nell’uomo. Il linguaggio letterario è dunque in Zanzotto una nuova patria, una nuova *Heimat*: “rifugio” e “arca” in un mondo sentito come ostile e minaccioso e in continuo disfacimento.

1. DIETRO IL PAESAGGIO

Questi sono dunque i presupposti, se così possiamo chiamarli, di un’opera che continuerà per tutto il secolo scorso, e fino a entrare nell’attuale, a produrre sempre forme nuove e diverse di *germinazione* di sé, ma in cui certo si può rintracciare, proprio attraverso e – si spera – non a discapito di quella stessa pluralità, una linea di sviluppo che renda visibile fin già dai primi esordi una fortissima e tesa forma di unità nel cuore stesso e nell’intenzione più profonda: è da questo che possiamo quindi intendere la poesia di Zanzotto come una vera e propria forma di *insistente ricerca*, lontanissima da giochi estetici o linguistici di qualunque risma.

Si è parlato qui di isolamenti, di *Heimat* come terre o “forme” di rifugio, salvezza, e di una vera e propria vocazione sacrale (dunque *salvifica* per definizione) della poesia quale unico luogo possibile per accertare o attestare una posizione di autenticità al linguaggio e all’esistenza di una umanità sotto assedio; e se, come si è detto, la ricerca di Zanzotto è prima di tutto una forma di *sperimentazione* nella quale il linguaggio e l’esistenza vengono coinvolti allo stesso tempo, e se in questo ancora si è potuto riconoscere la voce di «un dire infinitamente turbato», allora è proprio dentro quella forma di terrore che sarà rinvenibile il cuore unitario di una così vasta “prova”, e in particolar modo in quel principio «resistenza»⁹ che l’ha forgiata e resa possibile, anche laddove, come si è visto, per altri è stato impossibile proseguire. È dunque esattamente nel “terrore” che potremo reperire la fonte e origine della poesia di Zanzotto: un terrore tanto radicato e profondo, quanto storicamente determinato e, soprattutto, determinante, al punto tale dal trasformare il terrore stesso in una sorta di «misura della consapevolezza storica e come forma di moralità»¹⁰ del Soggetto stesso.

⁹ Mi riferisco alla poesia *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 305.

¹⁰ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 32.

Per prima cosa, allora, rievochiamo qualche dato biografico: possiamo ricordare come il Poeta sia un uomo del '21, vissuto quindi per l'intera sua infanzia e giovinezza sotto la minaccia del fascismo prima (il padre era un decoratore dovuto emigrare per lunghi periodi in Svizzera per lavorare a causa della sua militanza socialista, così come nel dopoguerra toccherà al figlio per l'insegnamento). Non certo di invidiabile salute, la campagna Veneta lo circonda in ogni senso: da un lato è là che vive appena oltre la finestra della sua stanza di ragazzo, dall'altro il padre gliene "produce" una nuova e immaginaria, una sorta di regno fatato col quale decora l'intera sua stanza di bambino, così che ogni parete era dipinta con gli arbusti, i boschi, le volpi, gli uccelli della sua terra e lui, vestito come un "principino" del Seicento, seduto all'ombra di un grande albero se ne incantava (e un simile ambiente non può non aver influito sul suo *Dietro il paesaggio!*). Quando poi scoppierà la guerra lo troverà già gravemente ammalato per via di un'asma cronica che verrà poi alleviata solo nei tardi anni '50 grazie all'arrivo in Italia degli antistaminici. Grazie ai suoi problemi di salute, però, riesce a sfuggire alla campagna di Russia (era nella classe dei reclutabili), ma quando, in seconda istanza, viene chiamato forzatamente finisce per disertare e unirsi alla Resistenza in una piccola frangia del Partito d'Azione al quale viene avvicinato da un suo ex-professore, Antonio Adami, grazie al quale decide di unirsi all'azione di liberazione nazionale anche se con l'inconsueta scelta della non-violenza: si dedica perciò al ruolo, comunque delicato e forse addirittura più pericoloso, di propaganda, informazione e collegamento, sempre e rigorosamente non armato.

È in questo clima che nascono le sue poesie degli esordi – ricordiamo scritte tra la fine degli anni Trenta e la fine degli anni Quaranta – per cui il clima "turbato" che in quelle non può non essere immediatamente avvertito, risulta più che giustificato, tanto quanto il sentimento di "assedio" che è certo vissuto personalmente dal poeta in modo esistenziale, quanto, evidentemente, sentito come sorte comune di ogni forma umana¹¹. Ed è proprio nel cuore di questo assedio sia storico che esistenziale (la cui figura "incarnata", per così dire, è proprio la forma asmatica che opprime il poeta fin dalla più tenera età) che nasce quella forma di terrore e turbamento, e allo stesso tempo di isolamento e solitudine nelle quali l'Io di questa assolutamente inedita forma di lirica si costituisce, e nel quale il poeta sente su di sé un destino

¹¹ Si ricorda qui come l'intera zona del Soligo fosse, negli anni della Resistenza, ridotta a una sorta di enorme campo a cielo aperto, completamente recintato e presidiato dall'esercito nazi-fascista, fino all'omonima strage del Soligo dell'agosto '44, quando tutti i paesi e villaggi della zona furono letteralmente dati alle fiamme e semidistrutti dai nazi-fascisti.

in cui «è dipinto ch'io viva nell'isola, / nell'oceano, ch'io viva nell'amore / d'una luna che s'oppono al mondo»¹².

E insieme a questo quadro si aggiunge, come già dicevamo, una completa sfiducia nelle capacità del “linguaggio comune” di cogliere la ricchezza e la vita del Reale e dell'esistenza, compresi naturalmente i suoi “spaesamenti”. È da questo “grumo emotivo”, da questa sorta di primordiale caos esistenziale che la poesia di Zanzotto erompe come in un moto tellurico, o veramente come lo schiudersi di una gemma: è dunque più che chiaro che, in simili condizioni, il poeta sarà necessariamente costretto a forgiare da sé delle forme di protezione: magari una specie di «bolla» (per usare un termine a lui caro)¹³, di barriera protettiva che costituisca, certo, una difesa, ma anche una posizione possibile di “osservazione” e di dicibilità del *fuori*. È qui che si installa l'assoluta singolarità della poesia del Nostro: se prima dicevamo della particolarità assoluta di questa forma di lirica, vediamo già da *Dietro il paesaggio* che essa è sempre incrinata, o, per meglio dire, piegata fino a fare intravedere, proprio attraverso questo suo particolare utilizzo, la forma della sua cancellazione o, meglio, superamento.

Se ciò che caratterizza la natura della poesia lirica è infatti la diretta partecipazione della soggettività del poeta al proprio canto, allora, tecnicamente, la poesia di Zanzotto va senza dubbio caratterizzata fondamentalmente come una poesia di stampo lirico. Ma la particolare curvatura, fino anche l'exasperazione che Zanzotto dà a questa formula del “lirico”, attraverso quella particolare sensibilità della quale egli è portatore, produce in essa una modificazione essenziale e irreversibile.

Si è visto come sia la natura del paesaggio che quella dell'Io lirico fossero fortemente “letterarizzate”, ovvero come questi due elementi venissero accolti nella sua poesia solo attraverso una preventiva “immersione” nella lingua e nei codici del linguaggio letterario, finendo per trasformarsi essi stessi in una sorta di “concrezione” immaginativa dei *topoi* fantastici nei quali vivono: il dato esistenziale dunque si fonde indissolubilmente alla forma che lo genera, ed è per questa via che l'Io stesso finisce per confondersi all'oggetto del suo canto, fino a rendere indistinguibili le parti introspettive rispetto alle presunte parti descrittive di quello stesso paesaggio oggetto del canto. È per questo che Agosti può parlare tanto di questa

¹² A. ZANZOTTO, *A foglia ed a gemma*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 78. Si noti poi come la Luna/Diana, in diverse forme e sotto ogni possibile posizione discorsiva e assiologica, resteranno perennemente come simboli fondamentali nell'opera di Zanzotto: si confronti in particolare *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Pieve di Soligo, tip. Bernardi, 1969; ora in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 359-375.

¹³ Cfr. A. ZANZOTTO, *Ecloga IV. Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 213.

“iperletterarietà”, considerata come una sorta di filtro protettivo che riesca a fornire in qualche modo stabilità, e dunque a conservare un’autenticità all’esistenza stessa della voce del poeta, quanto dello stesso tema della *Heimat* già considerato, da intendere davvero come riferimento a una sorta di realtà-rifugio nella quale letteralmente “immergersi” e sprofondare in caso di necessità, come di forme ad un tempo di “cinture di sicurezza”, certo, ma anche come luoghi di riposizionamento formale e ontologico dell’esperienza stessa del Soggetto parlante, tanto quanto della sua *parola*:

Oh, stringiti alla terra, a terra premi
tu la tua fantasia. Strugge la mite
notte Hitler, di fosforo, e congiunta

in alito di belva sugli estremi
muschi dardeggia Diana le impietrite
verità della mia mente defunta.¹⁴

Realismo e surrealismo trovano qui una forma di coesistenza attraverso il fondersi di storia e mito, in una sorta di *Guernica* poetica e “letterarizzata”, appunto, della lotta di liberazione, in cui è evidente la figura del paesaggio, della terra, quale unico luogo di possibile salvezza per una soggettività (lirica) che sente, sotto i colpi dell’una e dell’altra sua forma d’esperienza del mondo, l’assedio colpire fino al punto di sentirlo incorporato al Sé e, allo stesso tempo, alla propria più intima “mitologia”. Qui, certo, siamo in un suo libro successivo (*Vocativo* esce nel 1957), e magari anche a una diversa forma di auto-consapevolezza – come speriamo di poter mostrare –, ma l’atmosfera e il cuore di questi versi sono gli stessi che si ritrovano in *Dietro il paesaggio* («Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio / qui volgere le spalle»)¹⁵, cosicché, in certo senso, possono fungere per noi da testa di ponte per passare al “livello successivo”, appunto con *Vocativo*, e finalmente con *La Beltà*.

Vediamo i punti essenziali di questo meccanismo fondamentale che Zanzotto pone in atto, perché è esattamente questo il “grimaldello” che porterà il Nostro a sconvolgere completamente i principi della scrittura poetica, facendo in modo che sia in ciò che la sua lirica smetta di essere “lirica” in senso proprio, e che la sua poesia resti un *unicum* inassimilabile a qualunque avanguardia o sperimentalismo codificato. Evidentemente, per il Nostro, l’isolamento era quella che Heidegger chiamerebbe una «provenienza destinale».

¹⁴ A. ZANZOTTO, *I compagni corsi avanti*, da *Vocativo*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p.149.

¹⁵ A. ZANZOTTO, *Ormai*, da *Dietro il paesaggio*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 46.

Il problema del rapporto del Soggetto al linguaggio si pone subito sin dalla prima opera storica, *Dietro il paesaggio* ove l'esibita e costante iscrizione dell'Io nel dettato dichiara non tanto il ripiegamento del Soggetto sulla propria interiorità, secondo una posizione espressiva che si potrebbe richiamare alla tradizione romantico-decadente, quanto l'inquisizione del Soggetto su quella che può essere l'autenticità (la "verità") della propria parola, il suo grado di dicibilità come conferma e prova della sua stessa esistenza. In *Dietro il paesaggio*, l'Io riveste insomma, sia pur implicitamente, il ruolo di termine d'un rapporto il cui termine concorrente è rappresentato dal linguaggio. Per cui il Soggetto agisce, pur se in forme non manifeste e forse addirittura al di sotto della coscienza dell'autore, in base a una posizione metadiscorsiva. L'Io è attore, non Soggetto. E la scena che si spalanca sull'accertamento dell'autenticità di questa parola è la scena della letterarietà, e addirittura di una iperletterarietà¹⁶.

L'Io lirico, dunque, «è attore, non Soggetto». Questo significa, appunto attraverso una considerazione metadiscorsiva, che nell'opera in questione quell'"Io" chiamato in causa è pura "persona", "carattere" ("character"), forma di figura, "personaggio", in certo senso: rappresentante del poeta, ma solo in quanto rappresentante del Poeta; rappresentazione dell'esistenza ma semplicemente in quanto rappresentante "l'Esistenza". È in questo che la posizione stessa di Zanzotto risulta decentrata su un piano metadiscorsivo che, assumendo però una forma *autoreferenziale*, riporta il nostro discorso nel vortice di quel *loop* dal quale non troviamo via d'uscita, ovvero al nostro ormai consueto "gioco di specchi": l'Io lirico è e non è un Io parlante. «Nello stesso senso e sotto lo stesso rispetto», direbbe Aristotele... cercando di rifare i conti. Si apre qui, infatti, la possibilità di considerare l'esistenza umana finalmente come una forma di "contraddizione in atto" e, più rilevante ancora per quanto ci riguarda, come "contraddizione parlante" o, meglio, *poetante*.

Volendo azzardare un confronto inedito potremmo dire che l'Io, in questo particolare utilizzo, ha, consciamente o inconsciamente, una forma "strutturante" nella costruzione poetica di Zanzotto, tanto quanto il "tu" lo ha nella poesia di Eugenio Montale. Se infatti il "tu" di Montale ha un ruolo determinante nell'aprire il testo alla sua *disseminazione*, al suo necessario e baudelaireamente inteso rapporto con il *lettore* (finendo così col diventare immagine di una comunicazione universale), l'Io di Zanzotto raddoppia quella stessa funzione, ma aggiungendovi la fondamentale caratteristica dell'autoreferenzialità: di nuovo, nella poesia di Zanzotto, la logica del linguaggio viene, in certo senso, messa di fronte a sé stessa come *per specula*, trasformando l'intera portata teorica del discorso sul suo versante a questo punto

¹⁶ S. AGOSTI, *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, cit., pp. 110-111.

necessariamente etico-speculativo, appunto, in quanto la posizione discorsiva e quella metadiscorsiva, in considerazione di quanto abbiamo detto, vengono a coincidere.

È come se, in questo meccanismo che nell'opera di Montale, incarnato dal "tu", si espone ad una exteriorità, ed è quindi il segno di quella apertura alla quale il testo è necessariamente destinato (l'eterna e indefinibile "x" dell'«*hypocrite lecteur*» già da sempre presupposta nella sua stessa natura, appunto, di testo), l'"Io" di Zanzotto, in questa sua particolare *esposizione*, producesse un effetto inverso e, allo stesso tempo, equivalente: in questo caso, infatti, abbiamo un risultato che apre uno spazio *auto-riferito*, producendo così una sorta di *forza centripeta* che tende invece a produrre lo stesso risultato – ovvero la costituzione di una "solidarietà" di "luogo comune", di *Hintergrund* – tra autore testo e lettore, ma questa volta attraverso l'apertura nel testo di una *profondità* che finisce per risucchiare e inglobare in sé, attraverso il testo, ogni termine del rapporto e dello stesso processo della sua fruizione. Quella *béance* tra l'io e l'"io" in Zanzotto è dunque il "buco nero" che irresistibilmente attrae lo stesso lettore, il *segno* primo di quella sorta di labirinto o di sempre smottante "forra" (simbolo delle franate delle terre del Soligo), sempre ribollente "magma" della quale si compongono le *sabbie mobili* nelle quali ci si ritrova leggendo una qualsiasi opera del Nostro.

