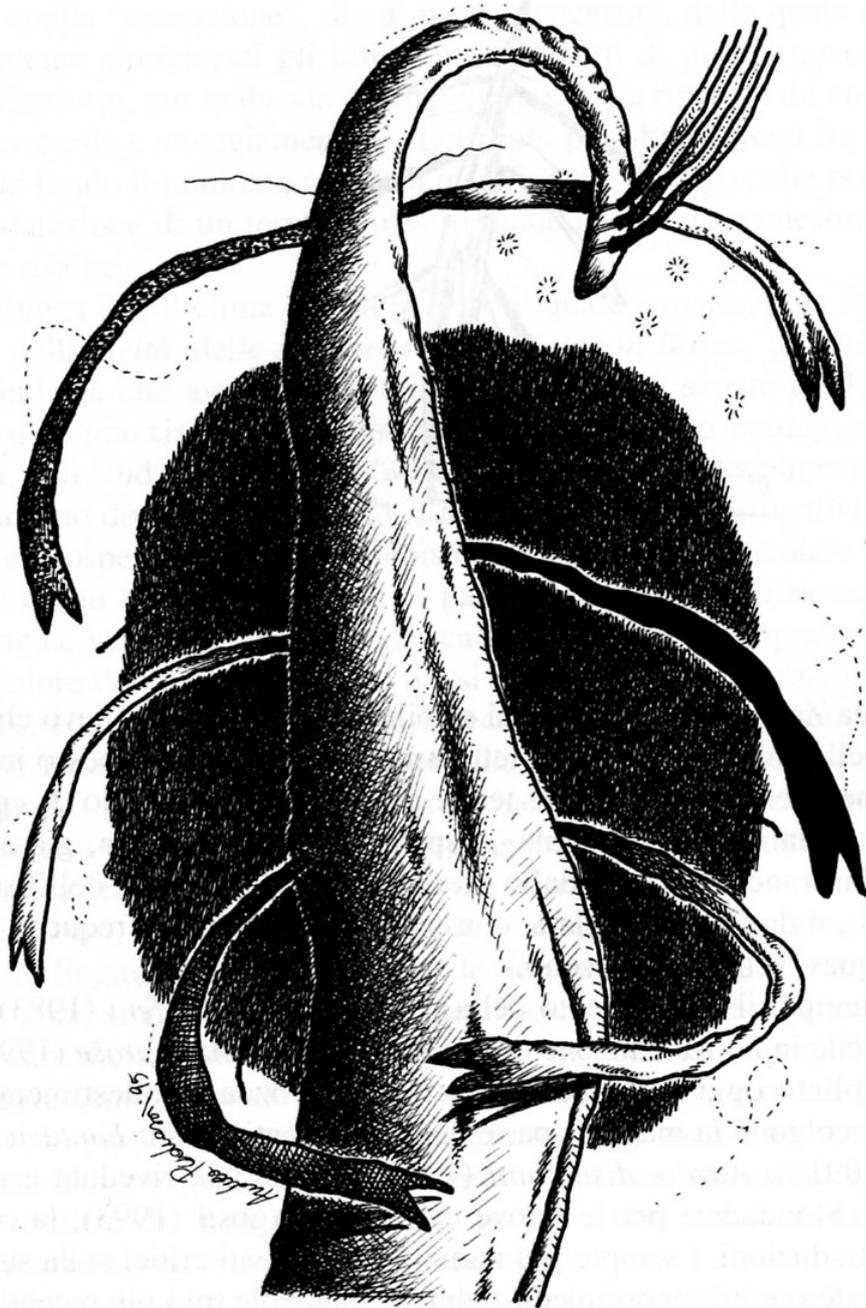


Per Andrea Zanzotto

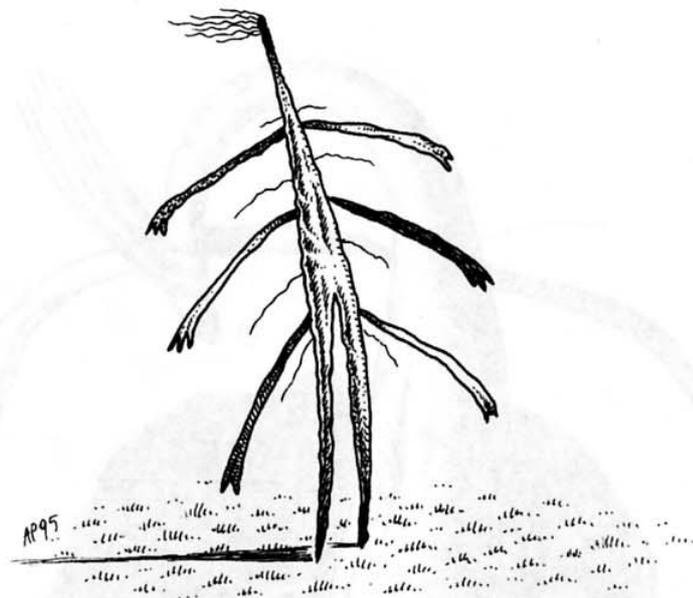
A cura di Gian Mario Villalta



*Testi di Gian Mario Villalta, Mario Benedetti,
Pietro Cataldi, Stefano Dal Bianco, Pasquale Di Palmo,
Maria Luisa Vezzali, Lello Voce
e una poesia inedita di Andrea Zanzotto*

Supplementi cartografici zanzottiani

di Gian Mario Villalta



Andrea Zanzotto occupa ormai stabilmente il posto di rilievo che gli spetta nelle pagine delle storie letterarie di questi anni, e spesso in una posizione che sostanzialmente tende a confermarne il titolo di «più importante poeta italiano dopo Montale», espressione, quest'ultima, già adombrata, secondo Gianfranco Contini, dallo stesso Montale ai tempi dell'uscita di *La Beltà* (1968), e da Contini siglata, con una delle sue non infrequenti preziosità stilistiche, quasi venti anni or sono.

Nel frattempo, il compimento della "trilogia", con *Fosfeni* (1983) e *Idioma* (1986), l'uscita in nuova edizione del volume di *Racconti e prose* (1990) (ristampato ed ampliato oggi nella riedizione di Neri Pozza), l'allestimento dei due tomi che raccolgono la maggior parte degli interventi critici: *Fantasie di avvicinamento* (1991) e *Aure e disincanti* (1994), l'antologia riveduta e aggiornata negli Oscar Mondadori per le nuove cure di S. Agosti (1993), la consistente quantità di traduzioni, i sempre più numerosi interventi critici sulla sua opera in Italia e all'estero e i riconoscimenti pubblici (notevole tra i più recenti il Premio della Città di Münster, 1993) hanno fatto sì di arricchire ulteriormente gli orizzonti di riferimento per la comprensione della sua opera e di situarla nel novero dei valori acquisiti.

Proprio questa consegna nei ranghi dei valori accreditati, però, equivale spesso a un affievolirsi di interesse nella discussione critica e nel dialogo tra i poeti (si pensi a Montale, dopo l'edizione critica, sopravissuto quasi soltanto negli studi accademici). Un'altra conseguenza (rimarcata a suo tempo da Borges, il

quale scrisse che la fama è spesso la peggiore forma di fraintendimento) è il cristallizzarsi di determinate tesi interpretative in formule che, con il passare del tempo, lontane dal contesto culturale in cui vengono a prodursi, suonano come delle etichette, comode forse per gli studenti, ma effettivamente poco utili alla comprensione dell'autore.

Certo non è ancora il caso di Zanzotto, ma se si va a leggere l'introduzione all'ultimo quaderno Einaudi di *Nuovi poeti italiani* (n°4, 1995), si fa fatica a capire se quella "sensazione", di cui parla l'estensore, dalla quale si ricava che «precocemente storicizzati gli ultimi modelli forti di poesia novecentesca (ad esempio Zanzotto, pur nella sua evoluzione), occorra ripartire da una disseminazione di proposte e atteggiamenti poetici il più possibile diversi fra loro», significhi poi in fondo il rammarico per un insufficiente dialogo sulle poetiche oppure la constatazione di un termine oltre il quale il dialogo medesimo non può o non vuole risalire.

Si aggiunga che il clima culturale entro il quale è maturata la fortuna critica del poeta della *Beltà*, delle *Pasque*, e del *Galateo in Bosco*, fortemente segnato da quell'euforia che aveva promosso la linguistica a sapere-guida del secolo, saldandosi al marxismo e alla psicanalisi, al pensiero heideggeriano e alla semiotica, agli studi antropologici e alla stilistica, si è notevolmente stemperato in quest'ultimo decennio, lasciando, a dire il vero, più interrogativi e incertezze che nuove prospettive critiche ed epistemologiche. In particolare sembra aver raggiunto il suo tratto discendente la parabola di quell'attenzione esclusiva ai fatti di lingua, volta a privilegiare gli scarti dalla norma, e soprattutto ad individuare il valore dell'opera sul piano quasi esclusivo dell'innovazione lemmatica e sintattica, che aveva caratterizzato i decenni precedenti. L'attuale attenzione, rivolta alle tonalità emotive d'insieme, alla composizione dell'opera individua entro il quadro dei vincoli comunicativi vigenti, all'esame dei temi di fondo in una prospettiva etica piuttosto che estetica, sulla via di una difficile gestazione, non ha ancora prodotto risultati di rilievo e sicuri riferimenti.

Per Zanzotto, d'altronde, quanto più è evidente sulla pagina il fenomeno dello scarto linguistico, tanto più è facile accoglierlo come il tratto di maggior interesse, anzi, si corre il rischio di identificare interamente la sua poesia con l'aspetto superficialmente verbale dello stile, rovesciando al negativo il più diffuso atteggiamento culturale di quegli anni, e trascurare quanto di importante vi è espresso, in particolare per quelle generazioni che maturano sotto il segno di una diversa inclinazione di gusto e, soprattutto, in un'atmosfera di dispersione teorica e critica, di "non più" e "non ancora", che lascia apparire il campo dell'esperienza sovraccarico e insieme desolato.

Il modesto proposito di queste pagine della rivista dedicate a Zanzotto consiste nel segnalare una presenza mai venuta meno nell'interesse di questi ultimi anni, anche da parte di chi non ha condiviso, per motivi generazionali, quel contesto culturale di cui si diceva, e anzi, formatosi a quella scuola, si è visto incrinare parecchie convinzioni e andare in avaria più di uno strumento concettuale ed operativo di analisi e di giudizio. Ma soprattutto si tratta di un invito a rileggere e a leggere l'opera di Zanzotto oggi, per l'oggi, convinti che molto significativi e molto abbia ancora da significare.

* * *

Chi vada a guardare oltre le trecento e più pagine del volume *Du Paysage à l'Idiome, Anthologie poétique 1951-1986*, che Philippe Di Meo ha tradotto e corredato di presentazione per la *Collection UNESCO d'Œuvres Representatives*, troverà il colophon recante la dicitura: «Achevé d'imprimer en Avril 1994 sur les presses de Grafiche V. Bernardi s.r.l. à Pieve di Soligo (Treviso) - Italia».

Si tratta di una curiosità, è vero, ma anche forse di un'astuzia degli eventi, che ben sottolinea la peculiarità della collocazione poetica di Andrea Zanzotto mediante un segnale che allude ad una duplice collocazione geografica: il volume, progettato e finanziato da Parigi, quale riconoscimento di un grande organismo internazionale di cui si può dire, almeno, che certifica un credito ben vastamente consolidato, tradotto, inoltre, in una lingua accentratrice come quella francese, destinato, infine, a rivolgersi idealmente ad un orizzonte europeo e ad altri più vasti, viene stampato nel paese natale, Pieve di Soligo, del quale occorre anche precisare la provincia di appartenenza.

Del resto, anche un critico del prestigio e dell'autorità di Contini non ha potuto fare a meno di sottolineare, nella prefazione a *Il Galateo in Bosco*, l'ormai leggendario radicamento di Zanzotto nella sua patria (anzi, *matria*, secondo Contini), rimarcando che: «Il necessario superamento dell'ordinarietà quotidiana [egli] non l'ottiene con la distanza nello spazio, ma all'inverso con la distanza nel profondo, discesa alle Madri o regressione, che frattanto postula un rigoroso immorare in luogo».

Tema del resto, quello della regressione o discesa alle Madri, che è stato indagato a fondo dal critico forse più lungamente fedele, nel senso continiano, all'opera di Zanzotto, Stefano Agosti, il quale, nel corso dei suoi interventi, spesso decisivi per l'interpretazione successiva della poetica zanzottiana, ha rilevato come il nucleo costitutivo della medesima sia da individuare nel movimento che porta a riscontrare un rapporto traumatico con il simbolico, tale da svellere il legame di motivazione che fissa il soggetto nella convenzionalità della lingua. Rapporto traumatico che espone il linguaggio – inteso come ambito costitutivo del mondo – alla più radicale interrogazione sul formarsi del senso e sulla sua legittimità, e allo stesso tempo, però, pur indirizzando il soggetto sulla via della regressione, lo rigetta continuamente nel reale, istituendo una linea di interdizione nei confronti di quella stessa postulata discesa alle Madri.

La liberazione del significante, in altre parole, mediante la quale l'esigenza espressiva si trasforma in esigenza di scavo metalinguistico, porta alla luce le forme e le gerarchie semantiche che costituiscono il soggetto stesso, il suo discorso e il suo mondo, producendo una distanza ironica nella quale vengono ad accamparsi autonomamente i tratti residuali della sua consistenza storica e della sua esistenza individuale. Si produrrà così, nel luogo decisivo del percorso zanzottiano, individuato da Agosti nella *Beltà*, «La verità di un "dire" infinitamente turbato e, appunto per questo, denso di tutto il suo originario potere di investimento del reale vissuto», ma è movimento che comporta un «attraversare intere stratificazioni di storia e di lingua, lo spazio compatto della memoria dei secoli e quello della memoria personale».

I risultati noti sul piano testuale sono soprattutto quelli riassumibili nella “resistenza alla parafrasi” del dettato poetico, come è stata indicata da Fernando Bandini, che vede l’identificazione del senso della composizione nell’operazione che ne produce l’instabilità (o indecidibilità) semantica, rinviando alla collusione tra i saperi le istanze liberatorie che da questi stessi saperi provengono. Tale collusione o sommovimento fa intravedere l’accesso verso una originaria potenzialità logica, dalla quale balena la luce lontana di un “dire” nativo e “altro”, tale da ipotizzare un *logos* non intaccato dalla storia di violenze e di costrizioni che caratterizza il presente e allo stesso tempo capace di comprenderle.