È dunque in questo senso che la lirica di Andrea Zanzotto, pur conservando la sua caratteristica fondamentale, in realtà risulta non corrispondere più alla *forma lirica*, mostrando sì una soggettività, ma in modo che questa sia sempre in continua lotta con sé stessa, in stato perpetuo di dubitante caducità. Come l'opera di Wittgenstein, dunque, potremmo dire che l'opera di Zanzotto si incammina su una strada in cui l'ispezione sulla possibilità del linguaggio diventa più propriamente «*esibizione*»¹⁷ di quei limiti che lo costituiscono¹⁸; ed ecco che il "Soggetto" di cui parlava Agosti viene necessariamente *sbalzato fuori* in una posizione metadiscorsiva, laddove l'"Io" *attore* è destinato ad assolvere l'ambigua funzione di una maschera continuamente dubitante del/nel suo esser "maschera nuda": di un segno per un significato sempre "di là" dall'essere affermato in ogni forma possibile della sua stessa affermazione. Per continuare il parallelismo con Wittgenstein potremmo dire che non solo la logica, ma, con Zanzotto, anche «*la poesia deve curarsi di se stessa*» e diventare dunque *trascendentale*; e, come vedremo, questa cura («Cura», in Heidegger) avrà, come accadeva

¹⁷ Cfr. la distinzione in Wittgenstein tra «dire» e «mostrare»: il soggetto della metafisica non si dà.

¹⁸ «5.632 Il soggetto non è parte, ma limite del mondo», in L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 1998, p. 89.

nella filosofia dell'autore viennese, un *controcanto* etico davvero mai udito prima, diventando cura del Soggetto stesso, e, ricordandoci la forma speculare che sempre ci perseguita: «Cura di Sé».

2. VOCATIVO

Questi, dunque, gli esordi. Forse ci siamo un po' dilungati, e molti elementi sono stati in un certo senso anticipati, ma era necessario per comprendere davvero ciò che accade dopo: se infatti il nostro obiettivo era realmente quello di *entrare* nella poetica di un autore tanto complesso s'imponeva la necessità di riprodurre, in certo senso, in noi (*per noi*, hegelianamente) la corrente di quel processo che ci porterà fino a esiti davvero inaspettati (*in sé*) dato che, dalla nostra prospettiva – quanto da quella di un autentico poeta –, il *per sé* (la presuntiva autocoscienza del poeta – come mostrava Agosti nella citazione sopra riportata) è del tutto irrilevante.

Il testo che passiamo ora a esaminare (*Vocativo*, 1957) è il passo successivo di questo percorso. Preceduto da un'altra raccolta del 1954 (*Elegia e altri versi*), questo libro rappresenta qualcosa di molto particolare nell'evoluzione della poesia zanzottiana: in qualche modo – e forse così si può anche spiegare l'abitudine di Zanzotto di intermezzare gli spesso clamorosi “balzi in avanti” della evoluzione continua della sua ricerca con raccolte, in qualche modo, di “assestamento” – è come se si sentisse in *Vocativo* una tensione verso ciò che ancora non era, non solo già del tutto “formato” nella coscienza del poeta, ma nemmeno poteva considerarsi propriamente parte del dibattito culturale di quegli anni (per questo si è voluto ricordare di nuovo la data di uscita direttamente nel testo); ma, d'altro lato, ha *per noi* un particolare interesse, in quanto vediamo qui all'opera, diciamo così, il modo di procedere che in *Dietro il paesaggio* agiva in una forma che potremmo definire “inconscia”, e in funzione di una intenzione che in quel luogo restava necessariamente oscura e inespressa. È in questa *forma* del suo *mutarsi* che la poesia di Zanzotto proseguirà senza mai arrestarsi fino al secolo nostro: quel motore, insomma, «che move il sole e l'altre stelle» nell'universo zanzottiano.

Chiamarlo metodo, io ritengo, sarebbe sostanzialmente scorretto, ma è piuttosto come se, nel realizzarsi della prima opera, arrivasse necessariamente al seguito la presa di coscienza di ciò che in quella era presupposto – seppure, come si diceva, in modo inconscio – e, di conseguenza, l'intero discorso dovesse essere in qualche modo ripreso, ma questa volta da un

piano più elevato (o più profondo, se preferite) della coscienza. Quel “motore” è stato da noi riconosciuto all’inizio come quel “terrore” che avevamo ritenuto di poter giustificare con il trauma della spaventosa guerra in mezzo alla quale Zanzotto è cresciuto, e si è visto come il risultato di quella situazione emotivo-esistenziale abbia prodotto nella poesia dell’autore del Soligo la necessità di assumere forme “protettive” di varia natura. Ora però ci occorre fare un passo in più.

Che cosa mai può significare, infatti, questa necessità? Come è possibile che una soggettività presa in tal modo sotto assedio riesca a produrre, per così dire, “da sé” quella sorta di “antidoto” al delirio che pure l’avvelena? Ciò presuppone, infatti, un elemento ulteriore fino ad ora non sufficientemente analizzato, ovvero: l’ironia. “Ironia”, in senso proprio, nell’ambito della analisi della letteratura, assume un senso più ambiguo e complesso che non nel linguaggio comune. Mi riferisco qui in particolare alla tradizione critica che trova le sue radici nel primo romanticismo tedesco e in particolar modo ritroviamo nelle analisi dei grandi testi della tradizione europea fatte ad opera di Schiller, Novalis e, soprattutto, Schlegel¹⁹: l’ironia, per questi autori, non si riferisce solo a un atteggiamento psicologico del testo stesso, o magari prodotto nella fruizione del testo ma, più decisamente, alla posizione assunta da quello che noi, fino ad ora, abbiamo sempre chiamato il “Soggetto” del testo, nella sua necessaria distinzione dal presuntivo “Io” parlante in quello evocato.

Una *scrittura ironica*, allora, sarà una scrittura in cui la Soggettività del testo, la Soggettività testuale e la soggettività testualizzata (il “paesaggio parlante” e “parlato” di *Dietro il paesaggio*), non combaciano, ma sono in qualche modo scisse da una sorta di *faglia* o, psicanaliticamente – e *ontologicamente* –, di *bèance*, di spaccatura, di mancanza (*manque*) che ne incrina l’unità e persino la (sempre presunta) *univocità*. È questo che produce la ricchezza e la complessità che quei primi teorizzatori del romanticismo ritrovavano nelle grandi opere (divenute, appunto, “grandi”, *per noi*, grazie anche a quei loro contributi critici) della modernità: e penso qui a Cervantes e Shakespeare in particolare; Borges, tanto per farci capire in termini un po’ più contemporanei. Ma va anche ricordato che il “lirismo” di Zanzotto ha esattamente a suo tema la natura stessa della possibile autenticità e “*auto-consistenza*” della

¹⁹ Su questo tema si consigliano in particolar modo: F. SCHILLER, *Kallias, o della bellezza. E altri scritti di estetica*, Milano, Mursia, 1993; ID., *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Milano, SE, 1990; F. SCHLEGEL, *Dialogo sulla poesia*, Torino, Einaudi, 1991. In particolare, poi, F. SCHLEGEL, *Sullo studio della poesia greca*, Napoli, Guida, 1989.

Soggettività dell'esser-ci, del *da-sein*, dell'esistenza. E qui comincia appunto il prossimo passo del nostro percorso.

Una volta messa *in atto* o, se vogliamo, all'opera questa "aporia semovente" o – come già si è detto – questa "contraddizione vivente" e, peggio, "parlante", il nuovo problema consiste nel prendere atto che è proprio quella *bèance*, quella fenditura, quella *apertura* avrebbe detto Heidegger, quel *manque*, a costituire la natura stessa del Soggetto nella sua positività concreta: la sua natura, insomma, è sempre quella di un "aver-da-essere". A Zanzotto non mancava altro che vedere concretizzata la propria opera per poter-*si* ritrovare al di là di essa, ed avere dunque l'obbligo, in questa frenetica ricerca dell'autenticità, di assumere la nuova conquista a tema della sua poesia. Essa si era, infatti, ormai tradotta in "cascame": in *osso di seppia*, per così dire. Ma cosa accade quando è lo stesso Poeta lirico a dubitare della propria esistenza? Il famoso *poeta che dice: Io*, in coscienza? Eccoci tornati, allora, nei paradossi dello specchio:

O miei mozzi trastulli
 pensieri in cui mi credo e vedo,
 ingordo vocativo
 decerebrato anelito.
 Come lordo e infecondo
 avvolge un cielo
 armonie di recise ariste, vene
 dubitanti di rivi,
 e qui deruba
 già le lampade ai deschi
 sostituisce il bene.
 Come i cavi s'ingranano a crinali
 i crinali a tranelli a gru ad antenne
 e ottuso mostro
 in un prima eterno capovolto
 il futuro diviene.
 Il suono il movimento
 l'amore s'ammollisce in bava
 in fisima, gettata torcia il sole mi sfugge.
 Io parlo in questa
 lingua che passerà²⁰.

Ecco allora che in *Vocativo* tutto è "vocativo". Quello che in quest'opera si compone è infatti una struggente invocazione: l'invocazione incessante del Soggetto/nel soggetto – e invocante naturalmente *il* Soggetto –, di un punto fermo, di un *Grund* che conceda almeno la

²⁰ A. ZANZOTTO, *Caso vocativo*, da *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 145.

speranza di «puntellare le rovine» e, per usare i versi del Poeta suo contemporaneo, «affinché per la cruna d'impostura / non passi un fil di vero»²¹. Da qui, dunque, viene il titolo: una soggettività ormai priva di protezione di fronte alla quale si apre un orizzonte di infinita *vanitas*, la cui *voce* fondamentale, così come per l'*Ecclesiaste*, o per lo stesso Giobbe, non poteva che declinarsi, appunto, al Caso vocativo.

Vorrei ora ricordare, a puro titolo didattico, le parole di Hegel per rendere comprensibile fino a che punto questa forma ironica arriva a impossessarsi della lirica zanzottiana, attraverso una «tale concentrazione dell'Io in sé, per cui sono rotti tutti i vincoli»:

La forma più diretta di questa negatività dell'ironia è da un lato la vanità di ogni cosa concreta, di ogni eticità, di ogni cosa avente un contenuto in sé, la nullità di ogni oggettivo e di ciò che è valido in sé e per sé [...]; tutto appare come nullo e vano: appartiene la propria soggettività, che perciò diviene vuota e *vana* essa stessa. [...] Avverte di avere sete del sostanziale e solido, di interessi determinati ed essenziali. Nasce allora da ciò uno stato di infelicità unito alla contraddizione che, da un lato, il soggetto vuole certo essere nella verità ed ha desiderio di oggettività, mentre dall'altro non può liberarsi da questo isolamento, da questo ritrarsi in sé, non può ritrarsi da questa interiorità astratta insoddisfatta, ed è preso allora da quello struggimento²².

A questo punto però dobbiamo stare attenti: queste sopra citate sono solo le parole da Hegel dedicate al concetto di ironia, e naturalmente il suo reale obiettivo era, come è ovvio, Fichte e la sua filosofia dell'Io Assoluto in perenne struggimento per la sua autorealizzazione. Vanno dunque, per noi, prese unicamente a scopo esplicativo e *cum grano salis*: si è infatti già fatto notare come, soprattutto se confrontato con le forme di avanguardie che di lì a poco si sarebbero formate, non si dà, non si dà mai in Zanzotto una forma *puramente negativa* e dissolutoria quale quella che viene qui descritta, e che verrebbe chiamata con sprezzo (e ironia) dallo stesso Hegel, poche righe a seguito di quelle citate, un «autoannientantesi nulla». La poesia di Zanzotto, forse, può essere più concretamente accostata allo spirito del *Crepuscolo degli idoli* di Nietzsche, il cui sottotitolo recita appunto: *Ovvero come si filosofa col martello*, laddove il martello in questione non è certo quello di un *Thor* o altro barbarico distruttore, ma è piuttosto il martelletto del liutaio che valuta la consistenza del suo legno in modo ben più distruttivo, nel nostro caso: non si dà infatti peggiore *annichilimento* per un “idolo” preteso tale

²¹ G. GIUDICI, *Spesso nel dormiveglia di spine*, in *Eresie della sera*, Milano, Garzanti, 1999, p. 9.

²² G. W. F. HEGEL, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 75-81.

– e in entrambi gli autori qui citati, per *ogni* “idolo” – che essere valutato nella propria consistenza per poi finire col risultare suonante *a vuoto*²³, vacuo, vano.

Vediamo sì, allora, il negativo deflagrare in tutta la sua potenza in questa magnifica raccolta, e, come a sottolineare di nuovo la violenza che Zanzotto sa *ri*-produrre in sé stesso (e *su* sé stesso), lo vedremo colpire proprio sui punti nevralgici del suo sistema assiologico sia etico che estetico (e, oserei dire, anche *nervoso*), proprio là dove è più tenera la carne (giacché è sempre lì che il martello cade: «la lingua batte...»): basti pensare al suo rapporto col paesaggio, e a come solo in questi pochi versi il cielo stesso viene presentato come «lordo e infecondo» mentre «deruba / già le lampade ai deschi» e «sostituisce il bene». Persino le ariste sono qui recise, e il sole (platonicamente fonte della luce, in Zanzotto sempre immagine di possibile “salvezza”) diventa una sfuggente e casuale «gettata torcia». Suono, movimento, persino l’amore che, esso davvero «move il sole e le altre stelle», si riduce in «fisima» da un lato, e dall’altro nel ferino e bestiale stillare di «bave». E il tutto di fronte a un “Io” che si contempla in «mozzi trastulli» in cui è *costretto* a “credersi” e a “vedersi”, non trovando in questa sua ricerca di sé e della propria autenticità, in quell’«ingordo vocativo», altro che un «decerebrato anelito» completamente spossessato di Sé.

Immagini come queste costellano questo livello della ricerca zanzottiana, è vero, ma non ne sono necessariamente l’approdo.

[...]
 Ma la mia mente fallisce e non parlo
 non parlo a nessuno
 [...]
 Dove, tra crepe di nuvole
 negre, che sempre mi tolgono
 libertà, io penso e non mi vedo?²⁴

E ancora, ma da ascoltare più dappresso:

²³ «Un’altra guarigione, in certe circostanze ancora più desiderata da me, sta nell’*auscultare gli idoli* ... Vi sono nel mondo più idoli che realtà: è questo il *mio* “cattivo sguardo”, il mio “malocchio” per questo mondo, e questo è anche il mio “cattivo orecchio” ... Porre qui una buona volta domande con il *martello* e forse udire per tutta risposta quel famoso suono cavo che parla dai visceri enfiati [...] e per quanto riguarda l’auscultare gli idoli, questa volta non sono idoli del nostro tempo, ma idoli *eterni*, quelli che qui vengono urtati col martello come un diapason – non esistono altri idoli più vecchi, più convinti, più boriosamente gonfi di questi... E neanche più vuoti... Questo non impedisce che essi siano i *più creduti*; e, soprattutto nel caso più nobile, non sono detti nemmeno idoli...». Cfr. F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli, ovvero come si filosofa col martello*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 23-24.

²⁴ A. ZANZOTTO, *Altrui e mia*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 138-139.

[...]

Chi, luce, a te mi conferma,
chi alla sostanza al tangibile al folto?

[...]

È tramonto od è luna
e in aumento perpetuo
o perpetuo decrescere è il sole?
Vuoto di ragnateli
per valli e fessure,
vuoto di nascita e sangue.
Acqua e che verbo petroso
deponi ai piedi di questi monti,
colli e che verde spietato
rivelate ad un fuoco
diseguale e nefasto
o – è lo stesso – ad un fuoco
equilibrato e acuto
contro il muro ch'io piango; e alza il muro
sé dalla stanca testa
stanca di nascere e nascere
nell'atroce gemmante vita²⁵.

La luce, in Zanzotto, è sempre segno di riscatto: la “lucerna” della poesia, il volto inattingibile di Amore, «virtude e canoscenza», davvero. È in essa l'unica possibilità di *nitore* (altro termine zanzottiano) nel buio completo di un'esistenza «già da sempre gettata». Questa rinascita, questa perpetua rinascita, è allora la condanna a cui ogni nascita consegna, ed è, allo stesso tempo, un perpetuo baluginio e occasione di luce. Ma fino a che non riusciamo a comprendere che questa rinascita, per quanto atroce, sia di nuovo, di nuovo rinascita, allora saremo disarmati, di fronte alla poesia di Zanzotto, quanto disarmati di fronte al semplice fatto che «non nostro è l'esser vivi», come direbbe ancora Giudici²⁶. Ecco cosa differenzia Zanzotto dai presunti “sperimentatori” o “novissimi” suoi contemporanei, pronti a “suonare il piffero” di fronte a qualunque “consolazione” disponibile: la *disfatta*, il *danno* che lo occupa non sono quello che Nietzsche chiamerebbe un «chiacchiericcio da giornale» o «canzone da organetto» buoni per la scimmietta ballerina, ma sono vissuti – sottolineo, *vissuti* – in modo pieno e assoluto, tanto che è solo da questa coscienza che il *principio: resistenza*, per quanto disarmato, di Zanzotto incarna la vera misura del suo tempo. Qui non c'è scherzo, come, con consueta intelligenza e sensibilità, segnala Stefano Agosti:

²⁵ A. ZANZOTTO, *Esperimento*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 166.

²⁶ G. GIUDICI, *Spesso nel dormiveglia di spine!*, in *Empie stelle*, in *Eresie della sera*, cit..

La dimensione del «terrore», implicita nell'operazione e anche dichiarata in passi centrali del volume, si configura allora come condizione non più squisitamente individuale ma interna ai fatti. [...] Adducendo, accanto o contro l'ottimismo progressista dell'ala culturale politicamente più impegnata, il «terrore di ogni giorno», che solo oggi siamo in gradi di considerare quale misura di consapevolezza storica e come forma di moralità²⁷.

Andrea Zanzotto prende finalmente coscienza di sé, e questa coscienza espone: con i mezzi e gli strumenti affilatissimi che, nell'iper-sensibilità che ne caratterizzava la natura, egli si era forgiato. Anche dal punto di vista formale vediamo il costituirsi di una struttura molto diversa rispetto a *Dietro il paesaggio*: le forme sintattiche si complicano sempre di più e le proposizioni sono quasi sempre proposizioni nominali in cui il verbo è assente, ad indicare la impossibilità di dare una chiusa positiva al corso ormai «decerebrato» dei pensieri, che sembrano così rincorrersi per *sentieri* automatici, *auto*-prodotti da una iper-stimolazione (iper-sintomatizzazione) di una «mente strutta» (Cavalcanti), ma evidentemente sempre *interrotti*: veri *Helzwege*, davvero nel folto del «giardino di Armida dei significanti»²⁸.

Come è possibile notare anche dai passi sopra citati, in effetti, conclusione proprio non si dà e, laddove sembra presente una chiusa, essa è sempre *al negativo*, conduce sempre a uno *scacco*, come lo chiamerebbe Sartre. Dunque, possiamo parlare, con Agosti, di «illegittimità del concludere, impossibilità di proseguire» in cui ogni elemento risulta indicare una direzione e un atteggiamento semanticamente «vocativo» tanto quanto l'intero discorso diventa addirittura «vocativo» a livello della sintassi di modo che la composizione nominale e l'intera struttura sintattica non comportando «nemmeno *in absentia*, l'istanza della voce verbale, esautorano, in definitiva, la «logicità» del discorso inteso come articolazione chiusa e fondante della realtà»²⁹. Ritroviamo in questo, allora, una nuova forma di quel cuore surrealista che, proprio nel suo spirito più smaccatamente *dada*, nasceva esattamente come espressione letteraria di una lotta tutta politica e civile delle più radicali e violente, contro la mostruosità della presunta civiltà ormai marcescente di quel capitalismo che ha mostrato il suo vero volto nel grande massacro della Grande Guerra. Per quanto paradossale possa sembrare a un primo sguardo, allora, è esattamente qui, a questo livello di azzeramento della coscienza e del mondo ad un tempo, che si forma il primo nucleo di quella *resistenza* di cui parlavamo e di cui ancora parleremo, e che

²⁷ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 32.

²⁸ F. BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, cit., p. LIV.

²⁹ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 34.

è, senza dubbio, il lascito più originale e di sicuro più rilevante *per noi* (per quello che siamo, per quello che resta di *noi*) di tutta l'opera di Zanzotto. Il "Caso vocativo", infatti, non è una semplice forma grammaticale e, per una volta almeno, anche per la *cattolicissima* poesia italiana, non è nemmeno un *in-vocare* alcun *deus ex machina* già bello fatto e pronto alla salvezza *in extremis* e *per grazia ricevuta*. Ciò che qui chiama è davvero la *voce che chiama nel deserto*: quel niente di luce (che infatti è di per sé baluginio, esplodere impalpabile, mistero e chiarezza insieme, e fosse pure, di nuovo, abbaglio presente, e di nuovo: niente), quel niente di luce che ci è concesso è ancora in grado di, appunto, chiamare (*vocare*) un Vero, seppure sempre sfuggente e già da sempre sfuggito. In questo, però, non può darsi sconfitta: finché quella voce avrà fiato per chiamare, allora il non arrendersi semplicemente all'annichilimento, il restare fermi nella richiesta, nella volontà di un "Autentico" Vero, per quanto buio lo circondi, di un'esistenza autentica, di *vita*, in una parola sola («via vita verità» invocate in *Esperimento*³⁰), allora anche solo in tale fermezza che non cede vi è più di un semplice "imperativo categorico", ma, forse anche più kantianamente di quanto possa sembrare a prima vista, un *imperativo categorico come auto-fondazione etica dell'esistenza*. Il negativo *rivolge* in positivo, e proprio nella sua affermazione tanto quanto della sua perdita.

Abbiamo già visto quanto la poesia di Zanzotto sia in effetti tutta riversata o rispecchiata (se non addirittura risolta) semplicemente nel suo linguaggio o, meglio, nella forma della sua *messa in opera*; per cui ora abbiamo gli strumenti per comprendere come ciò accada anche in questo luogo, che è forse il punto più "nero" della sua ricerca. Vediamo allora da un lato "complicarsi" la grammatica, rendersi dunque complessa e arricchita di segmenti incidentali che in nulla ricordano la strutturazione di *Dietro il paesaggio*, con le sue fiammate di immagini surrealiste – e proprio in questo si segna in certo senso l'abbandono della *confidenza* del Poeta con i propri strumenti difensivi di fronte al caos stesso del mondo e dell'esistenza e, come si afferma nella nota di copertina per mano dello stesso autore, di un Io che si trova ormai ridotto alla sua «miseria di fatto "grammaticale"». Ma proprio qui, in questa miseria, in questo "nulla" – che sia pur sempre «ricchissimo *nihil*»³¹ –, si ritrova anche quel pur fragile punto di resistenza di cui eravamo in cerca. In *Vocativo*, infatti ci troviamo di fronte ad un «Io, che si trova ridotto a enunciare le prime, trepidanti sillabazioni grammaticali del suo

³⁰ A. ZANZOTTO, *Esperimento*, in *Poesie e prose scelte*, cit., p. 144.

³¹ ID., *Da un'altezza nuova*, in *Poesie e prose scelte*, cit., p. 169.

stesso pronome, cui sembra ridursi la propria consistenza, la propria esistenza come “figura”»³²:

– Io – in tremanti continui, – io – disperso
 e presente: mai giunge
 l’ora tua,
 mai suona il cielo del tuo vero nascere
 [...]

 Di te vivrò fin che distratto ecceda
 il tuo nume sul mio
 già estinto significato,
 fin che in altri terrori tu rigermini
 in altre vanificazioni³³.

La consistenza dell’Io viene affidata esattamente a questa sorta di primi balbettii, di atti linguistici minimi, se non già alle forme inarticolate o, come di nuovo sottolinea Agosti, addirittura ciò che ci si mostra è un Io «la cui resistenza è, di fatto, affidata alle forme vuote del linguaggio: il vocativo, il pronome, l’esclamazione («Ed ah, ah soltanto» in *Fuisse*³⁴). È da qui che si incomincerà a parlare di «grammaticalismo» di Zanzotto: ovvero di una poesia in cui è la forma sintattica ad essere semantizzata, laddove il livello dei significati viene destituito da ogni possibilità di riferimento di senso. Va comunque notato come questa forma di grammaticalismo si differenzi in modo più che fondamentale dagli “sperimentalismi” o presunti tali delle neo-avanguardie: non abbiamo infatti qui alcun richiamo al lato ludico, né alcun formalistico bizantinismo intellettuale tipico delle stanchezze delle culture da “fine impero”, dove le complicazioni intrinseche del concetto di ironia al quale sopra abbiamo accennato, si riducono fino a riportarne il significato al suo livello più triviale e “da caserma”, come si dice.

La struttura grammaticale assume poi un ruolo assolutamente centrale nella costituzione della poetica del Nostro, ma davvero va sottolineato come questo ruolo sia in effetti *costitutivo*, ovvero come assuma esattamente la funzione di mantener vivo quel bagliore di esistenza che, pure assediato, pur ridotto al suo grado minimo, pre-umano (ontologicamente: «la selva m’accompagna / e impari la vicenda non umana / del mio fuisse umano»; «non-uomo mi depongo / ad attenderti senza nulla attendere, / già domani con me nel mio fuisse»³⁵) continua a reclamare consistenza: in breve, questa sorta di grammaticalismo non ha più un semplice ruolo

³² S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 112.

³³ A. ZANZOTTO, *Prima persona*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 162.

³⁴ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 114.

³⁵ A. ZANZOTTO, *Fuisse*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 186-187.

nel gioco poetico o nello sberleffo alla tromboneria paludata di una, di nuovo, presunta tradizione lirica mai realmente esistita se non nei pomeriggi annoiati di liceali inutilmente studiosi, ma diventa esso stesso il “puntello” di cui sopra si parlava, dura roccia di appiglio per altre scalate: in breve, assume allora un *ruolo etico*, e ad esso ci riconsegna. L’intera opera di Zanzotto, fino nel più duro dei gironi infernali che essa sa raggiungere, di qualunque inferno nichilistico, si mostra in questo come il segno di una esistenza che non cede alle malie dell’inautentico. Ecco le parole dell’esergo dell’intera opera a fare da chiarimento preliminare e ultimo del nostro discorso: «Ce qui est digne d’être aimé / contre ce qui s’anéantit» (tanto per cambiare: Eluard!).

3. IX ECLOGHE

Eccoci giunti allora a un nuovo passo nella ricerca di Andrea Zanzotto. D’altronde in *Vocativo* abbiamo riconosciuto la necessità di porsi in cerca, di “invocare”, quasi di “questuare” quel poco di “Io” che potesse in qualche modo dirsi autenticamente tale. E in questo abbiamo riconosciuto la forma di una *evoluzione* all’interno del percorso poetico dell’autore del Soligo: seppure, infatti – come risulta evidente considerando l’esergo appena citato – rimane la fedeltà a quelle radici surrealiste degli esordi (un “surrealismo ermetico”, a dire il vero, anche se filtrato in maniera del tutto originale), vediamo anche come vi sia già implicita in quella raccolta una necessità di spingersi oltre quella sorta di istinto “panico” di *Dietro il paesaggio*, in cui la comunione tra soggettività e paesaggio, pur negli “sbandamenti” che vi abbiamo riconosciuto, rappresentava in qualche modo un rifugio dal quale ora si intravede la *possibilità* di evadere e, proprio per questo, per un istinto come quello di Zanzotto, anche la *necessità* di liberarsi. Abbiamo visto anche il modo in cui questa *evoluzione* o *germinazione* avviene, e in quali forme la poesia di Zanzotto abbia come propria caratteristica esattamente quella di crescere su sé stessa, di essere sempre in movimento, in continua modificazione: carne viva, davvero, come la stessa vegetazione dei boschi del Montello. Un tentativo di *evasione*, allora, per una volta inteso in senso assoluto, dall’inautenticità del vivere come “esser vissuti”, tanto quanto del linguaggio come “esser parlati”: dalle demenze tecnologiche quanto da quelle letterarie, dalla vanità della storia e dalle assurdità del mondo, che ha, o comunque sembra avere, come unico suo scopo la cancellazione di ciò che a quelle non sia riducibile, e che in quelle non sia “comprensibile” e, peggio ancora, *riproducibile*.

Ma se pure il linguaggio appare come regno dell' "inautentico", come qualcosa da *forzare* fin nella sua sintassi per poter accedere anche solo al grado minimo dell'autenticità, tanto da dover cercare di precedere persino le forme stesse della lingua (*Langue*) e quelle della coscienza – forse è in questo elemento che si ritrova il maggior punto di vicinanza con il surrealismo anche più *dada* – pure, di nuovo, mi sento qui di poter anticipare: è il linguaggio l'unica chiave per l'unica possibile libertà. È questo che rende Zanzotto realmente *diverso*:

La riduzione-consistenza dell'Io alla semplice, ma quanto drammatica, sillabazione grammaticale rappresenta il primo, stupefacente sondaggio delle profondità – profondità della lingua e dell'essere – messo in atto dal Soggetto, che però non si identifica ancora in quella figura di sé, di quel doppio di sé. E sono sintomatici, al riguardo, già i titoli di alcune composizioni: *Prima persona*, *Io attesto*, *Fuisse* e *Caso vocativo* (da cui il titolo del volume) che assegna al morfema della vocatività, la particella "o" (e quindi al di fuori di ogni malcerta semanticità quale è quella che offre la lingua), il compito di attestazione di presenza e di resistenza alla nullificazione³⁶.