Ma questa è già la direzione che porta nell’area della “trilogia”, in cui la storia dell’agire umano è diffratta nei viluppi delle trasformazioni biochimiche e cosmiche, nelle catastrofi naturali come in quelle del pensiero, nel concretere e co-deperire della *physis* e del linguaggio. Maggiore attenzione si è prestata piuttosto ai fattori di regressione, alle componenti pre-logiche o pre-grammaticali del linguaggio, alle allusioni e ai riferimenti a una condizione del dire che precede la storia e la convezionalità della lingua come prodotto della storia: è la via del *petèl*, ovvero della lallazione infantile sul limite dell’articolazione linguistica, e del dialetto, la cui instabilità sembra cancellare l’aspetto convenzionale della lingua in favore dell’individualità dell’espressione e di una totale identificazione tra lingua, soggettività e comunità linguistica. Sarà sempre Agosti a porre correttamente in evidenza quanto questa via risulti, nell’esperienza zanzottiana, motivo di arricchimento e allusione ad una condizione idiomatica alla quale attingere, o da indicare come ipotesi di risalimento alla viva voce della lingua e all’alveo segreto di un parlare interamente materno, che però risulta interdotta, in piena consapevolezza da parte di Zanzotto medesimo, dalle implicazioni della stessa operazione di scrittura poetica, ponendo in rilievo uno scarto decisivo tra il livello della lingua e l’ambito culturale effettivo in cui essa viene a produrre il proprio senso.

Da *Dietro il paesaggio a Idioma*, dunque, il legame attestato tra la linguistica saussuriana, la sua assunzione entro i temi psicanalitici di Jacques Lacan e la poesia di Zanzotto, compresi i debiti heideggeriani dello stesso Lacan, è stato elevato, via Agosti, a paradigma dell’interpretazione zanzottiana, rinsaldando i vincoli – e spesso senza l’intelligenza critica che Agosti ha saputo mostrare – che fissano il poeta di Pieve di Soligo al suo paese natale, e facendone così il topos canonico di ogni futura presentazione. La serie di temi e di motivi che afferiscono alla geografia e alla geologia locale, al *petèl* e al dialetto, all’inconscio e più giù, fino alla biologia, alla chimica e ai rinvii alla struttura genetica, sembra formare un insieme coeso, tale da giustificare la definizione illustre di uno Zanzotto poeta “ctonio”, senz’altro, ma anche il rischio di una immagine riduttiva, per chi non conosca a fondo la sua opera, se non addirittura, in questi tempi di affannose ricerche di rapide identità e di facili semplificazioni storiche, di una emblemizzazione pseudoheideggeriana o, peggio, trivialmente oracolante nel nome della particolarità.

Per questo motivo va necessariamente sottolineata l’attenzione vigile di Zanzotto agli eventi storici e la sua profonda consapevolezza dei mutamenti antro-

pologici intervenuti nel corso del secolo. Basti rinviare alla nota apposta a conclusione di *Idioma*, nella quale egli stesso indica una interpretazione di questa parola «secondo ogni diffrazione etimologica e oltre, dalla pienezza del parlare nascente e incoercibile come singolarissima fioritura, fino al polo opposto della chiusura nella particolarità per cui si arriva al lemma "idiozia". Lingua, lingua privata, fatto privato e deprivante; eccesso di privatezza e quindi di chiusura-privazione-deprivazione. Enfasi di particolarità: ma anche, al contrario, mezzo linguistico tutto inteso al traboccarne fuori». Va sottolineato dunque quanto la tensione tra eventi storici (e cosmici) e la condizione del soggetto, che nella lingua trova la fioritura di quel *logos* che lo lega al mondo e agli altri mediante il linguaggio (ma che rischia sempre di trasformarsi in eccesso di particolarità, quindi in idiozia), sia il centro da cui costantemente si origina la poetica zanzottiana. E quanto questo centro sia attraversato da una pluralità di saperi e di interessi, di attenzioni e di riflessioni, che però sono costantemente interrogati alla luce della condizione esistenziale del soggetto.

Per questa ragione, inoltre, tornando alla curiosità iniziale, che vedeva la sigla dell'UNESCO accostata al nome di Pieve di Soligo, insisterei nell'assumerla come emblema per segnalare i termini di una polarità, dalla quale credo sia fuorviante uscire, anche se si trattasse di scegliere la direzione opposta, cioè quella dei cosiddetti grandi temi della cultura internazionale. Quest'ultimo è il rischio che corre un lavoro per altro encomiabile, di singolare acribia analitica, come quello recentemente proposto da Vivienne Hand (*Zanzotto*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1994), che si appropria della vulgata decostruzionista con tale convinzione da appiattare davvero eccessivamente il poeta sull'immagine di un demolitore intento a minare le fondamenta del fallologocentrismo occidentale, con alla mano il prontuario del pensiero di Derrida *ad usum delphini*.

La complessa strategia che guida il confronto di Zanzotto con l'opera di teorici e pensatori, anche sommi (e bastino Lacan, Heidegger e Derrida a fornire un esempio), non è certo circoscrivibile nei termini di un'applicazione più o meno schematica. Ed è sicuro che questo confronto avviene a partire da un avvenuto decentramento entro la propria esperienza, che coinvolge interamente una condizione epistemologica, oltre che esistenziale, tale da relativizzare (che significa anche tenere in relazione) nella forma dell'interrogativo qualsiasi proposta tematica o concettuale e farla reagire dentro i propri solventi culturali. Prima di percorrere alcuni temi connessi a quest'ultimo argomento, vale la pena, se ce ne fosse bisogno, di segnalare non solo l'ampiezza degli interessi zanzottiani, testimoniata nei suoi numerosi scritti, ma anche l'attenzione che la sua opera ha ottenuto, in diversi momenti, da parte delle più differenziate scuole critiche ed interpretative. Il lavoro di Velio Abati, ancora fresco di stampa (*Andrea Zanzotto, Bibliografia*, Giunti, Firenze 1995), aggiornato al 1993, ne dà un resoconto puntuale, significativo soprattutto perché permette di comprovare da quali disparati punti di vista e in quali vesti, dalle più ufficiali, raccolte oggi in volumi ormai storicizzati, alle più appartate e marginali, ci siano state testimonianze di profondo interessamento.

* * *

Accennavo più sopra ad un decentramento fondamentale, ad una profonda frattura epistemologica come all'alimento primario della poetica zanzottiana. E mi guarderei bene dal negare ad una lettura psicanalitica, del resto spesso corroborata da allusioni o esplicite affermazioni dello stesso Zanzotto, la validità di chiave interpretativa della sua opera. Mi sentirei però di situare la teoria psicanalitica nel quadro più ampio di un dissidio che riguarda l'uomo contemporaneo nel suo rapporto con se stesso, con gli altri, con il mondo, in rapporto all'esplosione dei saperi (di cui la psicanalisi fa parte) venuta in evidenza nel corso del secolo e alla ripercussione che il carattere specifico di questi saperi ha prodotto sulla condizione umana.

Direi che nel corso del secolo viene non soltanto ad approfondirsi quella dissociazione tra sensibilità ed intelletto che è propria della modernità, e che dalla poesia elisabettiana in poi ha offerto più di un motivo di riflessione, ma si ha l'emergere di un vero e proprio dissidio, o coesistenza polemica, tra i saperi e il linguaggio. Non è un caso, del resto, che il linguaggio costituisca il tema dominante del secolo, non solo nelle discipline cosiddette umanistiche, ma all'interno della stessa discussione scientifica.

Un motivo che era già stato proposto da Valéry, ma in una prospettiva nella quale l'io manteneva la sua propria unità, anche se *assoluta*, nella pura relazione che l'io stesso costituiva tra *mundus imaginalis* e mondo degli accadimenti: se pure come categoria della mera relazione, l'io di Valéry conserva i connotati metafisici dell'unità di ragione ed anima.

Il processo di secolarizzazione dell'esistenza, ovvero della sua intera comprensione nell'ambito della temporalità, procede nel corso di questo secolo nella direzione di una completa spartizione del territorio dell'anima e della ragione tra i domini del sapere tecnico-scientifico e quello dei saperi neuropsicologici.

Chiedere all'espressione poetica di dire qualcosa su questa condizione e allo stesso tempo di comunicarlo a qualcuno – nella prospettiva di una effettiva conoscenza e di un'autentica esperienza di parola – significa infatti esporre la parola stessa ai limiti consapevoli della sua convenzionalità e della sua strumentalità, significa mostrare il suo infrangersi e diffrangersi nella molteplicità di gerarchie, strati, livelli, configurazioni di cui è composto il senso della propria esistenza. La conoscenza che sempre di più oggettiva la natura, fino ai recessi più infimi della materia (anche neurologica), sempre più oggettualizza l'uomo, il suo mondo di valori e tonalità affettive, senza che divenga evidente il nesso che li pone in relazione. Gli offre, cioè, strumenti sempre più sofisticati per conoscere e per conoscersi, ma questa conoscenza disintegra l'unità della sua coscienza, del suo sapere, della sua comprensione di sé in rapporto al proprio discorso e al proprio mondo. Si osservi, inoltre, che nel corso del secolo la fiducia nell'equazione tra aumento di conoscenze e miglioramento delle condizioni di esistenza, pensata nella prospettiva ideologica di un divenire teleologicamente orientato, la Storia, è andata scemando, col venire alla luce del potere distruttivo e oppressivo che lo sviluppo di queste conoscenze contiene.

Poniamo, ora, che il mito o nucleo profondo della poesia zanzottiana sia la

ricerca di un'espressione poetica non confinata nella distillazione di emozioni o nello spazio estetico in cui tende a relegarla la contemporaneità, ma che aspiri a misurarsi con la condizione epistemologica che riposa al fondo della comprensione della propria possibilità di parola, assumendo interamente l'eredità di una tradizione poetica, quella lirica, nella quale si contempla la comunicazione di una originaria istanza di parola in una forma che riesca ad assorbire ed unificare le differenze e le inconciliabilità proprie della strumentalità del discorso veicolare.

Non solo Dante e Petrarca, ma anche Leopardi e Montale pensano di esprimere un rapporto diretto tra una condizione del sapere dell'uomo, su se stesso e sul mondo, e una condizione di esistenza, per quanto in Leopardi e in Montale questo rapporto si conteggi sempre di più a discapito dell'esistenza stessa.

Zanzotto pone in evidenza, con singolare lucidità, sia che questo rapporto non può che essere indiretto (la conoscenza di sé passa attraverso linguaggi e strategie non reversibili nella forma della lingua comune), sia che la conoscenza stessa dilata virtualmente il sé all'immagine del mondo, o addirittura del cosmo, ma senza poter ricongiungersi in discorso unitario. Si ha così una discontinuità della coscienza, una sua dispersione, e, insieme, l'infrangersi della parola sul confine delle formule chimiche e matematiche, dei segni e dei disegni della cartografia cosmica e cellulare, dei diagrammi e delle icone in cui la conoscenza di sé nel mondo viene fissata. Non ultimi, certamente, si hanno quegli effetti di sganciamento delle funzioni grammaticali dalle funzioni semantiche che strutturano, ma si tratta di cogliere un silenzio più vasto, un silenzio denso di sapere che non perviene alla parola, presentato nella trascrizione di formule chimiche, di grafi, di sonorità e vuoti – interruzioni, barre, puntini – sull'orlo dell'ammulotimento e dello stupore.

Ma la forza di questa poesia consiste nel tenere sempre fermo il proposito di un rimpatrio nella parola, o di una necessaria insistenza nei suoi limiti, tale da circoscrivere continuamente l'ambito della dicibilità. Infatti, i diversi saperi (dalla psicanalisi alla chimica, dalla geologia all'astronomia) e i loro linguaggi sono per Zanzotto una riserva di immagini e di figure che egli riesce a far reagire con la lingua dei sentimenti e della quotidianità. Non rinuncia, quindi, e questo mi premeva sottolineare, ad interrogare la propria condizione esistenziale attraverso il proprio sapere, così come oggi è dato, mostrando la comica e più spesso tragica commistione di strati e di relazioni concettuali, sensoriali ed espressive che caratterizza il nostro modo di parlare noi stessi e il mondo, ma indicando in modo del tutto originale la via di una difficile relazione tra sapere ed espressione, anche se, e non potrebbe essere altrimenti, questa relazione si presenta come accidentata e in più parti sconnessa.

In questo contesto di ragionamento, non risulterà paradossale constatare che il percorso iniziato da uno sguardo – che in fondo è l'affermarsi del carattere controintuitivo del sapere nella contemporaneità – già scisso tra volontà di visione unitaria e insufficienza del visibile (come suggerisce il primo titolo: *Dietro il paesaggio*), prosegue con la collocazione dell'io in una coesistenza, anzi, consustanzialità con la natura che la parola non riesce a cogliere, e alla quale può solo alludere, evocando e circoscrivendo il luogo di questo incontro: “
– Io – in tremiti continui, – io – disperso/ e presente: mai giunge/ l'ora tua,/ mai

suona il cielo del tuo vero nascere./ Ma tu scaturisci per lenti/ boschi, per lucidi abissi,/ per soli aperti come vive ventose, tu sempre umiliato lambisci/ indomito incrinì/ l'essere macilento/ o erompente in ustioni."(Vocativo).

E, sempre in *Vocativo*, il componimento *Esistere psichicamente*, approfondisce e fissa un tema che risalterà nelle pagine più vorticose della poesia zanzottiana, fino a costituire il nucleo del *Galateo*, e, in fondo, della "trilogia" intera: l'"artificiosa terra-carne" di *Esistere psichicamente* è già il segno di uno sguardo mentale diffranto e decentrato, che coglie i rapporti di comunione e di violenza che legano tutto il cosmo in linguaggi e messaggi, interdizioni e ammutolimenti. Uno sguardo mentale che si perde negli iperspazi e nelle più minuscole strutture molecolari, che emigra dalla lingua e vi può fare ritorno, sotto il comune segno della condizione terrestre, ma che non ha un luogo ove collocarsi, che non riesce a cogliere unitariamente se stesso, e confida però nella poesia, nella sua capacità di alludere al luogo possibile dell'articolazione e dell'intonazione del corpo e della parola, della terra e della mente. Confida nel *logos*, vi si affida, a costo di ogni possibile vistosa perdita, nella convinzione che sia la matrice della relazione che – malamente, malignamente, benignamente – disvela la natura all'esistenza.

* * *

Poche parole ancora per riferire sulla scelta degli interventi, che mirano a sottolineare quanto l'opera di Zanzotto sia presente e ancora motivo di confronto per quella poesia e quella critica che ragioni anagrafiche collocano in posizione assai distante dalla fase centrale di maturazione dell'esperienza poetica dell'autore. All'epoca di *La Beltà*, la maggior parte degli intervenuti aveva una decina di anni. Non si vuole però in questo modo proporre una prospettiva generazionale, che forse, al di là della legittimità del criterio (la critica e la poesia obbediscono ad una sistemazione per generazioni?), troverebbe discordi gli stessi partecipanti. Si è voluto invece propendere per una campionatura di letture che fossero legate ad esperienze diverse (e ci si rammarica per la mancata presenza di altri poeti e critici, che, interpellati, pur mostrandosi interessati al progetto, non hanno potuto per diverse ragioni partecipare), chiedendo una testimonianza di interesse prima ancora che il dettaglio dell'analisi o l'impostazione formale della nota di stampo accademico.