È dentro la fatica del dire, dell'essere presenti, dell'accettare il paradosso di un linguaggio che si riduce al proprio grado zero (0 = «o», appunto), che chiede e non ottiene (che proprio *nel* chiamare non ha risposta), che Zanzotto vede la «voce che chiama nel deserto», come si diceva: che si ritrova invischiata in deserto, e che è o saprà farsi essa stessa deserto, in modo che quella «umanità dell'uomo» si trasformi in un *che*, in *accadere*, anche se (o proprio perché) esiste solo nella sua invocazione: la pura eco di un richiamo, l'ascolto di un *Sé semper adveniens*, seppur mai presente, mai *certificato*, eppure sempre *attivo* proprio nel punto della propria vanificazione.

A partire da *Vocativo* (malgrado il "nuovo stile" della *Beltà* sembri segnare una forte divaricazione con quanto precede) il tema centrale della poesia di Zanzotto diventa la polarità tra speranza e non-speranza, mentre sta prendendo consistenza nel poeta un nuovo sentimento che identifica la difesa della poesia con la difesa dell'umano³⁷.

Queste le parole di Bandini. E per questo abbiamo parlato fin da subito dell'opera di Zanzotto come di una forma poetica che non può essere riguardata da un lato puramente estetico e prescindendo dal suo impatto *etico*. Ma come accade quando si immagina il deserto, lo si vede sempre e solo come sterminata serie di serie di dune rincorrentesi all'infinito, ciascuna composta da innumerevoli e innumerevoli grani finissimi di sabbia a formare un

³⁶ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 112.

³⁷ F. BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, cit., p. LXIV.

cammino sterminato, tanto da fare di noi stessi grano fra grani, nemmeno numerabile o riconoscibile *in figura*, così Zanzotto ritrova la propria strada, nel deserto che pervicacemente egli fa di sé, in un ulteriore abbandono delle sue forme protettive: “bisogna perdersi per ritrovarsi”, dopotutto. Questo è ciò che accade nelle *IX Ecloghe*. Questa la prospettiva e la distanza richieste per le nuove *visioni* o «fantasie di avvicinamento»:

Con l'esperienza delle *IX Ecloghe*, il processo di accertamento della verbalità in quanto accertamento dell'essere si effettua, paradossalmente, a partire dal massimo di distanziamento del Soggetto dai propri materiali espressivi, associato alla concomitante – o conseguente – supervisione ironica dell'esperienza che su di essi si elabora, il che comporta non solo l'ampliamento quantitativo di quegli stessi materiali, diciamo la grande escursione del lessico (quanto più aumenta la distanza e tanto più l'orizzonte si allarga), ma anche la loro parificazione (alla grande distanza le differenze, diciamo, qualitative non vengono più percepite)³⁸.

Questi dunque sono i nuovi strumenti che escono dalla *perpetua fabrica* della poesia zanzottiana: li analizzeremo uno per uno, in modo da riconoscere in essi un nuovo passaggio e un nuovo mondo ad esso corrispondente. Ma prima, vediamo come lo stesso Zanzotto si presenta nella prima poesia della raccolta: *Un libro di ecloghe*, appunto.

Non di dèi non di principi e non di cose somme,
 non di te né d'alcuno, ipotesi leggente,
 né certo di me stesso (chi crederebbe?) parlo.
 Né indovino che voglia tanta menzogna, forte
 come il vero ed il santo, questo canto che stona
 ma commemora norme s'avvince a ritmi a stimoli:
 questo che ad altro modo non sa ancora fidarsi.
 Un diagramma dell'“anima”? Un paese che sempre
 piumifica e vaneggia di verde e primavera?
 Giocolieri ed astrologi all'evasioni intenti,
 a liberar farfalle tra le rote superne?
 Trecentomila parti congiunte a fil di lama,
 l'acre tricola macchina che il futuro disquama?

Faticosa parentesi che questo isola e reggi
 come rovente ganglio che induri nell'uranico
 vacuo soma, parentesi tra parentesi innumeri,
 pronomi che da sempre a farsi nome attende,
 mozza scala di Jacob, “io”: l'ultimo reso unico:
 e dunque dèi e principi e cose somme in te,
 in te potenze, cose d'ecloga degne chiudi;
 in te rantolo e fimo si fanno umani studi³⁹.

³⁸ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., pp. 114-115.

³⁹ A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 201.

Qui vediamo in atto tutti i nuovi elementi che Agosti ci aveva preliminarmente chiarito essere le nuove leve sulle quali la poesia di Zanzotto avrebbe proseguito il suo percorso di “scavo” nelle profondità “della lingua e dell’essere”: una dichiarazione di un’etica e di un’estetica indissolubilmente legate nello stesso *esercizio di stile* messo in atto direttamente, quanto precisamente, nell’opera. Vediamo innanzitutto il richiamo, di nuovo, al baudelairiano *hypocrite lecteur* che avevamo già ritrovato all’inizio del nostro percorso; ma questa volta si trasforma in qualcosa di ancor più vago, di più casuale e arbitrario, come una semplice “ipotesi leggente”: un passante di strada, l’avventore in un bar della stazione. Anche questa immagine, poi, come la stessa figura del presuntivo “poeta” o “Girolamo scrivente”, per così dire, viene presentata solo per essere esclusa, derisa, e quindi come sua propria cancellazione. I temi classici, «degni d’eclogha», non hanno miglior destino: dei, principi, cose somme, cose, appunto, degne d’esser *poetate* da un *Poeta* che sappia dirsi tale, per un *Letto* che non si può immaginare altro che come un *Principe reggente/leggente* nel suo castello dorato, tutto questo è ciò che si mostra come destinato, e già ormai consacrato, al proprio decadimento, allo *scacco* di cui l’onestà intellettuale, che il Nostro condivideva in quegli anni con l’amico Pasolini – e intorno a questi stessi temi: la sincerità è il triste destino della pratica poetica –, non poteva che attestare l’ineluttabilità (*Irreversible*: Baudelaire). All’inizio degli anni Sessanta, infatti, la crisi della Letteratura e in particolar modo della Poesia come forma d’arte assoluta stava per affacciarsi anche nel panorama italiano, per motivi sia “interni” – crisi del linguaggio poetico dell’ermetismo novecentesco – che “esterni” – abbandono della Poesia come forma conoscitiva a causa dell’irruzione nel dibattito culturale delle nuove prospettive delle scienze umane, politiche e del linguaggio.

Si figura qui, dunque, una sorta di dichiarazione poetica *in assenza*, alla maniera in cui T. S. Eliot parlava di «citazioni in assenza»: il mondo, a quanto pare, risulta non più degno del Poeta, e viceversa: può dunque esser solo “chiacchierato” dalle fantasie di sempre “verdeggianti” o “piumificanti” paesaggi di poetuoli da canzonetta (in cui sembra riconoscersi una possibile corrispondenza con lo stesso Zanzotto degli esordi – lui può farlo, tanto spietato è il suo spirito), o dai “giocolieri ed astrologi” tutti intenti ad acchiappar farfalle e a zuffolare nel vento di tutto ignari, di tutto immemori (ecco tutto il *novissimo* a disposizione). Questo, lo ricordiamo, è un volume pubblicato nel 1962 (di poesie composte dal 1957 al 1960), ma è allo stesso tempo il periodo in cui il dibattito culturale incomincia a sentire i primi fuochi di quello

che sarebbe stato il '68, di lì a breve, e la cascata che ne sarebbe susseguita. Appare infatti nello stesso anno una celebre recensione in cui Zanzotto, nel dichiarare la propria estraneità rispetto al movimento dei Novissimi, sembra quasi utilizzare parole e concetti che risulterà facile reperire quasi identici persino in Montale, o nello stesso Pasolini, per altri versi:

possono anche credere che intorno a loro non ci siano veri uomini, ma non pensano che oggi è difficile persino essere veri spettri. Certo anche un fenomeno come quello da loro rappresentato ha pienezza di diritti, ma non meno tra parentesi che altri fenomeni. Ogni spavalderia sarebbe scomparsa se si fossero resi conto dell'attuale ipotesi di reversibilità tra esperimento e convenzione, del perché di tale ipotesi; senza questa coscienza diviene impossibile salvare quel tanto di autenticità che vi è nella convenzione stessa e cogliere eventuali indizi di un suo superamento, si rende impossibile salvare, attraverso tanto legittimo disamore, qualche cosa che alluda, almeno, all'amore, ne isoli l'immagine per assurdo⁴⁰.

Anche al di là di una coscienza letteraria di tale lucidità, che non cede di un passo né di fronte alla proprie difficoltà, né di fronte alle proprie *responsabilità*, quello che a me preme maggiormente sottolineare in queste righe è il richiamo a una discriminante che difficilmente avrebbe avuto presa su coloro cui era diretta (non tutto è per tutti), e sicuramente invece è più che significativa di quanto non si possa immaginare rispetto alla posizione di Zanzotto: l'amore.

È da qui che si riconosce, in una temperie che sicuramente non potrebbe essere più lontana da una forma di "umanesimo" (quella appunto degli anni Sessanta in cui le stesse scienze umane sembravano sancire la "morte dell'uomo"), quella forma di "difesa dell'umano" di cui si è parlato in precedenza, e che per Zanzotto fa tutt'uno con la "difesa della poesia". Quello che qui Zanzotto non si stanca né, grazie al cielo, si vergogna di richiamare è semplicemente la necessità assoluta di amore, di *eros* (desiderio), a porre in gioco e in relazione qualunque forma, sia pure battagliera, di poesia, di arte, di elemento vitale in genere. Amore, come già si era accennato, da intendere nel suo senso originario, come pulsione verso, come «ciò che muove...», che «apre...», che pone «in relazione» in quanto *forma originaria della relazione e di ogni relato*; ma anche come Cura di un Sé e di un Mondo sempre sull'orlo della nullificazione. Così, dunque, come tutto il volume risulta fortemente strutturato nelle sue parti, vediamo qui, in questa sorta di introduzione all'opera, persino l'utilizzo di strutture formali assolutamente obsolete, come l'alessandrino (o la stessa scelta, in definitiva, di produrre un

⁴⁰ A. ZANZOTTO, *I «Novissimi»*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1107-1108. E si noti come in Pasolini tale critica sia non solo condivisa per quanto riguardava l'arbitraria puerilità ludica di tale presunta "contestazione" del "disimpegno", ma la sua stessa forma che più volte egli definiva di natura "terroristica" quanto "nevrotica".

libro che richiami la poesia bucolica delle ecloghe di virgiliana memoria) che serve a sottolineare da un lato l'intenzione "pedagogica" e "didascalica" del libro – nella poesia classica quel verso a questo era destinato –, e dall'altro, attraverso un atteggiamento "ironico", a prendere le distanze dalle esplosioni della potenza lirica che caratterizzavano le opere precedenti, e soprattutto quella sorta di "titanismo" (in vero molto "prometeico", se Prometeo lo pensiamo rigorosamente *incatenato*, o comunque già da sempre a quello destinato) di *Vocativo*. È attraverso questo procedimento che, paradossalmente, proprio nella riattivazione di forme rigidamente strutturate quanto "arcaiche" (sia metriche che lessicali: latinismi, dantismi, petrarchismi sono rinvenibili ovunque nelle *Ecloghe*) si produce il definitivo abbandono della più insidiosa (soprattutto per la cultura italiana) delle forme di protezione della soggettività come "maschera" o "finzione": l'ironizzazione della stessa norma del canone letterario e delle sue strutture corrisponde infatti alla drastica presa di distanza dalla Storia *storicisticamente* intesa. Come fa rilevare in modo magistrale Agosti, «A una geografia della lingua [ottenuta tramite la massima apertura lessicale di cui si è parlato in precedenza, N.d.R.] si assocerebbe così una archeologia della lingua», la cui caratteristica fondamentale sarà però completamente rovesciata rispetto agli esperimenti simili delle più importanti forme di Avanguardia del Novecento (Eliot, Pound, Joyce...). Qui in effetti «si tratta di un'archeologia volta non tanto a recuperare il tempo, bensì a estrometterlo»:

Così gli indici della distanza temporale, affidati alle citazioni latine, greche, o della tradizione italiana più illustre, o agli arcaismi e ai latinismi, convivono con i termini tecnico-scientifici, trattati come cascami dedotti dalla più spiccata modernità, indici stravolti del più aggiornato presente. Gli effetti – con evidente incremento di ironia – saranno quelli di una inibizione del "sentimento del tempo", con conseguente paralisi della durata, sia esteriore sia interiore. La storia tanto esterna quanto interna alla dimensione dell'Io, si configura come immobile, e addirittura pietrificata. [...] Considerando cumulativamente l'una e l'altra prospettiva, si dirà allora che la fisiologia delle *Ecloghe* comporta la convivenza – impossibile, ma attuata di fatto – di magma informe e vitale e di tempo pietrificato⁴¹.

E di nuovo, quell'Io di cui tanto abbiamo parlato compare anche qui, ma solo dopo quella presa di coscienza del Poeta che si ritrova a dubitare di sé tanto da affermarsi persino incapace di comprendere quella "menzogna" (il "canone", appunto, o "codice letterario" divenuto pura "norma": appunto, "convenzione") nella quale si dibatte, ma tanto almeno quanto non sappia evitare – pur se stonando, forse un poco – di "commemorare" quelle stesse norme;

⁴¹ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., pp. 116-117.

e, soprattutto, troviamo qui finalmente un Poeta che «s'avvince a stimoli», che sono stimoli evidentemente *d'amore*, e in ciò, appunto, «s'avvince». La situazione che sembra configurarsi qui, dunque, sembra davvero essere quella in cui un grande amore ci abbandona, ma non è possibile accettare gli inviti degli amici a frequentare qualcun *Altro* perché, comunque sia, ciò che in noi è più profondo, ciò che in noi è *costitutivo*, «ad altro modo non sa ancora fidarsi». Qui non vi è alcun sentimentalismo o “debolezza” di sorta, si noti, ma la semplice presa d'atto che è esattamente l'insuperabile amore di quel canone, di quella “tradizione letteraria” a spingerci alla ricerca di una nuova forma di *attivazione* della parola poetica, e proprio in questa spietata *Inquisizione* di quel canone ormai denunciato come “menzogna” (allo stesso tempo «forte / come il vero ed il santo») che è l'amore suo a mostrarsi al fondamento.

Anche questo “io” che compare in ultimo – e in minuscolo, e virgolettato – si trova esso stesso in malcerta posizione: un semplice «pronome che da sempre a farsi nome attende», in quanto già sempre decaduto a ogni passaggio, ad ogni minimo stimolo, di nuovo, *immer wieder* nella necessità di *ri-comprendersi* e, in certo senso, ricomporsi da capo (le «parentesi fra parentesi innumeri», in effetti, sono quelle di un' *epoché* fenomenologica, che richiede che ogni “oggetto” venga, appunto, ripensato e ricostruito nelle sue relazioni noetiche-noematiche, e «sempre di nuovo»; da cui «l'ultimo reso l'unico»: è solo la fine del processo che ricomprende il tutto; ma la fine è sempre fittizia, sempre di nuovo già *ri-gettata* fuor di sé, sempre di nuovo *oggetto* per ulteriori analisi mal destinate). Persino la mitologia biblica viene chiamata in causa, attraverso il racconto della scala del sogno di Jacob, che unisce terra e cielo, ma che qui risulta mozzata (non sappiamo se dall'alto – impossibilità del compimento: il cielo è irraggiungibile – o dal basso – inaccessibilità dell'obbiettivo: la scala non è *per noi*). La stessa “rigidità” della struttura metrica allora, per quanto anch'essa “sbandata” ma evidentemente richiamata nell'intero volume così come in questo testo, mostra come sia essa stessa, in quanto canone o codice letterario, ad essere *ironizzata*, ad essere dunque messa *a distanza*.

Certo allora che ancora vediamo qui tutto entrare in crisi nel modo più radicale; ma anche qui accade, allo stesso tempo, qualcosa d'altro: la costituzione, cioè, di una nuova prospettiva, di una posizione prospettica attraverso la quale quel minimo di “io” può ancora *agire*, se pure ridotto a «rantolo e fimo». Lo spazio ironico, infatti, diviene ora spazio *fenomenologico*: ricordandoci sempre gli spostamenti della posizione soggettiva di Zanzotto nei vari passaggi che abbiamo già percorso, troviamo che, proprio attraverso l'*ironizzazione di ogni forma* tanto quanto di ogni *materiale linguistico*, ora l'io può muoversi liberamente, proprio

perché, in certo senso, quelle parentesi di cui abbiamo visto, ne rappresentano una protezione, che è spazio di cancellazione quanto di possibilità, se riusciamo a pensarle entrambe come entrambe *in atto* nello stesso punto o, appunto, nello stesso senso; come forme di un'unica «Bolla fenomenica» che è sia distanza che misura di uno sguardo che avvicina:

ECLOGA IV

Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera
Animula vagula blandula
 Imperatore Adriano

Persone: *a, Polifemo*

a – “Dolce” fiato che muovi
 le nascite dal guscio, il coma, il muto;
 “dolce” bruma che covi
 il ritorno del patto convenuto;
 uomo, termine vago,
 impropria luce, uomo a cui non rispondo,
 salto che il piede spezza sopra il mondo.

Godono i prati acqua silenzio e viole;
 da fiale laghi, nevi si versano.
 Occhio, pullus nel guscio: ho veduto
 nell'errare del mondo errante il sole.

Mondo, termine vago, primavera
 che mi chiami nel tuo psicoide fioco.
 Ancora un poco è giusto
 Ch'io stia al gioco, stia al fiato,
 all'afflato,
 di lutea passibile cera,
 io, e mondo primavera.
 E vengo dritto, obliquo,
 vengo gibboso, liscio;
 come germe che abbonda
 di dente ammicco e striscio
 e premo alle lane onde ammanta
 il dì le sue fetali clorofille.
 M'adergo, prillo, come a musicale
 sferza la trottola. Poi che qui tutto è “musica”.
 Non uomo, dico, ma bolla fenomenica.
 Ah, domenica è sempre domenica.

Le bolle fenomeniche alle mille
 stimolazioni variano s'incupano
 scintillano. Sferica
 è anche la speranza, anche la sete.
 Abiuro dalle lettere consuete.

O primavera di cocchi e di lendini,
 primavera di liquor, dèi, suspense,
 “vorrei trovare
 parole nuove”:
 ma il petalo e la frangia, ma l’erba e il lembo muove,
 muovono al gioco i giocatori. Monadi
 radianti, folle, bolle a corimbi e tu
 tondo comunque, a tutta volta, estremo
 occhio di Polifemo.

Po. – No, qui non si dissoda, qui non si cambia testo,
 qui si ricade, qui
 frigge nel cavo fondo della vista
 il renitente trapano, la trista
 macchina, il giro viziosissimo.
 E qui su questo,
 assestandomi, giuro:
 io Polifemo sferico monocolo
 ebbro del vino d’Ismaro primavera,
 io donde cola, crapula la vita
 (oh: vino d’Ismaro; oh: vita; oh: primavera!)⁴².

Ecco allora che in questo massimo di ironizzazione si costituisce addirittura la possibilità di istituire una forma dialogica all’interno dello stesso linguaggio poetico: «a», nelle ecloghe, assume sempre il ruolo del soggetto, mentre «b» (o, in questo caso, «Polifemo» col suo terribile «sferico monocolo») ha sempre la parte proprio del canone/norma, ovvero della tradizione poetica con le sue convenzioni e stilemi. Da qui le due diverse nozioni di «Primavera», che così spiega la propria presenza nel testo, che corrispondono allora alla duplicità intesa in quel concetto stesso: da un lato infatti vi è in essa il rinnovarsi della vita, l’aprirsi *novissimo* del mondo (poesia come accertamento della possibile autenticità nella verbalizzazione del mondo, lo si è visto ovunque), quella *rinascita* che avevamo trovato in *Vocativo*, insomma, come riattivazione delle potenzialità di autenticità del linguaggio poetico, e che là pure conservava un proprio carattere di ambigua *atrocità*; ma d’altra parte, sotto l’occhio tetragono di Polifemo (che, si ricorda, dall’etimo: «dalle molte voci», a inferocire di nuovo – se fosse necessario – l’ambiguità di questa ecloga – essendo il rappresentante della Norma), quella stessa rinascita ritorna ad essere l’impassibile *eterno ritorno dell’uguale*, di una *Natura* senza *Storia*, laddove semplicemente si può «ricadere», ma certamente «non si cambia testo».

Vediamo così esposta quell’idea zanzottiana, contrapposta al velleitarismo “rivoluzionario” dei *Novissimi* e messa in atto in una forma quasi *teatrale*: quell’idea, cioè, di

⁴² A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 213-214.

«reversibilità tra esperimento e convenzione», attraverso la quale ogni forma di «spavalderia», appunto, non può che decadere e deporre le armi di fronte alla serietà di un paradosso (*dilemma*) che, appunto, vigila e comanda col ferreo monocolo di un Dio guercio, da un occhio solo, e dalle molte voci. Laddove si perviene alla necessità di un “doppio sguardo” (come troviamo da Platone fino a Kant e in ogni tentativo di comprendere “il Vero” come “l’Intero”, per usare le parole di Hegel – ovvero, appunto come l’*integro* e *autentico*), richiudersi nella miseria di una *prospettiva personale* nata guercia significa semplicemente condannarsi alla miseria di una parzialità che, per quanto “voglia” il vero è necessariamente condannata a ricadere nell’errore (non saprei spiegarmi altrimenti la scelta proprio di Polifemo come rappresentante del “canone” inteso quale elemento puramente retrivo e macchinale). Allora, sfuggire a quella *luce* non può semplicemente voler dire spegnere una lampadina, perché, per dirla con Nietzsche, una volta attestata la “morte di Dio” resta il problema più grave: come liberarsi della sua ombra che resta comunque a tutto invadere e permeare di sé. Altrimenti tutto ciò che resta è davvero solo “musichetta” o, da capo, come la chiamava Nietzsche, “canzone da organetto”.

Ritorna qui così anche quella luce, che è luce – per così dire – in occhio di falena: è la luce che chiama, la luce di *eros*, di amore che «carda il sonno» (da *Campea, II*, in *Vocativo*) e che da Parmenide a Platone, e ancora da Dante e giù fino a Bruno e Galileo, per tutto il lungo cammino della cultura occidentale ha segnato la direzione di qualunque “esperimento”, e la cui assenza, come assenza d’amore, non può che creare paralisi, necrosi, cecità, in definitiva *morte*; e lo vediamo rappresentato, nei due testi qui analizzati, sempre nello stesso modo e sotto lo stesso aspetto: «l’acre tricola macchina» composta da «Trecentomila parti congiunte a fil di lama» di *Un libro di ecloghe*, che qui diventa «il renitente trapano, la trista / macchina, il giro viziosissimo».

Allora è chiaro che la difesa di quella luce che è Amore, che è Eros, che è, in breve, Vita diventa necessariamente la difesa dell’umano dalla definitiva “macchinizzazione” alla quale il mondo, la cultura, la storia, il linguaggio stesso, sono continuamente e sempre più sottoposti, al di fuori dalla possibile *autenticità* data dalla poesia nel suo *stato di grazia* (come stato di *eccezione*, o *eccedenza*: di *oltranza/oltraggio*) che sempre per Zanzotto abbiamo visto rappresentare almeno il tentativo – per paradosso, magari, o meglio “per assurdo” per usare le stesse parole del poeta sopra riportate – di ricordare e *ri-memorare* un amore possibile: l’unica

luce realmente e concretamente “salvifica” nella quale si esprime di nuovo come «primato della poesia»⁴³ che sempre, e a dispetto di ogni evidenza, ci si vorrebbe qui ostinare a tener fermo.

ECLOGA VII

Sul primato della poesia

Persone: *a, b*

b – In attonita mistificazione
immaginare cose senza voce
noi senza noi? Ma io guardo il mio volto,
la mano brucio nel sole, nell’acqua,
non sognerò l’informe;
stagione aperta, programma,
elemento che oscilla
e si modula, “lingua”
chiedo di poter dire...

a – Se un odiato dettame talvolta mi toglie
ai dolci paesaggi, se
(pacata la terra
e precaria accogliendomi ogni giorno
risorgente da puri sonni)
se il ricostruito
vero talvolta
vado obliando nell’abietta necrosi
che noi siamo a noi stessi,
pure, improvviso afferro
il rivolgimento, l’accordo;
vinco tremori, raggiro
ostacoli esili e inumani,
e amore
tutto il mio amore
è me, profondo e spesso
me, ed in quel ciclo tutto
con innovato candore vige, palpita.
[...]
ecco già quel che fosti
e quel che sarai si confondono
nel taglio della luna e del canale,
ma io ti sorreggo io ti colgo con questo
mormorio più depresso del nulla,
e non so se tu sia
tutta in questa carenza d’un silenzio
appena appena smosso, già ricadente:
ma della lena

⁴³ E si ricordi qui le stesse affermazioni di Marx per il quale l’intero sviluppo della cultura borghese altro non è «per l’enorme maggioranza degli uomini il processo di trasformazione in macchina». Cfr. K. MARX, F. ENGELS, *Manifesto del partito comunista*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 28.

ch'è di noi, ch'è da noi,
 del grande sogno
 che ostentatamente testimonio
 (ore e paesi
 e te, su tutto, te fra questi segni
 assurta, stella-nova
 in faccia al sole ai boschi alle insidiose
 tardità) so che a te paragono
 e ritesso e riporto ogni linea
 amando e parlando in un atto
 come perché tu sia. Ché dire, emergere,
 (anche se sogno
 è questo stesso sillogismo)
 specchi di sé risplendono: sovrana
 convenzione.
 E tu fatica e prega e emergi
 con me per chi di fatiche alimenta
 queste sere, addolcisce di riposi,
 con me parla dei sanguinei
 giardini di settembre
 volti al naufragio,
 delle strade che chiudono, dei cieli
 cui già mirano le ombre,
 di quest'eco in disparte, che accoglie
 in una fiamma tranquilla, odorata
 come un giaciglio, la nostra sostanza.
 Perché la luce non ha che la luce
 a esplicarla, nel suo attimo.⁴⁴

4. LA BELTÀ

Riprendiamo dagli ultimi due versi: «la luce...». Abbiamo già parlato di come la luce sia in Zanzotto – e non solo, *chiaramente* – l'immagine (*sic!*) della possibile salvezza: l'unica possibile fonte di ogni *resistenza* all'inautenticità dell'impoeticissima «quotidianità media». Il fatto che questo elemento ritorni proprio in chiosa ad una ecloga dedicata al «primato della poesia lirica» non è in effetti irrilevante. Solo nella poesia si trova la potenza in grado di riattivare quell'espressività che è sempre contenuta nel linguaggio (giacché è in essa l'origine stessa del linguaggio), ma che viene mortificata, elusa e cancellata nel suo uso puramente tecnico-strumentale e calcolante, così come nella routine del commercio consueto col mondo. Se leggiamo bene proprio questi ultimi due versi possiamo vedere, allo stesso tempo, qualcosa di particolare e inaspettato: «la luce non ha che la luce / a esplicarla, nel suo attimo». Io credo

⁴⁴ A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 245-247.

che sia qui, da questo punto di *riflessione* (lo sottolineo perché considero qui il termine in ogni suo significato: *specularmente* quanto *speculativamente*) che sia da rinvenire il passo ulteriore e, in certo senso, decisivo per l'intera ricerca della poesia successiva del Nostro.

Di nuovo qui, infatti, abbiamo una forma di specchio, ma questa volta non rimanda più a nulla. Il senso di questa frase è una contraddizione rispetto alla stessa possibilità del linguaggio (non di una o un'altra lingua, non uno o un altro sistema segnico-significante: di ogni possibilità di Linguaggio): la luce si esprime solo nello splendore della "luce"; e non saranno certo un paio di virgolette (di nuovo semplici segni – ma pur sempre barlumi di luce) a salvarci da questo paradosso, che è in effetti il paradosso finale al quale qualunque seria riflessione sul linguaggio deve rassegnarsi. $A=B$; $A \neq B$: il significato è il segno; il segno non è il significato; e viceversa. Per quello si parlava di "senso" prima (e di nuovo, si noti, si torna qui al tema del "primo" Zanzotto e della sua lirica: un "Io" che è e non è presente in essa, e in ogni sua apparizione). Quella frase, in effetti, afferma l'esperienza comunissima di ciascuno di noi: "la luce" è possibile comprenderla solo a chi la veda e che, nel momento in cui la vede, ne resti *illuminato*. Questa è la magia e la potenza che la Poesia chiede a sé stessa, ovvero «mostrare» (Wittgenstein) l'indicibile presente *nel* linguaggio: semplicemente, la sua stessa potenza espressiva (e *impotenza*, «allo stesso tempo e sotto lo stesso rispetto»). Wittgenstein chiama questo «il mistico»: ciò che il linguaggio non può dire, ma che *mostra sé* nel linguaggio; e lo fa nel suo *Tractatus logico-philosophicus*, un'opera filosofica che è, in effetti, pensata e *costruita* come una vera e propria opera d'arte (e che, purtroppo – sia detto contro ogni forma di riduzionismo o positivismo logico –, solo così può essere correttamente intesa e interpretata).

Il *mistico*, per dirlo in breve, è ciò che si contrappone al *detto*: a ciò che il linguaggio sa dire nel suo nominare, definire e descrivere il *che cosa* del mondo che "accade": ovvero il "fatto" in quanto "stato di cose", di fronte al quale chiunque di noi si trova nella sua esperienza quotidiana, con lo scopo di orientarsi, di prendere decisioni ben ponderate, ovvero soppesate e calcolate al fine di rispondere a scopi pratici precisi: "ho freddo, prendo la coperta". Ma al di là di questo noi sappiamo che il linguaggio può avere anche un'altra forma di *apertura*. È a questo che il *mistico* corrisponde: non più l'espressione del semplice "significato linguistico" (il Vero e il Falso di uno "stato di cose"), ma il darsi stesso del mondo, ovvero il *che* esso si dia, *che* vi sia un mondo «invece del nulla» (Leibniz). La parola "mela" non ha mai sfamato nessuno, tanto quanto i "cento talleri" di kantiana memoria ci faranno mai ricchi. E di sicuro non sarà "la luce" a illuminare le nostre giornate. Per quanto banali possano sembrare queste

piccole osservazioni, pure devono essere prese sul serio: la filosofia in effetti, persino per un Hegel, che è uno dei più complessi tra i suoi autori (e naturalmente la cosa vale anche per chiunque altro voglia approcciarvisi seriamente), studia «l'ovvio», che proprio perché «in quanto ovvio non è conosciuto» (Hegel, appunto, nella sua *Enciclopedia delle scienze filosofiche*). Allora a questo punto resta solo da chiedersi: che cosa può fare il linguaggio quando, correttamente e coerentemente, riconosce il proprio paradosso conclusivo, il proprio *scacco*, all'interno della essenza stessa del proprio *progetto* e della propria più pura funzione? Può ribaltarsi: questa è la risposta di Zanzotto. Può, cioè, approfondendo quello stesso paradosso, riconoscerlo non più come suo ultimo approdo e disperazione, ma accettarlo come sua inestinguibile fonte e origine: riconoscere, cioè, in quello, certo, la propria infinita miseria, ma, sempre di nuovo (*immer wieder*: Husserl), la propria inattingibile e inappropriabile potenza: «*fiat lux*».