Il risultato si può definire stimolante, e leggibile secondo caratteri di vicinanza e contrapposizione: dall'idea di Lello Voce, che cerca in Zanzotto un suo personale accostamento alle esperienze di Emilio Villa ed Edoardo Cacciatore, a quella diametralmente contraria di Pasquale di Palmò che mira ad un approfondimento delle prime opere del poeta di Pieve di Soligo, per coglierne la prossimità (ma anche le differenze) con un autore quale Leonardo Sinisgalli; da una lettura tutta attualizzata sul piano di una corrispondenza di sensibilità e problemi presenti, come quella di Maria Luisa Vezzali, alla distanza partecipe nei confronti del tema del linguaggio e della comunicazione per Mario Benedetti, fino al chiaro e acuto riesame di un rapporto fondante, per Zanzotto, come è quello tra linguaggio e paesaggio, da parte di Pietro Cataldi e all'ipotesi di un regesto ormai possibile del peso dell'opera zanzottiana sulla poesia degli ultimi decenni, condotta fermamente da Stefano Dal Bianco (al quale si devono numerosi

studi e interventi sull'autore, tra i quali citiamo almeno: *La metrica del primo Zanzotto*, (tesi di laurea A.A. 1991-92, relatore P.V. Mengaldo), in corso di pubblicazione presso Pacini-Fazzi di Lucca; *Pretesto metrico zanzottiano*, in «Lingua», 12, 1992; *Le vocali di Zanzotto*, in corso di pubblicazione in «Compar(a)ison», I, 1995 [Peter Lang, Bern]). Ne esce un quadro assai variegato, dicevo, non privo di contrasti, ma allo stesso tempo vi sono tratti comuni, tra i quali, per esempio, una ricollocazione del primo Zanzotto in una posizione autonoma e innovativa nei confronti dell'esperienza ermetica, là dove la critica ha spesso evidenziato i caratteri della continuità.

* * *

La poesia inedita che qui viene pubblicata, *Tempeste e nequizie equinoziali*, è tra i materiali più recenti di un cospicuo numero di testi, destinati a costituire la prossima raccolta, già caratterizzati nella loro ragione di coesistenza, ma ancora non ordinati secondo un assetto definitivo. A questo proposito, è noto quanto Zanzotto sia restio ad illustrare le direttive del proprio lavoro e ad “esibire – sono parole sue – la placenta dei poemi”. Resti valida per il momento la dicitura finale tra parentesi che allude ad una rubricazione sotto il titolo di *Incerti frammenti*.

Senza la pretesa di addentrarmi nel testo fino al punto di giungere ad un vero e proprio commento, posso tentare di svolgere alcune osservazioni che si ricollegano a quanto detto più sopra.

La poesia, che si potrebbe leggere come la sminuizione comica di certi temi già presenti in *Fosfeni*, procede giustapponendo, contaminando e contrapponendo almeno tre momenti, che poi sono in fondo tre ordini di discorso e tre “sguardi” sui fatti di cui parla: 1) la conoscenza e la rappresentazione meteorologica dei fenomeni atmosferici; 2) gli eventi atmosferici, piogge e grandini, assimilati e metaforizzati dalla “voce narrante” nel confronto continuo con gli altri due momenti e con la propria condizione esistenziale; 3) la visione geo-economica che vaglia su una certa ampiezza territoriale (“sguardo radiale”, come da un aereo, virtualmente dilatato, in via metaforica, a tutta la terra) gli effetti calamitosi o semplicemente gli influssi di tali fenomeni.

Tempo cronologico e tempo atmosferico non si scandiscono più nella successione stagionale, si può leggere nella prima strofa: la rappresentazione meteorologica del cielo e l'incerto cielo veduto da terra si confondono tanto che quest'ultimo è sottoposto a legittimo sospetto sulla sua vera presenza. *Mille teatrini, frammenti*: è la sovrapposizione delle due vedute, il cui effetto è quello di rendere composito e allo stesso tempo imprevedibile (Arlecchino/ Harlequin, con la K che ne sottolinea forse una certa cattiveria da fumetto – stessa grafia si ha in *Gli sguardi i fatti e senhal*) il computo dei giorni commisurati alla cronologia solare in contrapposizione a quella che regola l'andamento dei fenomeni atmosferici. Cioè: misuriamo il tempo a giorni, settimane, mesi, ma, dalla specola meteorologica, anche secondo altre durate, alte e basse pressioni, che raggruppano quest'ultimo in diverse unità. Il risultato è quello di confondere la scansione dei giorni nei loro valori culturali/sacrali, non a caso denunciata in dialetto, lingua in cui sopravvive una certa idea del *fas* e del *nefas*, legata ai

giorni della settimana. Ma in cambio si hanno *glorie a fibrillazioni...*, ovvero visioni e dicibilità nuove, stupori dell'immaginazione "scientifica".

La seconda strofa passa alla dichiarazione dell'incidenza del tempo atmosferico sulla salute, enumerando malanni alla gola e alla faringe che si spera non si trasformino in otite, ma anche la preminenza di una condizione psicologica di disorientamento nella cronologia e nella meteorologia, nella loro sovrapposizione.

Segue il giustapporsi e confondersi delle tre diverse vedute, che rende evidente l'influsso sulla condizione psicologica, come sottolinea l'insistere su certe parole: *sferzano, sciupò, strazievoli*; ma già la pioggia si è fatta grandine, e il suo colpire e danneggiare non obbedisce, leopardianamente, a nessuna logica se non a quella della natura. Harlekin è diventato anche Puck.

Seconda parte: considerazione economica, relativa ai *minidisastri specifici*, che sottolinea la casualità della natura, nel colpire o risparmiare, paragonando le assicurazioni ad un ristabilirsi atmosferico (ma l'azzurro significa di più) già in perdita.

Tra l'incanto e il panico – la cui indecidibilità viene espressa da neoformazioni che assimilano figure contrapposte (Harlequin/ Puck, Calibano e Ariele), o dalla figura dei Benandanti, già di per sé ambigua – prodotto da queste visioni prevale il secondo: la mistura di bello e brutto è comunque in favore dell'inquietudine e del nervosismo. Dopo un gesto verbale eloquente (HALT, in tutte maiuscole), c'è l'invocazione ad un esito benigno, che però richiederebbe "una fede". Da notare l'equivalenza *sciogliciel-scioglilingua*, tra un infittirsi insensato di segni e vedute del cielo, dunque, e l'infittirsi insensato dei significanti.

L'ultima strofa propone una serie di domande, le prime due delle quali interrogano proprio la legittimità del porre in relazione l'io con il mondo; la terza insinua addirittura, incalzando, l'ipotesi della deviazione e dell'inganno insito nel "piacere" autoespressivo ed autorappresentativo (non ultimo "il piacere della scrittura"); l'ultima ironicamente fa equivalere il massimo del piacere con la morte (già profilato nell'*adunghia* che si trova più sopra), da leggersi come diletto nei confronti dell'edonismo imperante, ma anche molto seriamente come interpretazione della sostanza mortifera del medesimo. Come accade spesso in Zanzotto, temi e termini ricorrono e si richiamano nell'arco di tutta la sua opera: qui è lecito, e forse necessario, perciò rinviare alla nota poesia *Al mondo*, di *La Beltà*, nella quale si esorta il mondo-münchhausen ad autosalvarsi, cioè a sollevarsi dalle sabbie mobili tirandosi fuori per i capelli. In questi ultimi versi sembra che l'impresa non sia più tentata né tentabile: il mondo preferisce impiegare il suo tempo residuo in altre pratiche, forse meno utopistiche e più soddisfacenti.

Bibliografia delle opere di Andrea Zanzotto

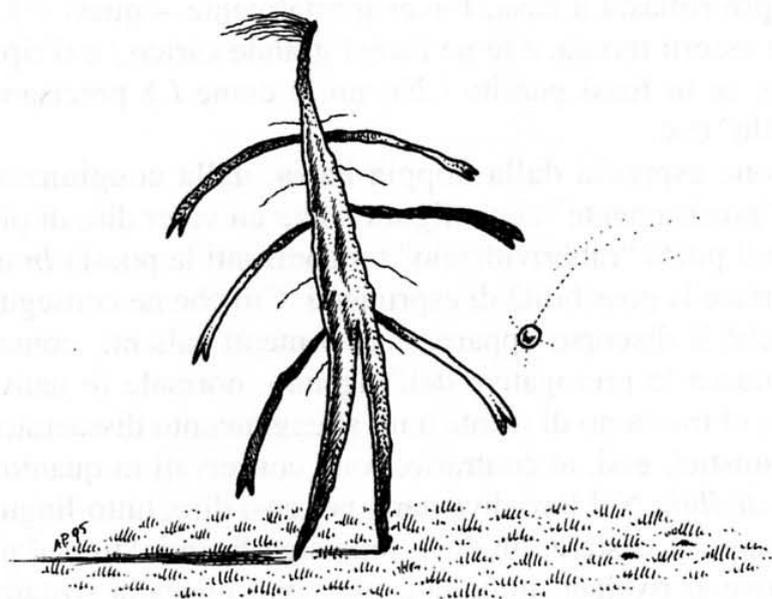
Senza neanche pensare alla redazione di un regesto degli scritti *su* Zanzotto (la citata *Bibliografia 1951-1993* di Velio Abati ne raccoglie tanti da infittire circa 170 pagine), né tentare una scelta dei più importanti, ché sarebbe comunque necessaria una lista troppo cospicua per questa sede, si dà un elenco delle opere di Zanzotto, senz'altro non completo, ma sicuramente sufficiente per una conoscenza approfondita dell'autore.

* * *

- 1951 - *Dietro il paesaggio*, Milano, Mondadori
- 1954 - *Elegia e altri versi*, con una nota di Giuliano Gramigna, Milano, Edizioni della Meridiana
- 1957 - *Vocativo*, Milano, Mondadori- edizione riveduta e ampliata nel 1981, presso la stessa casa editrice
- 1962 - *X Ecloghe*, Milano, Mondadori
- 1964 - *Sull'altopiano*, [Venezia], Neri Pozza (vedi *Racconti e prose* [1990] e *Sull'altopiano e prose varie* [1995])
- 1968 - *La Beltà*, Milano, Mondadori
- 1969 - *Gli sguardi i fatti e senhal*, Pieve di Soligo, tip. Bernardi (vedi *Gli sguardi i fatti e senhal* [1990])
- 1970 - *A che valse? (Versi 1938-1942)*, strenna per gli amici, Milano, Scheiwiller
- 1973 - a) *Pasque*, Milano, Mondadori
b) *Poesie (1938-1972)*, a cura di Stefano Agosti, Milano, Mondadori (vedi *Poesie (1938-1986)* [1993])
- 1976 - *Filò. Per il Casanova di Fellini*, con una lettera e cinque disegni di Federico Fellini, trascrizione in italiano di Tiziano Rizzo, Venezia, Edizioni del Ruzante (vedi *Filò e altre poesie* [1981] e *Filò* [1988])
- 1978 - *Il Galateo in Bosco*, prefazione di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori
- 1981 - *Filò e altre poesie*, Roma, Lato Side
- 1983 - *Fosfeni*, Milano, Mondadori
- 1984 - *Mistieròil/ Mistirús*, poemetto in dialetto veneto di A.Z. e traduzione in friulano di Amedeo Giacomini, con una postfazione di David Maria Turoldo, Milano, Scheiwiller
- 1986 - *Idioma*, Milano, Mondadori
- 1987 - *Poesie (1938-1986)*, a cura di Giorgio Luzzi, Torino, L'Arzanà
- 1988 - *Filò*, Milano, Mondadori
- 1990 - a) *Gli sguardi i fatti e senhal* (già [1969]), con un intervento di Stefano Agosti e alcune osservazioni dell'Autore, Milano, Mondadori
b) *Racconti e prose*, introduzione di Cesare Segre, Milano, Mondadori, (le pp.3-129 già in *Sull'altopiano* [1964])
- 1991 - *Fantasie di avvicinamento*, (letture critiche), Milano, Mondadori
- 1993 - *Poesie (1938-1986)*, a cura di Stefano Agosti, Milano, Mondadori, (riedizione riveduta e aumentata di *Poesie (1938-1972)*, a cura di Stefano Agosti [1973 b]).
- 1994 - *Aure e disincanti [nel Novecento letterario]*, (secondo volume delle letture critiche), Milano, Mondadori
- 1995 - *Sull'altopiano e prose varie*, (le pagine 15-192 già in *Racconti e prose* [1990 b]), introduzione di Cesare Segre, Vicenza, Neri Pozza.

Alcune osservazioni su Idioma

di Mario Benedetti



Il testo di *Idioma* sembra richiedere una particolare attenzione nei riguardi di un fatto che lo caratterizza. Si tratta della compresenza di due aspetti della lingua: da un lato la linearità e facilità del racconto, dall'altro una serie di infrazioni alla grammatica, alla sintassi e alla struttura dei singoli poemi che agiscono localmente. Troviamo così la normalità dello stare dentro una lingua e al suo intrinseco portato di verità (il credere senza residui a quanto si legge in virtù del rapporto biunivoco tra segno e significato), accanto a luoghi di riflessione metalinguistica in cui il linguaggio appare come problema e ci si interroga sul suo *ubi consistam*. In questo caso ricorrono forzature, indecisioni, inconsueti spazi bianchi individuabili rispettivamente nelle neoformazioni sostantivali, veri nuovi conglomerati (epigrafe-manifesto, morte-di-paglia, sangue-di-naso, non-farsi-capire, alto-dei-cieli, questo-qualche-modo, già-mutismi, ecc.) in sintonia con l'uso di forme colte (ammiranda morte, occhio... callido, ecc.), o precategoriali (bburp, couch cough), o di codici extralinguistici come la doppia barra e il cartello stradale; nella lieve sottolineatura di una parola come nesso sintattico ("anzi, e perché" nella poesia "*Tato*" padovano, ecc.) o nello scompaginamento della linea del verso e della sequenza strofica. Ma se è plausibile che le cose siano così, allora è necessario chiedersi cosa possa voler dire questa duplicità di aspetti. Mi sembra che i punti critici, malcerti della lingua, censiti qui in modo estremamente sommario e puramente indicativo, si presentino nei luoghi testuali dove il dire si fa impervio, ossia quando si intende giustificare quel precipitato di verità connaturato alla catena normale del discorso,

quel credersi “convinti (...) di essere, / di meritarci un bell’essere” insito nel comune, umano parlare, sottolineato chiaramente nei versi riportati. Due citazioni per esteso possono chiarire meglio: “Mi scopro talvolta del tutto solo / pensando a tali cose, sento di / omettere molto, di non poter / né saper dire di più, / ma poi mi libero, / con un po’ di sgomento un po’ di gioia / che || e mi adagio nel giusto” ecc. (in *Genti*), oppure – “Quando eri là a ridosso lamentavi / l’essere sempre rimasta a casa, l’aver mortalmente – quasi – / rifiutato ogni viaggio, il non esserti mossa, e te ne facevi grande carico / e ti ripromettevi ben altro ben altro: se tu fossi guarita / No no, è come / è precisamente Non lamentare quella” ecc.

L’interdizione espressa dalla doppia barra, dalla congiunzione “come” e dall’avverbio “precisamente” si configura come un voler dire di più e compiutamente, là dove il poeta “rabbrividendo” (si confronti la poesia *In un XXX° anniversario*) esaurisce la possibilità di esprimersi. Ciò che ne consegue è un narrare in perdita poiché il discorso appare, nei momenti salienti, come meccanismo segnico che intacca le prerogative dell’ingenuo, normale (e nativo) stare nella lingua. Ma non ci troviamo di fronte a un atteggiamento dissacratorio dei vincoli umani e linguistici, essi, al contrario, sono conservati in quanto comunque in qualche modo *dicibili*. Nel loro diventare, per così dire, tutto-lingua, sono portati fin dove possono sussistere, fin dove sono significanti, “fino al picco-del vivere”, proprio dove si rivelano infondati, mancanti di realtà sostanziale e quindi costitutivamente fragili.

La funzione dei luoghi di estrema difficoltà espressiva può così essere quella di riattualizzare una figura della diminuzione. Già come tradizionale tessitura retorica dei versi è frequente la consuetudine di sottrarre verità a un enunciato apponendovi una correzione che l’attenua: per fare solo qualche esempio, nell’uso dell’avverbio “quasi”, o in frasi come “lo dico sotto la più bassa / ipotesi confidente” o come (nella versione del dialetto) “Ma è una finta, anche questa, io lo so”, dove tra l’altro emergono le motivazioni “psichiche” del linguaggio, in dire riduttivamente in insonnia, in sogno, in ipnosi. Il fatto di attuare il dettato elegiaco ponendo come luogo di rimando i punti di corrosione della lingua rende però l’intera operazione più decisiva e interessante (si noti l’abbassamento di tono dell’attacco, elegiaco appunto, di quel “Non lamentare” che si distrae dalle accensioni del parlare alto ma irrisolto presente nelle frasi “no, è come / è precisamente”).

Tutto è lingua dunque, ossia fatto segnico (e psichico), nel senso di un dire umano in quanto dire diminuito, meno orgoglioso di sè, ma non per questo oltraggiato, umiliato nelle sue aspettative. La poesia di Zanzotto diventa in questo modo itinerario nostro, dipanamento di un affaticarsi umano. Il percorso del libro è quello degli uomini nel loro comunicare, nel loro dirsi fiducioso, inerme, disarmante (anche se usurato e illusorio) dentro le “immagini incriticabili / di ogni ritorno soggiorno” da un “alto-dei-cieli / vietato ad ogni aggancio”. Quindi fin dove l’uomo può arrivare, con la lingua, se tutto è lingua: fin dove i vertici raggiunti riportano all’elegia, consentono *soltanto* l’elegia, un canto in tono minore. Fin dove, avvalendoci di Rilke, non “più forte premon su di noi gli dei” ma la disperazione dei segni, mitigata dall’accettazione amorosa (quante volte

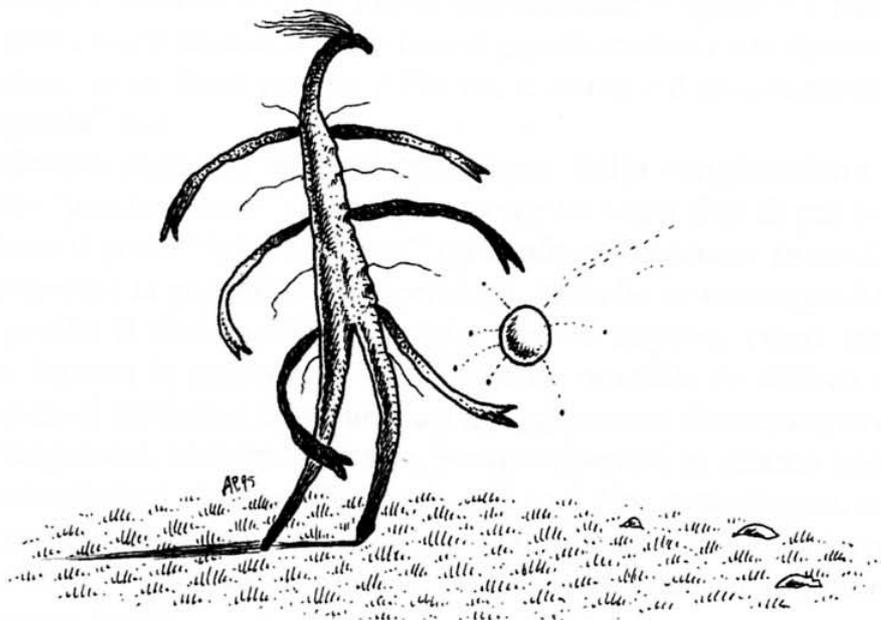
compare la parola amante) di quel poco che si è, di ciò che l'uomo ha creduto di essere (come nelle poesie in dialetto *Andar a cucire* o *Quando morì la Toti o Pastori*) e di poter nominare.

Infatti, a proposito dell'arrischiato e illusorio intrattenersi con le persone morte, così conclude il poeta: «Se nemmeno in questo qualche-modo siete ormai stati / nemmeno, ora, noi, siamo, qui.».



Dal paesaggio alla natura. Una riflessione sulla poesia di Zanzotto

di *Pietro Cataldi*



Pungendo aggiunge (1)

Quando si sarà detto che paesaggio e linguaggio costituiscono nella poesia di Zanzotto i due oggetti e i due strumenti operativi fondamentali, non si sarà detto di certo nulla di nuovo. Si tratta tuttavia di un orizzonte interpretativo che può forse ancora fornire conoscenze utili. E risulta soprattutto stimolante indagare le interazioni, le simmetrie e le disfunzioni reciproche che le due entità – paesaggio e linguaggio, ripeto – presentano. A volte, per esempio, Zanzotto sembra trattare il paesaggio quale rappresentazione del linguaggio, quale oggettivazione linguistica del mondo; mentre altre volte il paesaggio diviene il fulcro di una resistenza e quasi di una ostilità del reale nei confronti della dicibilità linguistica. In ogni caso non si dà mai, direi non si dà costitutivamente, in Zanzotto, una qualsivoglia identità tra paesaggio e dizione. Manca alla radice la fiducia in una equivalenza in scala uno a uno, per così dire, tra parola e oggetto naturale. Non ci sono intrinsechezza, familiarità, abbandono verso il paesaggio che siano linguisticamente scontati, che viaggino mediati dal linguaggio. Ciò aiuta a distinguere la poesia zanzottiana dalla tradizione del simbolismo, cui pure altri aspetti potrebbero ricollegarla. Anzi: diciamo pure che il dato qui considerato è uno degli indizi più precoci della diversità di Zanzotto rispetto a quella tradizione, e vale da solo, per la sua importanza, a configurare i momenti forti della sua poesia – per esempio quello della *Beltà* – non come svolte di poetica ma come migliori definizioni di una specificità.

Al paesaggio quale oggettivazione linguistica del mondo corrisponde, rovesciando il rapporto, un linguaggio attraversato e vissuto come paesaggio. Infatti la condizione della linguisticità non è mai interpretata da Zanzotto in termini unitari, cioè essenzialistici (ed è per questo, fra l'altro, che preferisco parlare di "linguaggio" anziché di "lingua"). Come il paesaggio non si offre in veste di identità naturale, ovvero sotto forma di una reintegrazione del mondo nei significati, ma piuttosto si impone problematicamente quale molteplicità fenomenica, quale dimora del disparato e del vario; così il linguaggio non è esperito come heideggeriana «casa dell'essere» ma come rappresentazione imperfetta o equivalenza noumenica o bisogno conoscitivo (comunque circoscritto) del soggetto psichico. Il poeta non appare parlato dal linguaggio; benché neppure possa dirsi semplicemente locutore. Il linguaggio assume i caratteri del paesaggio, cioè si paesaggizza, proprio perché non è riducibile a strumento, e invece si pone anche come oggetto; diviene una oggettivazione materiale della psiche (all'incrocio di natura e storia). Forse nessun poeta ha camminato dentro il linguaggio così inteso. Anche in questo senso risulta uno scarto rispetto alla tradizione orfica ed ermetica del simbolismo, per la quale il linguaggio resta occasione privilegiata (e unica) di identità tra soggetto e oggetto. Se nella poetica simbolista l'io locutore congiunge piano della realtà (il paesaggio) e piano della espressione (la linguisticità), in Zanzotto risulta al contrario praticata una reciprocità assai diversa: come si è visto, il soggetto è piuttosto chiamato a sperimentare la disposizione parallela delle due serie di segni, i naturali e i linguistici; e la scelta di vivere linguisticamente la realtà o quella di verificare la natura oggettiva del linguaggio e la sua presa materiale non aprono comunque alcuna possibilità di naturalezza e di intrinsechezza nella gestione della parola e dei suoi bersagli o contenuti.

Questi caratteri di fondo della scrittura poetica zanzottiana si collocano lungo un processo di ricerca non privo di significative specificità. Può valere la pena di avviare una sommaria ricognizione.

Alla raccolta che inaugura tradizionalmente il canone dell'opera di Zanzotto spetta il primato in termini quantitativi nell'attenzione al paesaggio, fin dal titolo. Il quale non è certo da leggersi, ancora, in termini simbolistici, ma forse piuttosto come ripresa della lezione montaliana («poi, come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto / alberi case colli per l'inganno consueto (2)»), in quel che porta con sé dello schopenhaueriano mondo come rappresentazione. *Dietro il paesaggio* è altra cosa da "dentro il paesaggio". In ogni caso, l'esordio zanzottiano è segnato da un trionfo del paesaggio naturale, accolto a tutto campo nella scrittura, dal cielo alla zolla: stagioni, mesi, ore del giorno, condizioni del tempo, piante, fiori, frutti, scorci. Un «delirio di nominare», come disse Contini degli *Ossi montaliani*: nel tentativo di un contatto, di una verifica, di un confronto. Nei momenti più forti tale contatto e tale confronto o non si danno o esigono piuttosto il regesto delle dissimiglianze e delle disarmonie che non un riconoscimento reciproco di identità. Un testo come *Oramai* (e altri di tema affine) ripercorrono la strada che fu già del montaliano *Corno inglese*: il «cuore» non "risuona" con l'universo naturale, distinguendosi così da ogni ungarettiana tentazione fusionale o regressiva, nonché dalle sue estremizzate propaggini ermetiche. E perciò, descritta la condizione del «verde acume del mondo», bisogna

prendere atto che «il mio male lontano, la sete distinta / come un'altra vita nel petto» sono appunto oggetti lontani, distinti e "altri". Tuttavia non mancano momenti di abbandono al "paesaggio-stato d'animo", momenti di comunione e di dialogo più fitto; come, per un esempio ancora, emblematico, *L'acqua di Dolle*.

Con *Vocativo* si compie una interiorizzazione del paesaggio. Il rafforzamento del soggetto, cioè la sua maggiore affidabilità in termini non scontatamente lirico-soggettivistici, consente un'appropriazione più ardita di «tutto questo che non fu / primavera non luglio non autunno / ma solo egro spiraglio / ma solo psiche» (*Esistere psichicamente*). Qui il paesaggio è meno vissuto, meno fisicamente cercato e percorso, e più pronunciato: «sugli estremi / muschi dardeggia Diana le impietrite / verità della mia mente defunta» (*I compagni corsi avanti*).

Forse però la svolta più netta si riscontra nelle *IX Ecloghe*, dove il paesaggio diviene l'oggetto di un'ambivalenza assai fertile: centro ispiratore, cioè motivo insostituibile di verifica, e fardello limitante rispetto a nuove necessarie sperimentazioni, «quasi viva, più che viva, quasi viva» (nella decisiva *Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*).

La Beltà approfondisce il solco tracciato dalle *IX Ecloghe*, ma si mostra meglio fornita degli strumenti necessari a dinamizzare il paesaggio, a uscire dalle tentazioni regressive e consolatorie che esso porta con sé. Positiva risulta soprattutto la consapevolezza nuova riguardo alla possibile «verbalizzazione del mondo» (*Profezie o memorie o giornali murali*, XVI). Ciò comporta che il paesaggio non parli («il paesaggio ha tutto confessato, essudato»: *ivi*, XVIII) ma si dia fisicamente e perciò arricchisca le opportunità del linguaggio nella rappresentazione del mondo: «E il pino. E i pini-ini-ini per profili / e profili mai scissi mai cuciti / ini-ini a fianco davanti» (*Sì, ancora la neve*). Il linguaggio diviene paesaggio iconico («ini-ini», a imitare nel tratto del suffisso diminutivo il tratto disegnabile dell'allineamento arboreo). Il linguaggio scarica così la propria "spiritualità". Rifugge dal legame dato tra significante e significato. Ma non per estendere le prerogative del significante e avvilitare la razionalità del significato; piuttosto per indagare e raccogliere i fondamenti concreti della dicibilità. Il linguaggio assume la segnicità proprio da quella porzione della realtà materiale che esso stesso dovrebbe significare. Lo slittamento sull'asse del significante nella poesia zanzottiana è stato riguardato come omaggio alla sacralità del linguaggio, come fiducia nelle sue risorse profonde di significato, nella verità inabissata dietro la formazione storica della parola e dei discorsi; ma può anche, al contrario, essere interpretato quale valorizzazione del dato materiale-realistico del linguaggio, quale assunzione, dentro l'inviolabile definitezza del segno, di un extratesto (o extralinguaggio) facente parte della realtà materiale, fondativo dunque per il senso, per la possibilità di contatto (linguistico) con il mondo.