Il corpo a corpo di Zanzotto col linguaggio (che, per restare in argomento biblico, non è poi tanto dissimile da quello evocato dalla sua «mozza scala di Jacob») raggiunge qui il suo limite quanto il suo nuovo e radicale inizio e obiettivo: il linguaggio stesso come “esistenza” o *forma di vita* sarà d'ora in poi esso stesso *la voce* parlante di una poesia che, per questa strada, sfonderà ogni possibile limite linguistico, tematico, metrico, segnico, grafico semplicemente superando d'un balzo la totalità dei problemi connessi a questi temi e a qualunque forma di “estetica”, per affrontarli, tutti quanti riuniti insieme, alla loro autentica radice. È attraverso questa via che la poesia incontra e si scontra con le pratiche di altre forme di esperienza conoscitiva e di relazione col mondo in generale: psiche e linguaggio, mondo e linguaggio, soggetto e linguaggio, Storia e linguaggio, verità (Autenticità, si diceva) e linguaggio (o falsità, menzogna, “ideologia”, mistificazione e linguaggio)... tutto quanto tende a convogliare la riflessione del poeta verso l'unico punto in cui tutte si ritrovano: il paradosso di una Voce che chiama nel suo ultimo deserto, nella «più solitaria delle sue solitudini» (Nietzsche); ed è, in questo, *luce*.

Eccoci allora finalmente arrivati a quel 1968 nel quale, con la pubblicazione de *La Beltà*, la poesia di Zanzotto raggiunge quello che Agosti definisce «il punto più “basso”», vale a dire più profondo dell'intera ricerca del poeta, tanto che in esso il Nostro «vi raggiunge un livello dell'esperienza verbale di così accertata “verità” (privata e obiettiva) che non gli resterà

più che di assumerlo come acquisizione fissa per le successive operazioni»⁴⁵. Questo naturalmente non contraddice in nulla la nostra affermazione precedente in base alla quale la ricerca di Zanzotto non conosce punti di stasi o, sia pure, di rilassamento. Semplicemente quello che però accade con *La Beltà* è che ciò che io continuo a non voler chiamare “metodo” (termine a mio parere fuorviante se inteso in senso troppo riduttivo e “meccanicistico”), ma piuttosto preferisco riconoscere come, appunto, *voce*, si afferma finalmente in modo pieno e dunque, almeno in certo senso, completo e definitivo. Abbiamo quindi un ulteriore passo nell’avvicinamento progressivo del Poeta alla formazione (sempre *in progress*) di una lingua che corrispondesse compiutamente alle sue esigenze e che sia essa stessa, nel suo darsi *in atto*, non più semplicemente un mero strumento comunicativo o espressivo, ma vera e propria *epifania* di quella che abbiamo appena visto Agosti chiamare «verità» (privata e obiettiva).

Paradossalmente proprio con questo fine ogni limite qui viene sfondato, e “autenticità” e “inautenticità” trovano ora il modo di confluire insieme in una forma che non è più nemmeno quella del *dire*, ovvero del semplice “dato”, ma di ciò che “si dà”, del *che* del mondo e non del *che cosa* del mero *fatto d’esperienza*: entra qui allora in gioco la *forma di vita* come “etica del linguaggio”, e non più la mera trascrizione letteraria del segno “mondo” nel segno “linguaggio”, nemmeno liricamente inteso come presuntiva “auto-trascrizione” di un assolutamente inaccertabile “io/lo” lirico. Qui, in breve, non si dà più alcuna possibilità di “paratia protettiva”, e «Ciò pone il Soggetto in presa diretta nei confronti del linguaggio» inteso, a questo stadio, in ogni possibile sua forma espressiva, in modo che *«Il Soggetto, insomma, entra in gioco, e si pone in gioco. È un gesto di natura noetico-esistenziale, ove il linguaggio viene assunto come il fondamento dell’essere, e che pochissimi fra i poeti sono stati in grado di compiere»*⁴⁶.

Ecco in quale modo io intendo la questione: noi abbiamo visto in precedenza la poesia di Zanzotto modificarsi continuamente alla ricerca di una forma possibile di “autenticità” per la lingua e la funzione stessa della Poesia, in una società che la concepisce tutt’al più – per dirla in modo brusco – come forma di “struggimento decorativo” (estetismo, decadentismo, simbolismo, ermetismo), o (per ritornare allo sperimentalismo di quegli stessi anni), come forma di critica sociale fondata su una qual sorta di – presuntivamente (o presuntuosamente?) – dissacrante messa in atto di un *ludismo linguistico sovversivo* o, in definitiva, *giocoleria*

⁴⁵ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 25.

⁴⁶ Ivi, p. 120.

letteraria; e questo nel caso più favorevole. L'alternativa è, in effetti, il puro e immediato rifiuto, derisione o, più semplicemente, rimozione. Di questo stato di cose, artisti come Zanzotto o, come già sottolineato, Pasolini non potevano che prendere atto fino in fondo: non si potrebbe rendere conto altrimenti di quell'immane sforzo, durato davvero tutta una vita (ricordiamo qui: «che è di noi, che è di noi, / del grande sogno / che ostentatamente testimonio?» dell'ecloga giusto sopra citata). Ciò di cui si tratta, allora, è di rendere al linguaggio poetico la sua funzione di ricerca di Verità e, come si diceva, Autenticità (e qui le maiuscole sono d'obbligo).

Come già si era annunciato, quest'opera è stata pubblicata in quel 1968 che, al di là dei ben noti sconvolgimenti politici e sociali, ha portato un vero e proprio smottamento completo nel mondo culturale, rispetto al quale un autore, tanto attento ai diversi campi dello scibile umano, non poteva che rispondere nella propria opera.

La *Beltà* esce nel 1968. Come è noto, è il decennio della grande ondata delle scienze umane: le quali trovano nel linguaggio, inteso come struttura, il loro fondamento, auspice la diffusione in quegli stessi anni, fuori dell'ambito strettamente specialistico, del *Cours de linguistique générale* di Ferdinand de Saussure. Come abbiamo già segnalato, si tratta di una serie impressionante di opere che sconvolgono letteralmente la scena culturale, quali, per ricordare le più rilevanti, *La Pensée sauvage* e i primi volumi della serie di *Mythologiques* di Claude Lévi-Strauss (anni 1963-1966), *Le Geste et la parole* di Leroi-Gourhan (anno 1964), gli *Écrits* di Lacan e *Les Mots et les choses* di Foucault (anno 1966), *De la grammatologie* di Derrida (anno 1967). È su questo fondale che si proietta, con singolari coincidenze ma anche anticipazioni, il profilo della *Beltà*⁴⁷.

In questo contesto di completo rivoluzionamento delle prospettive che avevano incentrato su di sé l'intera cultura occidentale – e italiana in particolare, da sempre impregnata dall'ideologia cattolica e dall'idealismo storicistico, anche “virato” su una matrice marxista – è chiaro che la produzione zanzottiana non poteva che trarre nuovo stimolo e alimento. In un momento come questo, però, nel quale tutto ciò che era saldo sembra vacillare, tutto accade sempre con questo grado di drammaticità e di drasticità proprio perché, in realtà, si tratta semplicemente della presa d'atto di un clima culturale che già sobbolliva da tempo, seppure inespesso, e magari compresso ed emarginato dalle culture dominanti fino al momento in cui era stato loro possibile farlo. Chiaramente però prima o poi il tappo esplode. Ecco allora perché Agosti può parlare sì di «coincidenze», ma anche di «anticipazioni» reperibili nell'opera di Zanzotto rispetto al lavoro di ricerca più avanzato contenuto nelle opere sopra citate:

⁴⁷ Ivi, p. 121.

semplicemente allora il *Che fare? Che pensare?*⁴⁸ (ovvero ciò che era effettivamente da mettere in questione) era esattamente quello.

Ma quale era allora, in quel momento, il problema di cui le grandi menti di cui abbiamo sopra accennato si stavano occupando? In realtà io ritengo che non si trattasse d'altro, in fondo, che della presa d'atto di quanto era accaduto nella grande crisi dell'Occidente e della intera cultura europea dagli ultimi decenni dell'Ottocento fino a Novecento ormai compiuto. La *Crisi delle scienze europee* (Husserl), della cultura umanistica, la famosa «ferita narcisistica» freudiana (e darwiniana, da non dimenticare) per cui l'ego umano comprende di «non essere padrone in casa propria», l'irruzione del movimento operaio guidato da un pensiero finalmente adeguato alla propria potenza, la «distruzione della storia della metafisica» heideggeriana, per non parlare di due guerre mondiali sopra il capo nel giro brevissimo di pochissimi decenni: erano fatti che certo avevano avuto un impatto più che assordante, ma, in particolare in certi ambienti, non del tutto elaborati (e forse nemmeno *ascoltati*). Si cercava, cioè, di ricomprendere quell'intero periodo di ferro e di fuoco sotto le consuete categorie ottocentesche più tradizionali, ovvero esattamente quelle da cui Marx, Nietzsche, Freud, Heidegger stavano cercando di liberarsi. Riattivare quella ribellione era dunque necessario, seppure nei modi e nelle forme di una nuova situazione storica, sociale, politica e culturale. È di questo che si parla quando, citando la più nota formula attraverso la quale si è descritta questa fase della storia della cultura occidentale, si parla di «morte dell'uomo», come «distruzione» (Heidegger, appunto) o – per chi lo preferisca – «decostruzione» (Derrida) di ogni possibile “umanismo” o “umanesimo”, così come di quel particolare oggetto chiamato “uomo”: la “cosa umana”. Così scriveva nel 1966 Michel Foucault:

Stranamente, l'uomo – la conoscenza del quale passa per occhi ingenui come la più antica indagine da Socrate in poi – non è probabilmente altro che una certa lacerazione nell'ordine delle cose, una configurazione, comunque, tracciata dalla disposizione nuova che egli ha recentemente assunto nel sapere. Sono nate qui tutte le chimere dei nuovi umanesimi, tutte le facilità d'una antropologia intesa come riflessione generale, semipositiva, semifilosofica sull'uomo. Conforta tuttavia, e tranquillizza profondamente, pensare che l'uomo non è che un'invenzione recente, una figura che non ha nemmeno due secoli, una semplice piega nel nostro sapere, e che sparirà non appena questo avrà trovato una nuova forma⁴⁹.

⁴⁸ Il riferimento è al titolo di una poesia contenuta nel *Galateo in bosco*, nella sezione *Ipersonetto: XI. Sonetto del che fare e che pensare*. Cfr. A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 604; a sua volta in questa v'era un evidente riferimento del poeta al famoso *Che fare?* di Lenin.

⁴⁹ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle Scienze Umane*, Milano, BUR, 1996, p. 13.

E ora leggiamo cosa scriveva Andrea Zanzotto in un suo saggio sulla poesia di Eugenio Montale (sugli *Ossi di seppia*, intitolato *L'inno nel fango*) nel ben precedente 1953 (ecco le anticipazioni di cui si parlava):

Ricercando le sue origini, la vicenda umana trova quella degli animali mostruosi e della terra, la scienza storica sfuma nella paleontologia e infine nella geologia. Al di là di ogni ottimismo immanentistico lo spirito resta schiacciato nel vedersi nascere da ciò che gli è contraddittorio, e dal vedersi poi ritornare ad esso; ed ecco che a un certo momento la terminologia geologica s'impone come la più adatta per parlare dello spirito divenuto oggetto, dell'uomo fatto in definitiva solo di terra. [...] L'osso di seppia segna l'anello di congiunzione tra ciò che fu vita (e che conserva una parvenza di forma) e l'informità del ciottolo: al silenzio minerale di questo corrisponde il linguaggio che si ritiene sub-umano del poeta ("ergotante balbuzie", "balbo parlante"), come quello del fossile e del residuo è sub-vitale. [...] Il destino umano è l'"interrarsi", il ridursi a sedimento, a "meno di quanto / t'ha rapito la gora che s'interra", è scoprirsi come vischiosa e dolorante inezia. [...] Questo "uomo" è una cosa che, contraddittoriamente, non è ancora del tutto cosa, e non sa come; è detrito che l'angoscia contrappone talvolta a quanto lo circonda, ma gratuitamente, perché neppur essa riesce ad autogiustificarsi ed a giustificarlo. Dannato per un'accidia cui si trova costretto, egli continua a gorgogliare nella belletta il suo "inno", e il suo inferno è il ritrovarsi tra gusci, fanghiglie e frammenti di terra e di pietra in cui viene a risolversi la sua umanità, il suo sentire che ogni storia finisce col coincidere con quella dei detriti fisici, con la geologia⁵⁰.

Ecco allora a quale livello di profondità ci si deve riferire quando si parla di «punto più profondo» della ricerca del Poeta di cui qui ci stiamo occupando; ed ecco a quali livelli di profondità egli era in grado di sondare la forza espressiva dei suoi stessi maestri⁵¹. Di nuovo, poi, si evince qui di quali coincidenze e, appunto, *avvicinamenti*, si parlasse, così come di quali forme di anticipazioni: le antenne di Zanzotto hanno sempre avuto una iper-sensibilità quale raramente è riscontrabile in altri autori e, se di questo ha pure sofferto, è in questo che si dà la maggiore sua potenza. È grazie a questa sua inestimabile dote, allora, che egli si inseriva con piena consapevolezza all'interno di un mondo che stava in qualche modo esplodendo, e in esso manteneva saldo il lume di quella poesia che, per usare le sue stesse parole, «ha solo la luce / a esplicitarla, nel suo attimo», e che non ha mai ceduto d'un passo alle lusinghe del semplice nichilismo da salotto.

⁵⁰ A. ZANZOTTO, *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 16-20 e *passim*. E si fa notare qui come il titolo di questo saggio su *Ossi di seppia* fosse esattamente *L'inno nel fango*: di nuovo, tanto per cambiare, sul significato della poesia lirica.

⁵¹ «Andrea Zanzotto si è collocato d'autorità [...] in quella "compagna picciola" di scrittori e poeti di prima o primissima grandezza che, nella pratica, continua o discontinua, dell'esercizio critico si sono rivelati altrettanto grandi e innovatori che nelle opere prodotte in proprio. Per limitarci alla modernità, basterà, a titolo indicativo, fare i nomi di Proust, Eliot e Valéry»: S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 167.