In questo modo il paesaggio perde il proprio primato come contesto paradigmatico dell'io; cessa cioè di essere concepito quale condizione dell'esperienza, quale parametro del confronto soggetto-oggetto e del loro riconoscimento reciproco. È come se a partire dalla *Beltà* il paesaggio petrarchesco tipico della nostra tradizione lirica lasciasse il posto alla natura leopardiana; la quale è cosa ben diversa. Ben altre riflessioni e analisi occorrono, che non questi pochi cenni,

per ponderare i modi e le conseguenze di questa opzione. Qui basterà osservare, per dare una conclusione a queste righe, che il paesaggio esperito quale natura tende a recidere ogni residua intimità con l'io: soggetto e oggetto non sono più fatti l'uno per l'altro. Ed è da questa estraneità, poi, che nasce (con il leopardiano *Canto notturno*) la condizione dell'allegoria moderna.

La «pseudo-trilogia»⁽³⁾ uscita tra il 1978 e il 1986 misura da diversi punti di vista questa nuova condizione, che, restando nei termini fin qui assunti, potrebbe essere definita una sparizione del paesaggio. L'orizzonte del *Galateo in bosco*, che segna forse il momento più profondo di questa ricerca, è, come il Vesuvio di Leopardi, una condizione media tra natura e storia; cioè l'opposto del paesaggio convenzionale, che è esistenziale e costitutivo quando non ontologico. Condizione media non significa però mediata, o mediabile: piuttosto condizione integralmente naturale (altra dall'io) e integralmente storica (cioè tutta quanta investigabile). Che è poi un modo di vivere il paesaggio, o il non-paesaggio, di tanta nostra ottima tradizione moderna; e per esempio, restando ai già citati, di Leopardi e del Montale maggiore.

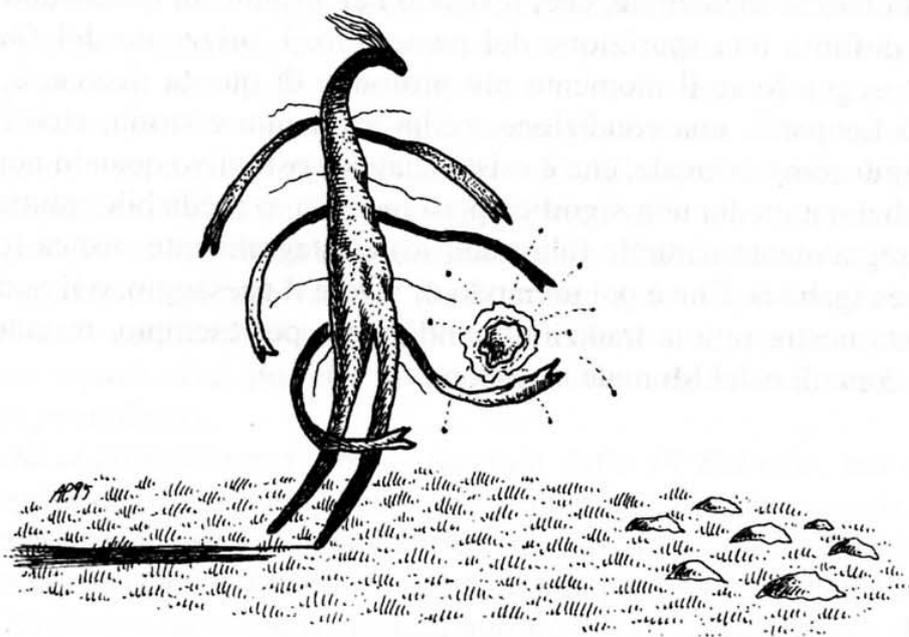
(¹) A. Zanzotto, *La perfezione della neve*, v. 2; in *La beltà*.

(²) E. Montale, «Gloria del disteso mezzogiorno», vv. 5-6; in *Ossi di seppia*.

(³) Così l'autore definisce, nelle note a *Idioma*, l'insieme formato appunto da *Idioma*, da *Il Galateo in bosco* e da *Fosfeni*.

L'influenza di Zanzotto sulla poesia recente

Stefano Dal Bianco



Sarebbe bello poter enunciare una sorta di legge tendenziale per cui il peso specifico dell'attività di un poeta, la sua 'importanza', si misurasse non solo sulla qualità dell'influsso esercitato dalla sua opera sui cosiddetti (Bloom) "poeti forti" successivi o contemporanei, ma anche sulla mera estensione quantitativa del contagio. Parafrasando: un poeta risulterebbe tanto più significativo quanto più la sua poesia generasse fenomeni deteriori.

Il criterio, per quanto paradossale, potrebbe avvalersi di addentellati ed esempi nient'affatto trascurabili; basti pensare a Petrarca e al piccolo petrarchismo diffuso nel Cinquecento. Riformulato ulteriormente su un piano sociologico, il medesimo assunto suonerebbe insomma così: la forza, la pregnanza, la quantità informativa e comunicativa di un'opera può venire attestata in via indiretta dal fatto che essa riesce a suscitare l'emulazione di coloro che non ne sono degni. Le aberrazioni della scuola, lungi dall'inficiare l'opera del maestro, ne facilitano l'assorbimento nella coscienza collettiva. Ciò è particolarmente vero per quelle scritture che più si distaccano dal linguaggio poetico comunemente accettato. In questi casi la scuola o l'epigonismo deterioro svolgono una funzione non ignobile di tramite, solitamente rendendo digeribili alla comunità almeno i caratteri stilistici esteriori del capostipite.

Le tradizioni emulative del Novecento sono molteplici, ma sono solo alcune le esperienze individuali che, dopo Pascoli e D'Annunzio, hanno avuto l'energia sufficiente a creare fenomeni più o meno pronunciati di *koinè* in senso deterioro: io direi Ungaretti e Montale nella prima metà del secolo, Zanzotto e forse De

Angelis negli ultimi decenni. (Per quest'ultimo la questione è ancora troppo contemporanea per capirci veramente qualcosa, ma è probabile che il deangelismo sia fenomeno tutt'altro che episodico e pare essere l'unico, fra i recenti, a tollerare tentativi di storicizzazione, per quanto arrischiati). L'esclusione da questa rosa di alcuni fra i maestri riconosciuti del secondo Novecento – Penna, Caproni, Bertolucci, Sereni – si deve a due fattori principali: il loro *trobar leu* di ascendenza sabiana non fa abbastanza rumore, ossia presenta innovazioni stilistiche troppo sottili per poter far presa sulla gran massa dei versificatori, che per tradizione predilige alti tassi di sperimentazione (e ciò paradossalmente in ragione di un fatale impulso 'romantico' di auto-identificazione stilistica a buon mercato sulla *langue* massificata). Il secondo motivo, connesso forse al primo, è che la loro influenza è rimasta circoscritta finora in ambiti geografici precisi: la Roma di Penna e anche, a pensarci bene, di Caproni, l'Emilia di Bertolucci, la linea lombarda di Sereni – ma l'influsso di Sereni, significativamente 'limitato' ai livelli medio-alti, si sta espandendo negli ultimi anni, sia per carica intrinseca sia grazie al centro di irradiazione, fino a comprendere direi tutto il Nord.

Le quattro teste di serie citate in precedenza hanno in comune la centralità rispetto ad altre linee e fasi della poesia italiana, e in qualche modo la determinano. Al suo apparire, ognuna di queste aree di influenza manifesta la tendenza a esautorare e soppiantare la precedente, ma si tratta di una mera attitudine, la cui efficacia trova resistenza nella realtà concreta dei casi. La permanenza di moduli ermetico-ungarettiani nei sottoprodotti poetici di questi anni è ancora attestabile, sebbene non più con l'abbondanza di esempi riscontrabile fino, diciamo, a dieci quindici anni fa, ed è invece in via di netta stabilizzazione egemonica l'influsso diretto – ossia non per il tramite ermetico né per quello dei poeti 'montaliani' degli anni Cinquanta e Sessanta – di Montale. Di ciò è responsabile il generale calo di interesse per la poesia negli ultimi anni e, in sostanza, la prassi dell'insegnamento scolastico che, come è noto, si ferma nella maggior parte dei casi a Montale, cosicché è assai improbabile che un poeta successivo riesca a catalizzare fenomeni di emulazione ai livelli bassi.

Ragionando degli ultimi decenni è giocoforza che ci si affidi più a indizi che a testimonianze, e soprattutto bisognerà accontentarsi di frequentare livelli medi di grammaticalizzazione, essendo quelli bassi di là da venire e soltanto probabili. Che cosa sta accadendo a livello poetico medio? Fomentata dal limitato sviluppo diacronico della poesia del modello, dalla sua compattezza anche cronologica, la classe deangelisiana in ascesa pare agguerrita. Solo sul piano lessicale incappiamo sempre più di frequente nell'assolutizzazione di termini come *padre, figlio, sposa, battesimo, attimo, fine, principio, destino*, mentre le metafore si radicalizzano secondo stilemi para-surrealisti del tipo di *dormono, le valanghe / e poi un chilometro bussa in pieno*, e aumenta il *pathos* delle figure di ripetizione. In teoria tale espansionismo – qualora già non incoraggiasse la produzione di interessanti fenotipi ibridi – dovrebbe andare a scapito della temperie zanzottiana. Ma la lotta è impari e, soprattutto, l'influsso di Zanzotto non è uno ma molteplice, capillare, segue sentieri tortuosi e può permettersi di ignorare gli attacchi diretti. Ma vediamo bene.

L'influenza di Zanzotto sulla versificazione contemporanea ha un preciso

punto di partenza: il 1973, anno di pubblicazione dell'Oscar antologico curato da Agosti, nonché delle radicalissime *Pasque; La Beltà*, del '68, era circolato solo ai piani alti, ma ora è alla portata di tutti. Sono gli anni del boom strutturalistico in Italia, e un alito metalinguistico sorvola la penisola. La poesia coeva di Zanzotto offre tutto ciò che si può desiderare. Essa è in una posizione di visibile e quindi appetibile avanguardia, spiazzando – ma in sostanza operando per una pacificazione – tanto la critica *novissima* quanto quella 'tradizionale': entrambe forse non capiscono del tutto, ma mugugnando si adeguano. La precedente poesia di Zanzotto viene declassata a fase giovanile, o di passaggio e solo *Vocativo* avrà il privilegio di una riedizione nell'81. Rispetto alla *nonchalance* e alla leggerezza criminale mascherata da impegno politico di molta neo-avanguardia, la poesia di Zanzotto ha l'enorme vantaggio di essere psichicamente motivata: chi vi si accosta ne intuisce immediatamente la gravidanza gnoseologica e non se la scorda più, ma purtroppo – il più delle volte non possedendo gli strumenti etico-formali per difendersene – rimane involupato nella pura lingua. E siamo alle allitterazioni selvagge, ai grappoli di paronomasie, ai balbettii, ai latinismi, al lessico scientifico (croce e delizia dei numerosissimi medici-poeti razzolanti sul territorio nazionale), giù giù fino all'affissame abnorme e alle parole-valigia. Ciò che fa particolarmente soffrire di tutta questa diffusa rimasticatura zanzottiana non è solo l'ovvio tradimento e depauperamento dei presupposti gnoseologici e psichici inerenti alla *Weltanschauung* dell'*auctor*, ma anche il dover rilevare come la deflagrazione linguistica in atto sia stata recepita quasi esclusivamente sul piano lessicale. Dopo le *IX ecloghe* la poesia di Zanzotto ha implicato una totale ridiscussione e messa in crisi della valenza simbolica degli assetti metrico-ritmici tradizionali aggredendone, per così dire, l'immaginario in forme altamente consapevoli di pseudo-caos. Il risultato è un impasto metrico inimitabile fra innovazione e sotterranea tradizione qua e là affiorante. Sventuratamente questo è un piano non a portata di scolaro, cosicché quest'ultimo si è ritenuto autorizzato a ignorarlo in blocco, focalizzando la propria attenzione sulle occorrenze lessicali, e sfornando a piacere prodotti squisitamente anti-ritmici, mostri prosodici, accozzaglie espressionistiche di termini inusuali il cui unico collante pare essere, nelle intenzioni, un principio di ironia linguistica.

L'altra faccia della medaglia, opposta a tale espressionismo acritico, si costituisce a livello medio-alto, ed è databile dalla pubblicazione de *Il galateo in bosco*, 1978. *L'Ipersonetto* ivi contenuto è praticamente il solo responsabile di tutto il filone postmoderno – Valduga compresa – della poesia degli ultimi quindici anni. La questione si configura così: uno compie un gesto disperato, un ultimissimo tentativo di riallacciare un rapporto con l'essenza della tradizione, con la continuità storica *sub specie* formale: affida alle onde una bottiglia, riesuma il sonetto, ma non ci crede, non ci può credere, e così dissimula l'affetto sotto una spessissima coltre di ironia e di citazioni smaccatamente letterarie: la parodia è il corrispettivo del terrore per l'impossibilità di un amore corrisposto: la tradizione è muta, e Zanzotto lo sa bene. Dopo il gesto, quest'uomo aspetta un po' e poi si volta e scopre che non la Storia – com'era da prevedersi – ha risposto all'appello, ma una frotta di poeti. Essi l'hanno preso sul serio e si sono esercitati a scrivere sonetti e terzine infarcendo queste forme di citazioni classiche.

L'ironia è scomparsa, è diventata apriorismo formale. A nessuno importa più che la Storia risponda oppure no; quel che conta è salvarsi.

Il vero problema è che nessuno dei tratti stilistici della poesia di Zanzotto può venire riutilizzato impunemente, né mi sembra probabile un destino di graduale annacquamento, come è avvenuto per Montale; la sua esperienza è troppo radicale e troppo fondata su presupposti idiosincratici per poter aprire nuove vie. Semmai, ed è un punto interessante, proprio a causa di tale idiosincrasia e del fortissimo impatto stilistico della sua poesia sulla coscienza poetica contemporanea, sarà proficuo, ai livelli medio-alti, rintracciare l'influsso zanzottiano per via negativa, ossia come una rete di divieti piuttosto che di prescrizioni. Un esempio è l'interdizione al superlativo in *-issimo*, di leopardiana memoria, e che nell'uso del nostro autore è portato al parossismo (*Perfettissimo pianto, perfettissimo; Volare è un insetto, issimo*; ecc.). Ma gli stilemi interdetti in quanto dichiaratamente zanzottiani sono così numerosi e variegati che vien fatto di pensare che non di singoli casi isolati si tratti, ma di tutta una maniera, come se la poesia di Zanzotto avesse sperimentato già tutte le infinitesime implicazioni tra piano psichico e piano linguistico e non fosse più possibile procedere oltre. Alcuni esiti di *Idioma* e poesie successive dello stesso Zanzotto lasciano presagire una 'pacificazione' linguistica nuova. E se si pone mente al minimalismo o, per altri versi, all'attenzione comunicativa e alla propensione che si avverte, in molte poesie delle generazioni più giovani, per un linguaggio non solo antiletterario ma anche totalmente scevro da complicazioni espressionistiche, da lingue speciali, spesso con toni dichiaratamente neo-crepuscolari, è difficile non pensare a una sorta di crisi di rigetto anche – se non esclusivamente – nei confronti del soffocante magistero zanzottiano.

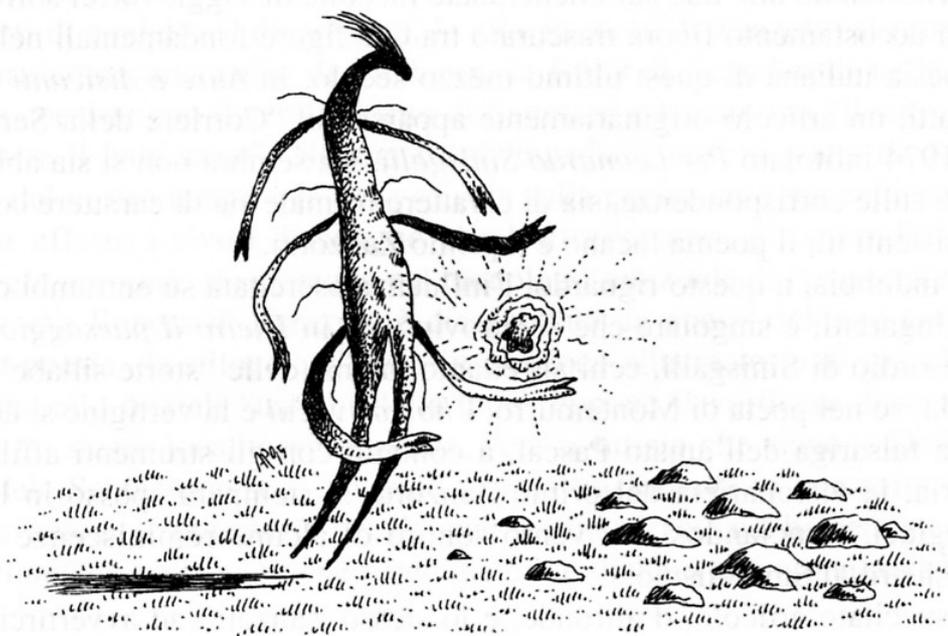
Ma accanto a questi ci sono segnali di marca opposta. Proprio l'esaurimento stilistico di cui sopra potrebbe aver dirottato l'interesse dei giovani sulla produzione di Zanzotto non ancora connivente con il clima strutturalistico. Si tratta dell'ermetismo radicalizzato e portato alle estreme conseguenze che caratterizza i suoi primi libri, segnatamente *Dietro il paesaggio* e *Vocativo*. In essi il poeta perseguiva un suo ideale di incandescente coincidenza con l'asse della tradizione, unico ed ultimo baluardo contro l'invasione della Storia. Il terrore e il rischio psichico connesso con la frequentazione ravvicinata della bellezza costituiscono i fattori della graduale svolta verso *La Beltà*, ed è certo che a quell'altezza cronologica il poeta si trovava, dal punto di vista formale, in una anticamera infernale assai simile a quella del coetaneo Celan, in prossimità del silenzio. A questo genere di impegno, integralmente sperimentato e lasciato cadere da Zanzotto, si volge ora chi sente il bisogno di un rapporto solido, fisiologico con la tradizione formale e pertanto rigetta la scelta postmoderna. Ma i risultati lasciano a desiderare per frammentarietà e molto spesso per una dubbia responsabilità etica sul proprio operato; come dire che si pretende di frequentare il silenzio senza sperimentarne i baratri. Anche questa non può essere una via, ma testimonia della molteplicità di ruoli che la poesia di Zanzotto è venuta interpretando nell'arco del dopoguerra, e della sua inesauribilità.

A fronte di quanto detto finora il modello zanzottiano, se osservato dalla particolare specola dei suoi prodotti secondari, conferma quanto già si sapeva, e

cioè il suo assetto quanto mai polivalente. Ognuno dei suoi tratti distintivi – sia sul piano diacronico che su quello sincronico – può venire idealmente scorporato ed eletto a vessillo da qualsivoglia schiera di plagiati; e abbiamo visto quanto gli esiti possano essere divaricati: si va dall'espressionismo lessicale al minimalismo crepuscolare, dal postmodernismo al formalismo iperletterario. La divaricazione permane altrettanto marcata anche sul fronte dialettale, che converrà limitare all'area veneta. Qui la poesia di Zanzotto è in grado di avvallare tanto un ritorno semicolto puristico-sentimentale a forme vernacolari, quanto un uso spregiudicato e rivitalizzante del dialetto, qualora gli autori risultino consapevoli della parallela sperimentazione in lingua del maestro di Soligo, e ne traggano le possibili conseguenze.

A proposito del primo Zanzotto

di Pasquale Di Palma



Le due recenti pubblicazioni che raccolgono i saggi critici di Zanzotto testimoniano, sin dalle illustrazioni in sovraccoperta, le contraddizioni di un “gusto” che riesce a conciliare, senza forzature, le figure fra loro più dissimili. Se in *Fantasie di avvicinamento*, il primo dei due volumi, era ancora possibile rintracciare un itinerario che coniugasse la “melanconia” leopardiana a quella barocca di Ungaretti o a quella visionaria di Artaud, questo *fil rouge*, peraltro molto sottile, si spezza del tutto nel percorso “impossibile” rappresentato in *Aure e disincanti*.

Qui Zanzotto fa semplicemente coesistere gli opposti, opponendo al ritratto sardonico di Landolfi quello del suo “rivale” Pasolini (nel poemetto intitolato *Progetto di opere future* il poeta friulano relega il grande narratore di Pico nella ZONA SECONDA di un improbabile inferno per letterati: “Raziocinanti (Landolfi) gente che sta / seduta sola nel suo cesso”).

A lato campeggia invece il primo piano di un ascetico Sereni che, qualora fosse stato situato in mezzo agli altri due autori, avrebbe potuto rappresentare un possibile, anche se poco credibile, *trait d'union*. Ma questa intenzione esula dagli intendimenti zanzottiani: la copertina stessa deve creare un attrito, disperdere e disperdersi lungo sentieri heideggeriani, non conciliare, non assicurare.

Basta consultare gli indici per rendersi conto che in un poeta come Zanzotto le esperienze “canoniche” più stridenti possano coesistere senza creargli il minimo imbarazzo: ci si può entusiasmare per Celan al pari di Sandro Penna, lo stesso scandaloso Artaud può idealmente passeggiare sottobraccio al nostro “castigato” Betocchi.

L'elenco potrebbe continuare all'infinito, in un gioco di richiami non solo "colti" qualora si considerino le stesse contaminazioni linguistiche tra "alto" e "basso", le onomatopее di derivazione fumettistica in un contesto aulico o il linguaggio dei "bambini piccolissimi" (*L'elegia in petèl*) opposto a citazioni da Hölderlin.

Ma, ritornando alle due summenzionate raccolte di saggi, vorrei soffermarmi sopra un accostamento finora trascurato tra due figure fondamentali nella storia della poesia italiana di quest'ultimo mezzo secolo. In *Aure e disicanti* ritroviamo, infatti, un articolo originariamente apparso sul "Corriere della Sera" del 4 agosto 1974 intitolato *Per Leonardo Sinisgalli*. Mi sembra non si sia abbastanza riflettuto sulle corrispondenze, sia di carattere formale sia di carattere contenutistico, esistenti tra il poema lucano e il primo Zanzotto.

Se è indubbia, a questo riguardo, l'influenza esercitata su entrambi dal "pioniere" Ungaretti, è singolare che si ritrovino sia in *Dietro il paesaggio* che nei libri d'esordio di Sinisgalli, echi altrettanto intensi delle "storte sillabe" montaliane. Ma, se nel poeta di Montemurro, l'*horror vacui* e la vertigine si accentuano, sulla falsariga dell'amato Pascal, a contatto con gli strumenti affilati della geometria, la visionarietà del primo Zanzotto si stempera spesso in luminosi toni elegiaci, slanciandosi nel vento sonoro di alcune reminiscenze basilari: Lorca, Éluard, il Surrealismo.

Nel succitato articolo, d'altronde, è lo stesso Zanzotto ad avvertirci che "la verità più intensa della poesia di Sinisgalli, come quella delle sue entusiasmanti e inquiete operazioni, sta proprio nel segreto e quasi inconfessabile sentimento dell'impossibilità – oggi – di questo e di un qualsiasi leonardismo: che sono negati, nel nostro tempo, dal modo di sviluppo della scienza e della tecnologia".

Ma se invertissimo i nomi e fosse stato Sinisgalli ad esprimere un simile giudizio su Zanzotto i termini della questione non sarebbero, del pari, pertinenti? Non vi sono elementi in comune tra codesto "leonardismo" sinisgalliano e l'esperienza "totalizzante" del poeta veneto? Non sono la stessa ipnosi, la stessa *rêverie* che alterano il sentimento bucolico che pervade, pur non accenti così diversi, i luoghi natali?

E non importa che, apparentemente, "i dèmoni del ghiaccio" zanzottiani mal si accordino con "il tempo delle vespe d'oro" di sinisgalliana memoria.

Ritengo comunque si debba rovesciare l'assunto di Contini teso a svilire gli esordi del poeta di Pieve di Soligo a favore della "vicinanza tellurica" offerta dalle prove della maturità: "L'ambizione di Zanzotto è sempre stata quella di andare *Dietro il paesaggio*, come non per niente suona il titolo della sua prima raccolta, ma i suoi inizi bucolici non parevano staccarsi radicalmente dall'edonismo regionale di tanto elegante surrealismo domestico".

Ho l'impressione invece che, a distanza di più di quarant'anni, la lezione del giovane Zanzotto sia da ritenersi tutt'altro che esornativa, di una portata sicuramente meno eclatante sul piano dell'impegno intellettuale *tout court* rispetto ai risultati successivi, ma senz'altro più avvincente sul piano del "recupero lirico" che si opera ai nostri giorni.

D'altronde, dopo l'esperienza fondamentale de *La Beltà* il poeta si misurerà come un *doppelgänger* con la perdita della propria identità sino a interrogare

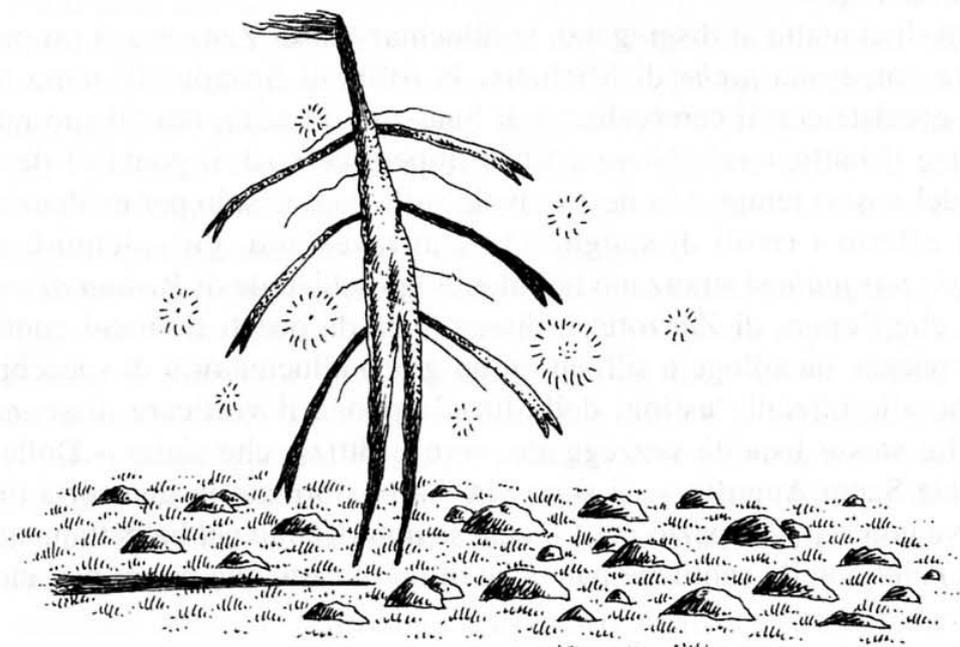
l'idiozia o la balbuzie e inabissandosi in un mondo "dove Petrarca è filtrato dai getti del napalm", secondo la felice definizione di Michel David. Nell'opera di Sinisgalli, al contrario, nessun trauma, tantomeno di carattere linguistico, ma una lucida e paziente fedeltà ai suoi "scartafacci" e "scarabocchi", alle Muse che adesso non gracchiano più sopra una quercia secolare ma ronzano come *Mosche in bottiglia*.

I punti di contatto si disgregano, le allucinazioni di Zanzotto si propagano a dismisura come una *tache* di Michaux, la follia di Scandarelli nella torre di Tubinga coesiste con il cerebralismo di Saussure e Lacan, ora "il suo metronomo è forse il batticuore". Nessun filtro impedisce così al poeta di descrivere l'orrore del nostro tempo e la neve scivola sulla pagina solo per evidenziare con maggior effetto i rivoli di sangue che l'attraversano, gli splendidi accenti dell'*Elegia pasquale* si smorzano nel monologo schizoide di *Pasqua di maggio*.

Si sa che l'opera di Zanzotto è disseminata da questi richiami continui da poesia a poesia, da silloge a silloge, in un gioco allucinatorio di specchi deformanti che alle iniziali "ustioni della luce" oppone il vorticare dissennato dei fosfeni. Le stesse località vezzeggiate, vere o fittizie che siano – Dolle Lorna San Fedele Santa Augusta –, si sono via via trasformate in una sorta di *Waste Land* dove non c'è più spazio per l'elegia se non rifranta nel balbettamento rovinoso del *petèl* o nelle cantilene patetiche di un dialetto che ormai parlano solo i morti.

Vene assiderate & principi stelliferi

di Maria Luisa Vezzali



Che il senso dell'opera di Zanzotto per i poeti successivi sia stato soprattutto un grandissimo, insondabile, strano, magistero linguistico è probabilmente una di quelle verità così nude e scontate da non potersi più scrivere. Se dovessi provare a dare un contributo critico su di lui, sarei costretta ad immaginare qualcosa di più audace. Quando però rifletto sul significato della poesia di Zanzotto *per me*, non posso non tornare continuamente lì, a cosa sento di fronte a tutto quello che in lui prende parola, canto, balbettio, a quell'immensa onda di "verbalizzazione" (password: "non so / non so tacere"), a quelle vertiginose operazioni linguistiche che – anche quando sono state dichiarate "isolate", fin troppo "colte", sorvegliatissime, programmaticamente dissacranti, se non dissolutive – mi hanno sempre travolto con l'inebetimento che coglie chi ha appena assistito a qualcosa di simile a un "contro-esorcismo", a un rituale di possessione.