Ma non è alla geologia che Zanzotto pensa quale forma di resistenza alla riduzione dell'uomo a cosa, bensì al linguaggio: in particolare a un linguaggio che, una volta liberato dalle pastoie ideologiche di un presunto progresso, tanto meccanizzato quanto meccanizzante, sia in grado di riportare quel minimo di "luce", quel minimo di coscienza di sé, a cui quel «frammento» (Eliot), quel grano di fango in cui l'uomo si era ormai ridotto a riconoscersi, a una «picciola alba», alla possibilità di una forma, seppur minima, di autentica "esistenza":

POSSIBILI PREFAZI O RIPRESE O CONCLUSIONI

[...]

V

Orfico non è quel grumo di nomi
in cui una luce si credette rappresa,
la storia di una glissante discesa ascesa,
annuire nel nume
dove ogni passo brilla in avanti
e s'avvivano le braci i giorni santi
i diamanti della gioventù.

Vecchiezza è dunque... E l'intimo
cavarsi a raso di paesi e paesaggi
e staccarsi di fasi e stasi
e dire che all'ascolto si addensa
il non dire, che da un immenso
Eolo, dall'otre celeste lo sgomento...
Entrate, geriatriche, a mimare un aldilà.

Come ho dimenticato e sprezzato
come ho leso e svergognato
come abbiamo, noi, tollerato
che tutto fondesse nel suo, difalcato,
"che voi e io e tutto fosse un dato
e non ciò che si dà".

Ora promettere risorse estreme
o grandi affreschi d'insieme
o l'innesto che dal mai qui preme
o la buriana che le sceme
fosse inacqua e aera le supreme
nullezze: agganciare catene di e, di o.

Ma di fatto lascio la presa, non esorto
alle storie alle scienze alle lingue.
Indulgo e d'altro il mio stato faccio pingue,
torno nel giro delle lievi lusinghe
torno al brevissimo che appena appena so.

«Non far fuori»

«Far fuori»⁵².

Ecco la luce: e l'importanza di questa poesia consiste nel suo presentarci esattamente quella sorta di «potente impotenza» che anima l'intero pensiero di Zanzotto, differenziandolo, come già diffusamente si è visto, da ogni forma di chiacchiericcio letterario o dandy-nichilismo. Questa è una dichiarazione di resa, che resta tale, vincendo una battaglia persa. Nei *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, a quanto sembra, v'è qualcosa che manca: il testo – da prefarre, riprendere o concludere. Lo specchio ha ormai divorato la sua stessa immagine riflessa, e ciò che resta è solo un *loop* (Žižek), un «giro» appunto, per quanto «brevissimo», nel quale non si dà appiglio alla «presa» o, sia pure, alla semplice possibile conclusività del discorso. Al fondo dell'abisso l'unico approdo è anche il primo e l'originario: *etico*

«Non far fuori»

«Far fuori»

La nostra condizione è «vecchiezza», la «ascesa» o «discesa» sono equivalenti, la «geriatria» è solo ciò in cui si riduce una impensabile «simulazione» di un eterno che ormai non è più un orizzonte possibile: il nostro peccato è l'essere arrivati troppo tardi, quando la ricerca dell' «oltranza/oltraggio», in cui sempre la poesia consiste, raggiunge il suo stesso annichilimento, dimentico e sprezzante, «leso e svergognato», distruggendo persino quei «paesi e paesaggi» a Zanzotto tanto cari, e riducendo ogni cosa – «cosa umana» compresa – a mero, morto «dato / e non ciò che si dà» (il *dato* è il *morto*: tra-passato). Più chiaramente di così, più onestamente di così, più radicalmente di così, non era possibile parlare. Non era allora una «orfica oscurità» racchiusa in un «grumo di nomi» che Zanzotto cercava nella sua poesia pure tanto complessa. È semplicemente il riconoscimento del fatto che non si danno scorciatoie di sorta, che è inutile evocare un mistico «innesto», o «risorse estreme» o ricomporre i cocci del mondo in bambinesche «catene di e, di o» di infiniti linguaggi e infinite scienze che sempre saranno in-finite, in quanto, appunto, mai finite e quindi non finite, mai concluse o conclusive (tecnicamente: «geriatriche» alla nascita). Niente scienze né arti a cui indulgere, nessuna salvifica lingua che sfondi il paradosso del circolo vizioso in cui il niente si raffronta al niente, compiacendosene. Un equivalente di tanto scempio di sé si ritrova forse solo nel foscoliano

⁵² A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 285-286.

Non son chi fui: perì di noi gran parte:
questo che avanza è sol languore e pianto;
e secco è il mirto, e son le foglie sparte
del lauro, speme al giovanil mio canto;

E di nuovo, a ricordarci i testi citati qui da *Vocativo*, la chiusa:

Tal di me schiavo, e d'altri, e della sorte,
conosco il meglio ed al peggior m'appiglio,
e so invocare, e non darmi la morte⁵³.

Zanzotto, però, non sa invocare se non nel vuoto di un linguaggio che ha perso il suo senso, così come ha perso il “divino” come suo referente. La consolazione più consueta alla poesia italiana non viene qui nemmeno presa in considerazione (così come per Foscolo, del resto, anche “al di là” del passo ora citato). Ma ciò non toglie che, nel riconoscimento di uno sfacelo che copre di sé e informa a sé (ecco la lingua di Zanzotto: ecco a cosa *corrisponde* la sua presunta “asemanticità”) tutto e ogni cosa, sempre rimane qualcosa a cui “tornare”: quel minimo che “appena appena so”. Tanto basta. Seppure nulla si salvi in questo olocausto del mondo, ancora nella strage di ogni certezza e di ogni presunto “valore”, resta intatta la necessità di un Vero da decidersi, come direbbe Wittgenstein, «fino al Sì e al No»: «Non far fuori Far fuori».

Ecco perché, quando si parla di Zanzotto, si parla, sì, di una poesia più che ampiamente e vividamente sperimentale che lo porta a forzare ognuna delle forme significanti del linguaggio (segnica, grammaticale, logica, fonetica e ovviamente metrica), ma che allo stesso tempo conserva «una vigile intenzionalità»⁵⁴, per cui se pure è vero che è il significante ad assumere su di sé il ruolo di «gestore primario del senso», fino a far parlare, appunto, di una forma di “asemanticità”:

⁵³ U. FOSCOLO, *Sonetti e Odi*, in *Poesie e prose d'arte. Volume primo delle Opere*, Torino, Utet, 1948, p. 55. Da notare come anche qui si incomincia, letteralmente, con una negazione del Sé, del più proprio, per continuare con la perdita di ogni certezza, ma si conclude con un punto minimo – e in ciò più “autentico” e credibile nella propria saldezza – di *resistenza*. Fa poi piacere ricordare qui il Foscolo, in quanto si può notare come il sonetto XIII dell'*Ipersonetto* contenuto nel *Galateo in bosco* (1978), sia in effetti intitolato (*Sonetto di Ugo, Martino e pollicino. 1778-1978*), laddove Ugo è, appunto, Foscolo. Martino è poi Martin Heidegger e Pollicino... è il Pollicino che noi tutti siamo nel cercare di trovare la via di fuga dalla nostra «selva oscura». Cfr. A. ZANZOTTO, *Le Poesie e prose scelte*, cit., p. 606.

⁵⁴ F. BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. LIV.

Certo, questo è quanto avviene alla superficie del testo, ma non è tutto. I più avveduti, i più forniti, tra questi esegeti, di competenza e sensibilità, devono ammettere, come fa Agosti, che questa esperienza viene affrontata “partendo da un massimo di vigilanza e tensione mentale, all’interno di un contesto storico-culturale che non viene mai accantonato”⁵⁵.

È esattamente per lo stesso motivo che è necessario far notare quanto la «impossibilità di parafrasi della nuova poesia zanzottiana» sia, in effetti, solo relativa, in quanto «si raccoglie attorno a oggettivi e ben individuabili nuclei tematici». Ancora Bandini, citando un intervento di Agosti del 1979 su *La Beltà*, può allora far cadere l’accento, a correzione della vulgata maggiormente in voga intorno alla figura di Zanzotto, sul lato più propriamente “positivo” – termine forse inadeguato, ma io spero giustificabile dal contesto – dell’opera qui in esame, per cui, seppure è innegabile l’affermazione di questa sorta di “asemanticità” in base alla quale «questa poesia “non è mai passibile di conversione in enunciato razionale proprio perché, virtualmente, non sottende nessun enunciato linguistico”»⁵⁶, ciò significa semplicemente che la forza con la quale il linguaggio comune viene da Zanzotto “violentato” e spinto verso i suoi limiti più estremi, è essa stessa parte di quel “senso” che resta presente e, tornando a Wittgenstein, *mostra sé* in ogni sua opera poetica; anche se – proprio per questo: proprio per potersi riattivare nella propria *autenticità* – necessita di una previa “distruzione”, o “decostruzione” del mero linguaggio *significante*, ormai, questo sì, stuprato e deturpato dalla chiacchiera quotidiana e dal genocidio di una presunta “cultura di massa”⁵⁷.

L’operazione di Zanzotto, allora, raggiunge il suo più spietato ed elevato livello di ricerca attraverso un nuovo approfondimento – o *sprofondamento* – di ciò che, in realtà, abbiamo visto essere presente nella sua opera fin dall’inizio: avevamo riconosciuto, cioè, fin dalle prime opere una forma (seppur anomala, seppur, in qualche modo, “fuori tempo”) di “surrealismo”. Qui però questo esplose in un modo talmente deflagrante da trasformarsi fino a rendersi quasi irriconoscibile, ed esponendo sé all’abbandono dei principi e dei metodi che il surrealismo “classico” (se permettete l’evidente ossimoro!) aveva elaborato.

Il rapporto tra Soggettività e mondo, tra vita e opera artistico-letteraria, tra *significante* e *Significato*, tra linguaggio (inteso in ogni sua forma) e potenza espressiva viene forzato fino al

⁵⁵ ID., *Prefazione a. ZANZOTTO, Poesie*, Milano, Mondadori, 1973, p. LXXIII.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ E si fa qui notare come, in effetti, l’analisi del rapporto tra segno/senso/significato sia sempre stato uno dei temi fondamentali della ricerca di Agosti, così come degli autori di cui più diffusamente si è occupato. Cosa verificabile in qualunque sua opera, ma tra le quali vorrei ricordare in particolare, a scopo didattico, S. AGOSTI, *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982 e *Forme del testo. Linguistica semiologia psicanalisi*, Bologna, Cisalpino, 2004.

punto che è il Linguaggio stesso, ormai, a essere specchio di sé medesimo e sprofondando, così, in sé stesso: paradossalmente in questo si fa finalmente specchio del mondo come del Sé⁵⁸. Seppure molto complesso, e arduo da cogliere in un solo sguardo (come già sottolineato, è di un “doppio sguardo” che alle volte si necessita per “vedere” il Vero «fino al Sì e al No»), si parte qui da un’idea che ha in sé una semplicità, in certo senso, disarmante, essendo di per sé la pura esposizione della stessa “natura intenzionale” di ogni forma possibile di linguaggio poetico: la “priorità” (o “precedenza”) del significante sul significato, che è presupposta nella stessa struttura di qualunque forma metrica, artistica o poetica dell’uso del linguaggio (di ogni linguaggio, e per ogni *arte*). Nella ricerca di Zanzotto è in questo che si dà quell’*Inconscio* che il surrealismo voleva liberare attraverso la scrittura automatica, l’apertura al mondo fantastico e fantasmatico dei sogni e della libera associazione, del delirio alcolico o della liberazione della natura istintuale della corporeità, proprio in quanto è il segno ad essere il “corpo linguistico” di quel “significato” che, nella cultura classica dell’idealismo in ogni sua forma, veniva considerato quale unico portatore di senso di fronte, appunto, a un “corpo-segno” inteso come mero guscio vuoto e intralcio alla pura espressione di quel significato stesso quale “anima” del testo.

Stando così le cose, però, Zanzotto è costretto ad abbandonare alla loro ingenuità i tentativi di quel surrealismo primo-novecentesco, in quanto, appunto, a partire da questa nuova “consapevolezza” di sé e dei propri strumenti – grazie anche allo studio approfondito di quei filosofi sopra citati e, in particolare, della psicanalisi freudiana e lacaniana – è esattamente di una continua e assidua “vigilanza” alla forza espressiva del linguaggio, e a ciò che in esso mostrandosi si nasconde, che si necessita ora per poter seguire fedelmente questa via; anche perché, lo si ricorda qui, in definitiva la stessa psicanalisi ha, fin dai suoi esordi, risolto la natura dell’inconscio proprio in *forma di linguaggio*. È allora chiaro che, se è l’inconscio stesso a configurarsi come linguaggio, in cui il rapporto tra segno e significato si riproduce come interpretazione del “sintomo” e del suo “senso” rivelatore di trauma (*Traum*: in tedesco per “sogno”), allora il luogo stesso da *aprire* per dare accesso a ciò cui il surrealismo ambiva non potrà essere semplicemente raggiunto dalla banalissima e soprattutto presunta “incoscienza” di una demenza alcolica, o dalla assolutamente inaffidabile e irraggiungibile (fuori dal linguaggio, per definizione) “ri-presentazione” del sogno.

⁵⁸ È a mio parere in questo che consisterà allora la ricerca di Zanzotto da *Meteo* in poi.

È il linguaggio stesso il luogo dell'inconscio, "collettivo" o "personale" che si voglia (dunque "storico" quanto "a-storico") tanto da poter dire che è l'"inconscio del linguaggio" a contenere in sé quello che è ora l'obbiettivo di Zanzotto, il suo tema, il suo Mondo tanto quanto il suo Soggetto (lirico o epico che sia) in quanto in esso è possibile reperire un *oggetto* molto particolare e tale finalmente da avere la potenza rivelatrice di ogni *luce*, tanto quanto oscurante di qualunque *ombra*, di ogni Autentico o Inautentico zanzottianamente inteso. Ecco come Agosti riassume mirabilmente l'argomento:

Il problema del linguaggio finiva per configurarsi così: da un lato, in quanto struttura (arbitraria) di fondamento e di separazione, il linguaggio determina la *Spaltung* (la scissione) del Soggetto dalla propria origine indivisa, instaurando nel Soggetto quella "mancanza" che lo costituisce come Soggetto (è la funzione fondante del *manque-à-être* elaborata da Lacan); dall'altro lato, in quanto lingua naturale, e cioè in quanto fondato sulla bi-univocità del segno (ove significante e significato risultano strutturalmente connessi tramite una relazione di presupposizione reciproca), il linguaggio si pone come il luogo stesso della rimozione e dell'occultamento di quella medesima struttura di separazione, garantendo in tal modo al Soggetto le sue possibilità di esistenza e di vita: e cioè le illusioni della propria identità e del proprio sapere, nonché le simulazioni della comunicazione interumana e le costruzioni falsificanti della storia⁵⁹.

Eccola allora quella necessaria vigilanza: ogni «identità», ogni «personalità», e persino ogni «Storia» o «storiella» è ridotta ormai a «matta, alla storia-storiella / e alla fa-favola, femmine balbe, sorelle» (in cui si arriva davvero alla balbuzie: letteralmente). E ancora: «se la fa-favola in disparte s'imbalba, / se, fuori stagione, mattamente la storia / clio pavoncella fa su e disfa / l'opus maxime oratorium»⁶⁰ di *Alla stagione*, per cui, come nota sempre Agosti

la dimensione della storia intesa come trapasso dal *fieri* al *factum*, e cioè come sottrazione dell'evento al tempo e la sua istituzione nell'autonomia del "discorso", è violentemente dissacrata dal dialettale (veneto) "far su" (avvolgere), e concomitante processo di dissoluzione ("disfare"), cui si annette, con supplementare violenza, la degradazione della sacralità dell'*opus* nell'onomatopea ornitologica (il "clio", che riproduce il verso della pavoncella, è altresì il nome della musa che presiede alla Storia: Clio)⁶¹.

Di questo si parlava quando si citava un grado massimo di verità tanto "privata" quanto "obiettiva": il linguaggio, infatti, una volta che venga inteso in quanto *Inconscio*, o persino nel *suo proprio Inconscio*, da un lato si esprime e manifesta sé (nel sintomo, nel *lapsus*: come qui

⁵⁹ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p.122.

⁶⁰ A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 277-279.

⁶¹ S. AGOSTI, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, da A. ZANZOTTO, *Poesie (1938-1986)*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 22-23.

nella balbuzie) *in* quanto linguaggio personale, proprio: “lingua madre”, insomma, proprio in quanto lingua *della* madre e *data dalla* madre. Ma dall’altro è anche prodotto storico-culturale che comprende così l’intera tradizione (letteraria e non) di un popolo e, in breve, l’intero mondo storico che convoglia sé, per questa via, nella singolarità di un *Sé vivente*. Qui ogni privatezza, dunque, quanto ogni obiettività, vengono a confluire, cancellando d’un colpo qualunque confine tra *parlante/poetante* e “poetica” (come *mondo poetato*) o, allo stesso tempo, “*linguaggio estetico-poetico*” rispetto a un colloquante “nulla”. Tutto, come si diceva, accade insieme. È così che l’intera sua quanto nostra cultura vengono riassunte nell’“inconscio” della lingua stessa, seppur qui “balbettante”, proprio attraverso l’arte – e ovviamente mai a prescindere da questa – di un poeta che, nel momento stesso in cui ne usa, la porta allo scoperto, in ciò aprendoci e aprendosi a quello che abbiamo visto essere il punto più profondo tanto quanto l’apice di una ricerca tanto “privata” quanto “obiettiva”.

E, di nuovo, questo perché? Perché il linguaggio, non solo metafisicamente, fonda la natura stessa della Soggettività in quanto separata/collegata al Mondo, ma anche perché è davvero *Lingua madre*: quella che per l’antico israelita era «*La “Torà di tua madre” (Prv 1,8), che di bocca in bocca discende dall’Altissimo*», e per ciò «*era il linguaggio di tutti, le immagini erano quelle, i paragoni erano quelli: a quei pochi memorabili punti ogni cosa, anche travolgente, si confrontava*»⁶². Questa la natura del Linguaggio che, dunque, anche in questo mondo “laicizzato” può ancora conservare anche per noi una potenza tale da affermare, in ogni sibilo di voce: «*mia è la terra, e voi siete ospiti presso di me*» (*Lv 25,13*); proprio nello stesso senso in cui la «ferita narcisistica» freudiana di cui si parlava insegnava alla pomposa civiltà della sofisticatissima società austro-ungarica del primo Novecento quanto quella soggettività, quella cultura e – di lì a poco sarebbe stato evidente – tutto quel mondo tanto sussiegoso non potessero considerarsi più nemmeno «padron[i] in casa propria». Per questo si diceva che ogni protezione, ogni paratia, ogni “illusione” – anche foscoliana – con *La Beltà* vengono meno: conscio, inconscio, vero, falso, autentico, inautentico, io, mondo... lo *specchio stesso* che fino a qui ci aveva perseguitato: ogni cosa è ormai caduta in pezzi; e per primi, naturalmente, *Poesia*, *Poeta* e ormai impossibilitato al suo ruolo di *hypocrite*, sua maestà *le Lecteur*, che pensava fino ad ora di essersi assicurato un luogo sicuro e al riparo. È in questo che si mostra quella *forza*

⁶² S. QUINZIO, *Un commento alla Bibbia*, Milano, Adelphi, 1991, p. 13.

centripeta – anche se qui “centripeto” o “centrifugo” perdono il loro senso di contrari – della poesia di Zanzotto di cui avevamo parlato all’inizio del nostro discorso.

Per un poeta, seguire e inserirsi in questa forma di consapevolezza “filosofica” significa innanzitutto una cosa: qui il problema, infatti, non è più per nulla quello di costruire una forma estetica per la propria lingua poetica, quanto piuttosto quello di farsi carico del ben più greve problema intorno alla natura stessa del linguaggio in quanto tale, ponendo questo nel cuore dell’essere stesso, e non del semplice “inconscio” individualisticamente inteso. È in questo che *La Beltà* si produce in quella «caratteristica di novità necessaria e tuttavia insostenibile che sconvolge i lettori»:

L’accantonamento – in quanto non pertinenti in una prospettiva del genere – di tutti i problemi inerenti alla lingua poetica, intesa come lingua seconda da far concrescere sulla lingua naturale, e i cui esempi, teorici e pratici, scandivano in una tradizione recente che, in Italia – con esclusione di Pascoli –, andava grosso modo da Leopardi agli ermetici e che, fuor d’Italia, aveva avuto il suo massimo teorico in Valéry (il quale, per questo riguardo, si dovrà considerare il rampollo deviante di Mallarmé e non – come si è soliti ritenere secondo uno dei tanti luoghi comuni della critica e della storia letteraria – il fedele e diretto discepolo)⁶³.

In questo senso il piano prettamente *estetico* nella poesia zanzottiana salta letteralmente per aria, insieme a quella «bolla fenomenica» all’interno della quale, ancora nelle *Ecloghe*, l’autore di Soligo aveva lasciato quella posizione di Soggettività (di nuovo qui non si pensi a un “Io”, ormai heideggerianamente da barrare) che, lo abbiamo riconosciuto, è l’unico vero cuore e “filtro” di ogni tema specifico della sua ricerca. Il Soggetto è ora *direttamente* il Linguaggio; e questo ha un suo Inconscio proprio, che ne è la parte qui attiva e *creativa*: in principio, questa volta, è davvero «*il Verbo*». Ciò che allora accade in questo testo non è semplicemente una ulteriore radicale “negazione” (appunto l’abbandono di strutture protettive atte a garantire le condizioni di possibilità dell’opera), quanto piuttosto un elemento affermativo che mi piace accostare alle parole che Pasternak aveva usato per la tragedia di Majakovskij intitolata, appunto, *Vladimir Majakovskij* (titolo, per altro, propiziato a causa di un’incidente dovuto alla dabbenaggine di un censore): «il titolo nascondeva la scoperta genialmente semplice che il poeta non è l’autore, ma l’oggetto della lirica, che in prima persona si rivolge al mondo»⁶⁴. Zanzotto, quindi, supera la “genialità” del poeta (sub-umano, sub-vitale: lo abbiamo visto),

⁶³ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p.124.

⁶⁴ B. PASTERNAK, *Il salvacondotto*, in *Opere narrative*, Mondadori, Milano 1994, p. 816.

quanto la cretineria del cieco “censore”. Per questo dicevamo sopra che è la stessa natura, o forza “intenzionale” del linguaggio che Zanzotto vuole esibire, coinvolgendo così in sé tutto un mondo:

AL MONDO

Mondo, sii, e buono;
esisti buonamente,
fa' che, cerca di, tendi a, dimmi tutto,
ed ecco che io ribaltavo eludevo
e ogni inclusione era fattiva
non meno che ogni esclusione;
su bravo, esisti,
non accartocciarti in te stesso in me stesso

Io pensavo che il mondo così concepito
con questo super-cadere super-morire
il mondo così fatturato
fosse soltanto un io male sbizzolito
fossi io indigesto male fantasticante
male fantasticato mal pagato
e non tu, bello, non tu “santo” e “santificato”
un po' più in là, da lato, da lato

Fa' di (ex-de-ob etc.)-sistere
e oltre tutte le preposizioni note e ignote,
abbi qualche chance,
fa' buonamente un po';
il congegno abbia gioco.
Su, bello, su.

Su, münchhausen.⁶⁵

È a questo allora che siamo arrivati nella nostra ricerca dell'Autentico, del «Vero e Falso fino al Sì e al No»: al famoso Barone di Münchhausen e alle sue “spregiudicate” ricostruzioni intellettuali di un «Mondo» male «accartocciato» nel suo «super-cadere» e «super-morire», di fronte a un «Io» «male sbizzolito», «male fantasticante / male fantasticato mal pagato», tanto da non riconoscere più nemmeno di chi sia la “menzogna” – e ammesso che, giunti a questo punto, di menzogna si possa qui ancora parlare – attraverso le funamboliche e pirotecniche fantasticherie di un Barone – naturalmente “personaggio” letterario esso stesso – famoso per essersi tratto fuori dalle sabbie mobili tirandosi da sé per i capelli (a ciò si allude

⁶⁵ A, ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 301.

con quel «Su münchhausen»). Di nuovo troviamo qui quei mezzi, ormai non più stilistici, che abbiamo imparato a riconoscere nel continuo progredire di quella che forse a questo punto dovremmo chiamare “architettura poetica” dell’opera di Zanzotto: dagli effetti sbalorditivi e spiazzanti dell’uso delle preposizioni, ormai completamente autonomizzate dal complemento ad esse collegato (o collegabile), fino a diventare esse stesse forme sature; laddove è la proposizione stessa che risulta sempre insatura, sempre “in oltraggio” e “in oltranza”, a spingere più in là un discorso che, per questa via, non può essere più considerato propriamente tale; e di nuovo, il tono assurdamente ironico nell’espressione di uno spaesamento che ha del tragico, e che non trova mai nessun appiglio né requie, ma semplicemente continuamente “scivola”, per così dire, su se stesso, “sbanda” tra un “io” e un “mondo” che – anche questo lo abbiamo già intuito – non riescono a riconoscersi l’un’ l’altro, non più distinguibili l’uno dall’altro, non riescono più a presentarsi se non in un *vocativo* del tutto – vuotamente, lo abbiamo visto – grammaticale («Sii mondo»).

Ma Zanzotto si spingerà anche oltre: oltre sé stesso e – paradossalmente, proprio in questo dando consistenza a quel «grammaticalismo» che per tanti critici lo definisce – al di là della stessa grammatica del linguaggio, fino a riattivare le radici primarie della/delle lingue, sforando così persino il campo della filologia per ritrovarsi in quella sorta di “geologia linguistica” nella quale, seguendo le suggestioni già menzionate, si finisce per raggiungere il livello di una analisi di tipo glottologico della parola, nell’atto stesso che la nomina. Il tutto poi, in realtà, sempre con lo stesso obiettivo: il raggiungimento di una “profondità” che è tale solo se riesce a esporsi in quello che abbiamo imparato a riconoscere come “inconscio linguistico”; ma non più come linguaggio dell’inconscio, bensì come l’inconscio stesso di un linguaggio senza padrone e, dunque, *senza freno*: per questo senza forma. Vediamo così ne *La perfezione della neve* allitterazioni come:

Quante perfezioni, quante
 quante totalità. Pungendo aggiunge.
 E poi astrazioni astrificazioni formulazione d’astri
 assideramento, attraverso sidera e coelos
 assideramenti assimilazioni
 nel perfezionamento procederei

dove è appunto l’allitterazione a governare l’intera forma e movimento del discorso. Così come, pochi versi dopo:

e – tutto – e tutto-eros tutto-lib. libertà nel laccio
 nell'abbraccio mi sta: ci sta,
 ci sta all'invito, sta nel programma nella faccenda.
 Un sorriso, vero? E la vi(ta) (id-vid)
 quella di cui non si può nulla, non ipotizzare
 sulla soglia si fa (accarezzare?).
 Evoè lungo i ghiacci e le colture dei colori
 e i rassicurati lavori degli ori.
 Pronto. A chi parlo? Riallacciare
 E sono pronto, in fase d'immortale,
 per uno sketch-idea della neve, per un suo guizzo.
 Pronto
 Alla, della perfetta.

“È tutto, potete andare.”⁶⁶

Qui, oltre all'allitterazione, troviamo appunto la ricerca della radice originaria della parola, ma questa volta quale altra forma della balbuzie, che evidentemente, dunque, risulta essere essa stessa linguaggio originario, linguaggio che accade “prima” del “linguaggio”, vero e proprio *lallazione* originaria: la parola del folle, del sognante, dell'infante, ovvero, di chi, propriamente, «non ha la parola». È questo il punto zero a cui Zanzotto arriva. Ed è questo il punto zero dal quale ricomincerà a esplorare il suo mondo, mai abbandonato, del Soligo, delle selve, delle gelide nevi. Ne *Il galateo in bosco* allora ritroverà i detriti della Grande Guerra, devastante per il suo piccolo mondo, e durante la quale erano il sangue e le ossa dei soldati a concimare un suolo straziato; *Fosfeni* e poi *Idiomi*, invece, raggiungeranno gradi di maggiore astrazione in cui, appunto, saranno le nevi o le luci a conquistare il sopravvento sul suo immaginario. Fino a *Meteo* e poi *Sovrapposizioni*, nei quali è il poeta stesso, in certo senso, a perdersi dentro il suo stesso mondo; e il suo mondo, quindi, a parlare in lui, senza più un linguaggio come elemento mediano: il suo mondo è ormai diventato linguaggio, *ergo* il linguaggio di Zanzotto è ormai diventato un mondo di per sé.

«I limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo»: il linguaggio quindi qui non è più uno strumento, un “arnese” da utilizzare, ma è il limite del mondo: l'ultima Thule. Ed è qui che Zanzotto (e Wittgenstein) ci lasciano: in balia di un'oltranza che è sempre provocazione etica, fino al «Non far fuori. Far fuori». Restare in piedi in questa sorta di “surrealismo realista” è allora l'ultimo compito che Zanzotto ci affida: in esso non si dà più

⁶⁶ Ivi, pp. 271-272.

(come, in effetti non era nel vero surrealismo originario) una forma estetica, ma piuttosto un mondo vivo, una *forma di vita*, appunto, per dirla con Wittgenstein.

Così come era il mondo ad averlo incantato al principio, nella sua stanzetta tutta affrescata di paesaggio e di magia, fino alla lunga catena di M e di N che egli leggeva nella fila di monti che sfilavano oltre i vetri della sua finestra, così è ora il mondo che torna a fiorire nei suoi topinambur, negli arbusti e nelle piante che egli sapeva nominare una ad una, e chiamar per nome. È il mondo che ci consegna. A noi la decisione. Si torna all'inizio, e si cade nello specchio: «Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio / Qui volgere le spalle».