Non è certo il caso di insistere troppo sul fatto che, dicendo "magistero linguistico", non intendo soltanto una lezione di tecnica. Zanzotto ha esplorato (in realtà continua a farlo) tutte le possibilità, per noi, di avere ancora una lingua. Si è fatto, per noi, tutte le domande fondamentali al riguardo. Quale lingua è possibile "per un popolo che si sta estinguendo?" Come parlare "in questa lingua che passerà", anzi sta già passando, attaccata da molti e svariati nemici, dalla koiné demenziale dei media all'asepsi autistica delle nuove o nuovissime tecnologie, passando per le varie fasi del processo di esperantizzazione dell'inglese, di morte-imbalsamazione-rinascita (?) di Temi come la fede, la storia, la politica...? Anzi, perché ancora parlare?

Zanzotto ha avuto il coraggio di dirci la cosa fondamentale: nonostante il terreno sia insidioso e i tempi cupi, nonostante non esistano formule rassicuranti e soluzioni certe, si può tentare – per dirla con Villalta – “di afferrare il fondamento dell’eticità in quanto «essere-con» ed «essere-rivolti-a»”, si può essere tesi ad un incontro con l’altro nel logos (non per nulla, “forza insistente e benigna di raccordo, comunicazione, interlegame”). Perché comunque non esiste una vera altra scelta, se non continuare a incontrarci nelle parole, non avendo altro luogo in cui comunicare.

Più forte della tentazione della deriva nell’incomunicabilità, rimane sempre la fascinazione della parola prima, della parola originaria (perciò lo si è definito “orfico”). A volte questo fascino emerge irrefrenabile nei versi, anche quando l’autore lo costringe maliziosamente nella categoria del rimosso, del *refoulement*. Esempio a questo proposito, da *La Beltà*:

*E aveva una sola parola
(non è vero, no,
questa espressione è la punta di diamante
del retorizzamento, lo scolice della
sacramentale contraddizione,
ma vedi come ne sono...)
male ascoltata
bene ascoltata
una sola parola che diceva
e diceva il dire
e diceva il che. E. Congiungere. Con*

La reticenza del poeta (“ma vedi come ne sono...”) è così maliziosa, che non impiega più di quindici versi per svelarsi:

*Una riga tremante Hölderlin fammi scrivere.
Sì? Nel fascino (*) tutto conversa converge?*

Nel fascino. Sotto gli auspici di un autore che conversava con gli dei. Questo fascino, d’altronde, non è mai stato negato da Zanzotto neppure nelle conversazioni. Mi viene alla mente anche un esempio recente. Parlando di un manuale sulle lingue indoeuropee (e non è un caso...), i suoi occhi si sono illuminati e mi ha detto “Pensa. Pensa al giorno in cui verrà alla luce un documento in indoeuropeo e la lingua archetipa non sarà più solo una supposizione, una ricostruzione dalle somiglianze...”. Eppure questo fascino non rende più facile nulla. Semmai pone la scrittura sul campo di un doppio conflitto, tra “un elemento platonico, calcinato, cristallino, ambiguo fra totalità e annichilimento” (ovvero la ragione “critica” e la “poesia basata sulla necessità del canone”) e la pressione della “poesia che non si distingue dalla vita, che è in ebollizione di novità in divenire, ma” a sua volta “minacciata dal non-senso per il suo divorarsi divorando (come la vita) le proprie eventuali motivazioni”.

L’elemento platonico e il suo annichilimento sempre in agguato. La poesia-

vita continuamente minacciata dal non-essere / non-significare. E di conseguenza la necessità del poeta di spingersi fino agli estremi del pensiero, attraverso movimenti di andata-e-ritorno, molte ferite e uno spaesamento che sembra infinito, per scrutare almeno gli intrichi del nodo e trovare la sorgente pura della parola. Sposando il "principio resistenza", laddove risulti impraticabile il "principio speranza".

In questa tensione, tra la problematicità della comunicazione e la fascinazione della parola-madre, sta spalancata una voragine in cui Zanzotto non ha avuto paura di sprofondare. Ogni suo libro è un passo (e non unidirezionale) verso il profondo, un attingere alla scaturigine. Non per nulla Contini l'ha fregiato della definizione di "poeta ctonio". Ma, noi, cosa sappiamo di questo "luogo"? Questa falda si trova in giù? O ci proietta in un regno di "terribile stellarità"? Per arrivarci c'è un verso o la direzione non è piuttosto un "come in basso, così in alto"?

Di sicuro sappiamo solo che, nel luogo in cui si può attingere al linguaggio, si rischia di morire di freddo. È un freddo alato, appunto stellare, *sideratus*, che non ha nulla della stellarità verginale dei normali ghiacciai e, anzi, ubriaca con la sua "ubertà nivale", perché coincide con le altezze rarefatte del pensiero.

Ci sono alcuni versi in *Pasque* in cui è più evidente questo nodo GELO-MENTE-ASTRI:

*per mondi di neve e di stelle...
in interminati concili di nevi e geli
in reti di neuroni e sinapsi astrali
in piste riscontri viraggi di nevi su nevi...*

(dove *sinapsi* è addirittura termine tecnico per indicare una "giunzione tra fibre e cellule nervose").

In questo senso, quindi, nella poesia zanzottiana, le figure di gelo sono segnali stradali, sono click indicanti che è scattato il contatto con la vena più pura della sua ispirazione.

È probabilmente in *Fosfeni*, che Zanzotto si mette di fronte a questa vena con la massima lucidità. Già nella nota ci preavverte che

*Si profila qui come contrapposizione, o residualità, un nord che... sfuma
entro lo spazio dolomitico e le sue geometrie, verso nevi e astrazioni, attraverso
nebbie, geli, gelatine, scarsa o nulla storia...*

In questo nord abita il logos:

*Log che non fa presenza, ma che certo ha basi
nel fondo del più freddo ruscello additato dai ghiacci...*

logDEUS logEGO logGHIACCIO logCIELI

Qui ha casa, inoltre, uno dei più straordinari geni zanzottiani, la Lùcia del 13 dicembre, la signora che dà inizio al gelo, "diva e niña del Freddo" che

*ha in mano una scheggia di raggi
 che forano qualsiasi ubiquità
 nell'altra mano i 9 gradi sottozero
 di lieve garza-neve,
 piuma d'uccello / già / neve
 non può proteggere non può guidare...
 L'ustione le ha scorticato
 tanta parte del volto e fatto fumare via gli occhi...
 Essa fu buio e viene dal buio del suo eccesso
 tutta trinata di raggi
 in nome del LOGOS veniente e di tutti i freddi venturi.*

In queste regioni il logos, anche se forse non è "più che un'ipotesi", tesse il suo "inverificabile nesso tra geli e geli", tra il gelo del neurone, del livello microcosmico, e il macro-gelo dell'universo, tra i cristalli dell'infinitamente basso e quelli dell'infinitamente alto, tra l'assideramento dell'abbandono e quello della presenza, tra il candore smemorato dei cieli e quello del foglio:

*(tu logos) trai con amo e filo per me dalla neve
 tu agnello di neve smemorato per alba pratalia
 tu neve agnella
 ch'io andando per queste righe calpesto, calpesto
 e m'ingrandisco di te mille volte piccolo come cristalli di neve...
 ho zoccoli di legno-neve, druck druck,
 sempre più in alto vacillo,
 sempre più in alto grazie ai tuoi più piccoli nomi-cristalli vacillo.*

Questo in *Fosfeni*. Ma in *Idioma* le cose non stanno diversamente. "In una sera fredda eppure dolcissima" l'autore ci/si mette amorevolmente di fronte all'enigma del sacrificio, delle morti della seconda guerra mondiale come di tutte le altre morti, programmaticamente aborrendo le commemorazioni ufficiali, eppure postulando ancora un improbabile nesso di comunicazione, un "poter-dire", una possibilità assurda di sussurrare a tutti gli orecchi "di azzurra morte" il traboccare di una preghiera:

*O voi di stento e soprattutto di freddo,
 per malattie da freddo, morti,
 proprio per questa limpida assolutezza di nevi
 e azzurro
 su cui è necessario puntare tutto
 e che tutto supera (*)...
 Oh morti per malattie da freddo, o
 assiderati dentro questo sommo, assiderato amore
 del mondo, inteso solo a se stesso,
 in nevi effuse alluse distribuite con affetto...
 Oh almeno potessi io dirvi, per un*

*unico
tocco-di
come quel segno d'oro-neve
in fondo all'obiettivo,
che il mondo ha dato, ha saputo!
Nonostante la vostra nuda, ombrata,
inutile, ammiranda morte!*

(*) Il corsivo è mio.

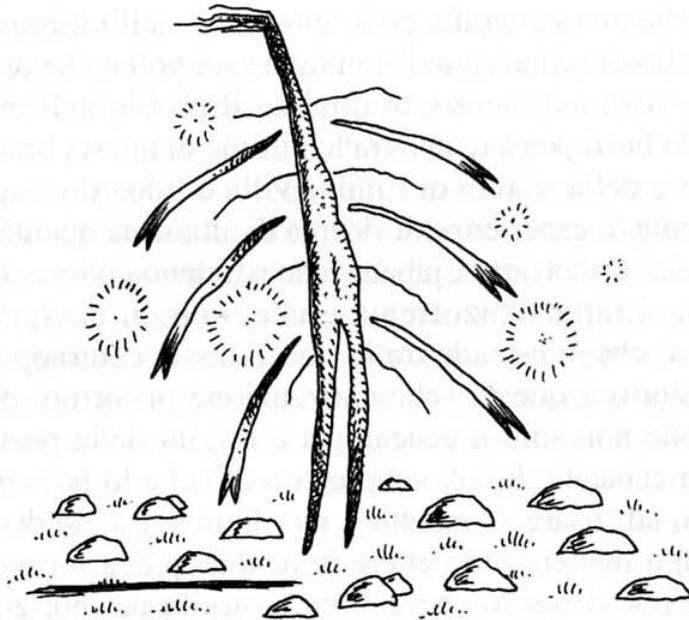
Da “quel fulmineo azzurro-baratro-nord”, per quanto “da estremamente lontano”, una voce viene. Una voce viene e lo scandalo del canto che tiene dentro di sè irrisolta l'impossibilità del dire autentico è pur qualcosa “su cui è necessario puntare tutto e che tutto supera”.

Anche se questo fosse l'unico punto di arrivo per Zanzotto, non sarebbe un piccolo punto d'arrivo. Soprattutto non è un piccolo punto di partenza per i poeti successivi. Non è un orgoglioso, mummificato, rinchiuso, punto d'arrivo personale. È una regione in cui si può abitare, un luogo da condividere. Non mi sarei mai sentita di chiedere di più.

(Bologna, 2 ottobre 1995)

Il senhal, la ricerca e il grandangolo della critica.

di Lello Voce



Ho avuto modo di esprimere più volte, e sovente sulle pagine di questa stessa rivista, il mio sospetto a proposito di qualsiasi contrapposizione polare e 'immediata' tra Tradizione ed Avanguardia e non mette dunque conto ripetere ora e qui codesti sospetti, né le riflessioni teoriche che li supportano. Vorrei, piuttosto, sottolineare quanto il manicheismo di una lettura critica siffatta influisca non solo a livello di scelte di poetica, ma, più in generale, sulla perimetrazione del campo letterario in generale: quindi anche a livello di cartografia storiografica. A questo proposito credo sia esemplare il caso di Andrea Zanzotto.

Le ricostruzioni dell'ultimo quarantennio letterario, facendo aggio su pur indubitabili ascendenze simbolistico-ermetiche dell'autore, lo collocano spesso senza pietà alcuna sul versante opposto a quello percorso dalle Neo-Avanguardia e dalla poesia di ricerca, ne fanno il padre (lo scrivente sospetta spesso nolente e nesciente) di quasi ogni tendenza neo-ermetica, o neo-simbolistica, vietandogli qualsiasi accesso all'area della ricerca sperimentale. A tutto ciò hanno certo contribuito, per una parte, le discussioni, spesso accese, che Zanzotto stesso ha ingaggiato tra '60 e '70 con i gruppi organizzati delle nuove avanguardie poetiche italiane e le interpretazioni – pur pregevolissime, ma strettamente psicanalitico-simbolizzanti – di critici quali Stefano Agosti, per altra, invece, le chiusure, certamente pur'esse teoricamente ben giustificate, degli operatori d'*autre côté*. In un quadro del genere, a così alto tasso polemico-ideologico, è, inoltre, sensatamente ipotizzabile l'intervento attivo, in entrambe le tipo-

logie di giudizi, di elementi, come dire? extra-testuali e strettamente legati al contingente delle lotte e delle discussioni in atto. Non a caso, quando l'analisi della testualità zanzottiana giunge da un critico d'oltralpe, come il francese Ph. Di Meo, lontano dalle polemiche nostrane, l'immagine di uno Zanzotto spericolato sperimentatore assume tutta l'importanza che merita, a giusto scapito di ogni sua reclusione all'interno del recinto angusto dei prosecutori – per quanto geniali – dell'ermetismo e del simbolismo.

Va detto, poi, che una geografia così 'biforcuta' dell'ultimo quarantennio ha come risultato quello di schiacciare l'immagine sui poli e sfocare inevitabilmente tutto quanto si trova nel mezzo, di diluirne il profilo nell'indistinto. Per far chiaro cosa intendo basti pensare che tra le vittime di questa brutale 'grandangolazione' sono figure della statura di Emilio Villa e Edoardo Cacciatore e, insieme a loro, un'infinità di esperienze di ricerca di altissima qualità (bastino qui gli esempi di Di Ruscio, Calzavara, Ciabatti) che rifiutano collocazione chiara in un quadro affetto da siffatta schizofrenia e che, quindi, navigano disperse nel 'cosmo di nessuno' che si estende tra le due galassie contrapposte. Certamente per sottrarre Zanzotto a questa schematizzazione occorrerà porre mente con maggiore attenzione non solo a genealogia e origini della poetica zanzottiana, ma anche alla sua capacità di colloquiare con ciò che lo ha seguito e lo segue, iniziare, insomma, ad 'usare' Zanzotto e non limitarsi a 'studiarlo', decidersi a contribuire con lui a mettere e rimettere in azione quella formidabile macchina testuale di produzione di senso che egli ha costruito per noi ed a portarla sino alle sue ultime conseguenze, perché Zanzotto sia, così, una chiave per svelare nuovi scenari sul futuro della letteratura. Lungi dal negare l'importanza estrema di analisi filologiche che chiariscano ascendenze, influenze, intertestualità, dialoghi stilistici fitti e pregnanti (ma pur sottolineando l'inutilità di rimestare nel pentolone delle vecchie polemiche) mi limito qui a sottolineare che, forse, lo sguardo che si dedica a questo grande albero letterario che Zanzotto è, dovrebbe porre attenzione non solo alle sue radici, ma, e in misura almeno uguale, anche alle sue foglie, ai suoi, eventuali, frutti, evitandogli inopportune (indesiderate?) paternità.

Da questo punto di vista *Gli sguardi i fatti e senhal* è testo particolarmente adatto, a mio parere, per porre in evidenza alcuni degli snodi decisivi della ricerca zanzottiana. Dedicato con tutta probabilità alla conquista della Luna, a un caso, dunque, di «dissacrazione funzionalizzata, che ha in sé tutti i tratti più ripugnanti (banali) della realtà odierna», come scrive Zanzotto stesso nella nota *Alcune osservazioni dell'autore* che accompagna i versi, *Senhal* è testo degli anni '68-'69 e, dopo una prima stampa amatoriale a diffusione limitatissima, viene ripubblicato presso «Lo Specchio» mondadoriano solo nel 1990. Giocato con consumata perizia lungo il folle *toboga* di pendolarismi reiterati tra tensione frustrata e frustata verso il *perì hypsos* e cadute spericolate e spietate fino al fondo del *perì bathous*, in esso il simbolo dei simboli del sublime, la Luna, dialoga fittamente, 'contrastata', con altre cinquantanove voci intorno all'odierna impossibilità del 'sublime', redige il referto Rorschach della banalizzazione del mito in un'aura da fumetto *in ik*: *-Flash crash splash down / flash e splash nella pozza nello specchio / introiezione della, crash e splash, introiettata / è la prima*

tavola la figurina (D centrale); e, poco distante (ed è la luna che stessa qui che parla): «svischarsi da niente a niente tra due diversi niente, / ma perché mi hanno ferita? ho sentito bisbigliare / ho sentito parlare scommettere sul mio ferimento. / Mi sento, me, esprimermi sul mio ferimento». Senza pietà qualche verso più avanti, alcune delle cinquantanove voci: *-Vivo sarò la tua peste morto sarò la tua morte; ed ancora: – Il sempre è accoltellato E' in ira / E' in un fumetto in ik (...).*

Libro inquietante, dunque, *Senhal*, polifonico ed irto, vitalmente contraddittorio (e il ricordo della struttura del 'contrasto' medievale sottolinea, credo, bene la fondatezza di quest'ultima attribuzione), libro che, a parere dell'autore, «non si presterebbe alla recitazione e che in qualche modo si nega perfino come lettura» e che, pure, egli stesso recitò ad Ivrea, in un ormai lontano 1973, che coinvolge in crescendo il suo lettore, intricandolo sempre più nella selva-brusio delle cinquantanove voci più una che ne sdipano la testualità nel dialogo, o, meglio, nel *polialogo* ininterrotto di una folla di Io tarpati, allegoria della folla di individualità, ognuna plurima che parla ogni testo poetico e, ormai, tutta la nostra realtà. Libro importante e 'sorprendente' (nel senso dell'*idea sorprendente* galileiana di husserliana memoria) il quale, nel momento in cui rinuncia alla monologicità (ma leggi, ugualmente, alla liricità) del senso certo, dato una volta e per tutte, con un'acrobazia temeraria, *a strapiombo sull'asse dei capofitti*, per dirla con un verso di Emilio Villa, approda all'Altro, lo coglie e lo trasforma, trasformandosi, triangolandone il senso con un'operazione pluriprospectica e dinamica, contaminante. Ma *Senhal* non si accontenta e, con una divaricazione estrema e turbinosa del suo 'campo', ingloba con voracità le sue *soglie* (le *Note*, le *Osservazioni d'autore* poste in calce e, per certi versi, addirittura – vista l'assoluta pertinenza dell'indicazione di Agosti che lo cita a chiusa della sua nota critica che accompagna l'edizione 1990 – un frammento di Mallarmé) in un vortice di pendolarità intertestuali che si pongono tanto *nel* testo quanto ai bordi del testo e che, da questo punto di vista, fanno ormai parte della sua organicità. Mi si permetta qui di ricordare che qualcosa di simile accadeva alla *Cognizione* gaddiana e ai suoi testi 'accompagnatori' (*Autunno* e, guarda caso, il dialogo *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*).

Quella dispiegata nel 'contrasto' zanzottiano (e con esiti di assoluta rilevanza) è una poetica *dialogica* (nell'accezione lotmaniana del termine), una macroallegoria dell'essere in atto della poesia e dei suoi 'miti', nel loro creolizzarsi costante con l'altro da sé, *senhal* della poesia in quanto lingua e in quanto comunicazione; lontano mille miglia da ogni relitto ermetico e/o neo-simbolistico, esso è anatomia spietata della formazione del senso e della sua negoziazione interpersonale come scambio-ibridazione cui davvero pertiene la macchia di Rorschach, con la sua struttura enantiomorfa che allude schiettamente alla dialogicità mescidata dello sviluppo a cappello di medusa della semiosfera letteraria. Non a caso questa poesia che «si nega perfino come lettura», pure non si dà, se non una dimensione dialogica, «questa frammentarietà – è l'autore stesso a sostenerlo – questo continuo venire avanti di frammenti, non poteva trovare altra condizione che quella offerta, momento per momento, dalla sensibilità di un possibile lettore, prima ancora che [dello] scrivente», in un nuovo gioco di spec-

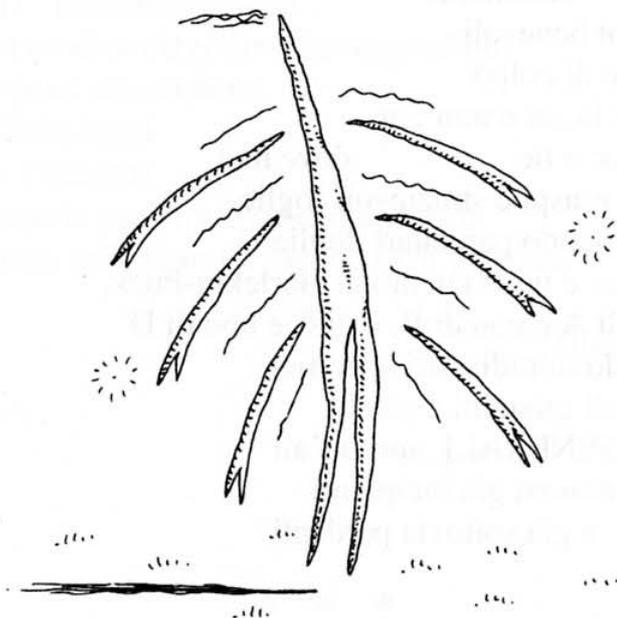
chi che alla cosmogonia delle voci parlanti aggiunge l'attento, udibile silenzio della ricezione. Come il Rorschach *Senahl* è «un non senso che è destinato a prendere senso», sottolineando quanto della poesia sia nell'intenzionalità dell'enunciazione, in un agire comunicativo-dialogico *a partire* dal testo, in qualche misura comunque performativo. Ma, e fa bene l'autore a ricordarlo, da questo tipo di operazione è bandita la casualità, anche quella di pronuncia automatico-surrealista: la «lunga coabitazione con l'opera» rivendicata da Zanzotto perché sia possibile al lettore l'«inserimento» nell'opera sembra condanna della lettura lenta, filologicamente lenta del Nietzsche di *Aurora* e sembra porsi un obbiettivo assai più pregnante e temerario che una lucidità superficialmente combinatoria. Ciò che è in gioco in *Senhal* è il tentativo di una vera e propria progettazione della casualità a partire dalla coscienza che l'opera, aperta o chiusa che sia, si regge essenzialmente sulla sua coerenza interna, condannata com'è al «sublime e ridicolo destino di Munchausen, che si toglie dalla palude tirandosi per i capelli», come Zanzotto stesso ebbe a dichiarare a Camon in un'intervista dell'ormai lontano '65, un triennio prima che *Senhal* vedesse la luce (e, dunque, al medesimo ridicolo e sublime destino dell'universo intero, che, per sua parte, si tiene su reggendosi al tirante dei propri stivali, o almeno questo è quanto prospetta il fisico americano G. Chew con la sua teoria del *bootstrap*).

Questa disponibilità del testo a percorrere tutti i registri, dal comico al ridicolo, chiaramente confermata dal dettato del 'contrasto' qui in esame, non fa che confermare un atteggiamento schiettamente sperimentale, che, se non ha mai smesso di fare i conti con i propri ascendenti, da Pascoli e Zanella, sino a Montale, tanto per restare in ambito italiano, d'altra parte non cessa di piazzare la propria scommessa sul futuro, di ri-cercare.

L'anatomia dialogica del sublime pseudo-longiniano contenuta in *Senhal*, compresa l'accorata *question lunaire*: «*Non leggeremo più: perì hypsus?*», posta presso la chiusa del testo, non ha altro sbocco che l'allegoria amara, ma proiettata al futuro, di un secco: – *Passo e chiudo*.

Una poesia inedita

di *Andrea Zanzotto*



Tempeste e nequizie equinoziali

Mille teatrini in batuffoli, frammenti
nell'insieme dispettosissimi
ora è quanto è rimasto
di un sospetto di cielo
in questo sbrancato sbracato
e rifatto a casaccio Harlekin di
mesi, decine, cinque di di
"co luni che é marti co vendre che é sabo"
(ma: glorie a fibrillazioni inestinguibili
ovunque intersecantisi!!!)

E non importa se
ci grattò assai la nequizia
più per tempo di tutti i tempi
gola e corde e laringi e faringi;
ma ora con i suoi specchi deh
non offenda anche gli orecchi

Qui un bocciolo di cotoncina nivale trasale,
là un minuscolo, quasi tascabile temporale,

altrove lunari trapassi ah oh di cirri;
più in là molte chuvas obliquas, de stravént,
ma secondo inclinazioni diverse, in sé perse,
sferzano come stringhe e ci fan trottole
per fuggirle, ed è tutto
uno sciupio di gocce e doccerelle;
e scrignini scintillano
- nient'affatto di grani benevoli -
 e s'aprono di colpo
 qua e non là, su e non giù,
 tic e tac tac e tic dove mai
 su teste e graspi e strazievole foglie
 con sé portando parcellari doglie
 tic e tac tac e tic, a talento di Harlekin-Puck,
 a poderi di A e non di B, e di C e non di D
 propinando minidisastri specifici
 e specilli di grandini a picchi,
 ma LE GENERALI apron l'ali
 come gli azzurri già incipienti
 e già sottovia perdenti

* * *

Ah come cresce per altro

il panico più che l'incanto
intanto bisbetichi solletichii
di folle di HarlekiPucksss
 o Calibarieli
 o semmai Benandanti
 trainanti la loro infinita residuale camicia
che a materni latitanti anni
e covi li implica

 Nervosissimamente
kalokakeidoscopio scosso addosso
da' tregua a tintinnar di bicchieri
a borbottar di pentole caldere crateri
a strappi di lampi e di spilli
ai frigidissimi e loschi
fiati di Sirinoschi
HALT
: dacci il favore di una
fede che tramuti tutto
questo scompiglio e ripiglio
di sciogliciel-scioglilingua
 in fortuna

* * *

[AL MONDO]

Ripeto: in fondo - era il mondo
o ero io come al solito a inframmentirsi?

O forse era questo l'“in-ultima-analisi”,
eran due storie, nel modico ἔσχαζον, sovrapponibili?
O adunghia qui la pena ultravioletta
che secondo le sadiche leggi
già *qui* di piacere s'infetta?
Non ottenesti tu forse la massima pratica orgastica
a testa infilata in un sacchetto di plastica?

(Incerti frammenti 1995)

Note del curatore

“co luni che é marti co vendre ché sabo”, dialetto: “con lunedì che è martedì con venerdì che è sabato”.

Chuvas obliquas: allusione a Pessoa, Pioggia obliqua, qui plurale.

LE GENERALI: la nota compagnia di assicurazioni.

Benandanti: creature inquietanti ma benigne dell'antico folclore friulano, di lontane origini (la “camicia” menzionata nel verso successivo fa riferimento al fatto che i Benandanti erano “nati con la camicia”, cioè avvolti nell'amnio).

Sirinoschi: dal nome di un leader delle fredde steppe.

Per l'ultima strofa è palese il riferimento alla poesia Al Mondo presente in La Beltà, da intendersi, secondo suggerimento d'autore, «come il riavvolgersi di una pellicola su se stessa».

Una poesia di Andrea Zanzotto

tradotta da Philippe Di Meo

Erbe e Manes, Inverni

Pietà per finiti e infiniti
memorie
forse distorcenti, distorte
ma che ovunque ovunque
da voi stesse crescete
e dai vostri intrinseci oblii,
erbe ed erbe, Manes, nostre sere...

Limature d'iridio, fratti quarzi
nel cupo che inverni insuffla,
ripidi acumi
fatti fatui dal viola
ma pur sempre arrivati a voi stessi
ad erbe, erbe-Manes

Frivoli Pargoli Manes
zirli forse geliferi
grilii d'elfi fili
in supplicità mite
poa pratensis, poa silvestis -
rattratte motilità e
basse frequenze del verde: ecco
già vi si aduna spronando spronando
sì che in lati obnubilati prati
consolate al viola
consolazioni sottrarete al viola

O là, via per le strette e trash,
poa pratensis, Manes, poa silvestris,
alla non più inconsutile veste
del mondo al divelto
provvedereste? Ttsch, sst zzt
Salvereste?

Herbes et Manes, Hivers

Pitié pour finis et infinis,
souvenirs
peut-être distordants, distordus
mais qui depuis vous mêmes
et depuis vous oublis intrinsèques,
herbes et herbes, Manes, nos soirées,
poussez, partout, partout...

Limailles d'iridium, quartz brisés
dans le sombre qu'hiver insuffle,
abruptes pointes d'intensité,
faits follets depuis le violet
mais néanmoins toujours à vous-même parvenus,
aux herbes, herbes-Manes...

Frivoles Bambins Manes,
trilles, peut-être gélifères,
grésillements d'elfes-fils
en douce supplicité,
poa pratensis, poa silvestris -
motilités retenues,
basses fréquences du vert: voilà,
éperonnant, éperonnant, déjà on vous y rassemble,
de sorte qu'en vastes prés obnubilés
vous consolez au violet,
au violet des consolations vous soustrayez

Ou, là, par les défilés et trash,
poa pratensis, Manes, poa silvestris,
pourvoiriez-vous au vêtement
du monde désormais plus incousu
a l'arraché? Ttsch, sst zzt
Sauveriez-vous?

Note

Poa pratensis, poa silvestris: le più comuni erbe.

Inconsutile: fatto di un solo pezzo di stoffa, senza cuciture, come la tunica di Cristo, secondo il Vangelo, che fu giocata a dadi.