

Dietro il paesaggio letterario

La parabola dell'ultimo Zanzotto

Stelvio Di Spigno

Affrontare le tematiche poetiche che Andrea Zanzotto, da oltre mezzo secolo, riproduce nel suo strenuo lavoro poetico, è come gettare un ponte tra due variabili oscure, per i lettori di ieri e di oggi, ovvero tra l'aspetto paesaggistico nel suo insieme e il virulento sperimentalismo linguistico che funziona da "trivella", nella disamina della lingua e della tradizione letteraria italiana ed europea, permettendo a questo paesaggio di mantenersi come fulcro costante e inamovibile del discorso zanzottiano. Il soggetto delle liriche di Zanzotto, a dispetto delle innumerevoli variazioni del lavoro sulla e "nella" lingua poetica, che intaccano e disgregano il tessuto emotivo della sua produzione più matura, è in realtà piuttosto il risultato di un trauma spaventante che di un reale avanzamento verso il superamento di quello stesso trauma che confina, fin dalla raccolta d'esordio, il soggetto stesso «dietro il paesaggio» (o semmai dentro), e mai di fronte ad esso. La controprova di questa affermazione la si può agevolmente ritrovare nella sua ultima raccolta significativa, *Idioma*, del 1986. *Idioma* chiude la trilogia iniziata con *Galateo in bosco* e proseguita con *Fosfeni*, sebbene, come avverte tra gli altri

Stefano Dal Bianco in sede di commento, non sia possibile in alcun modo trovare delle coordinate cronologiche a delle opere che, pur pubblicate in date differenti, nascono da un progetto antico e in modo coevo, incuneate l'una nelle altre. Sarà nostro compito decifrare le motivazioni che inducono l'autore a preservare l'istanza del progetto, che vede il *Galateo* come prima anta e *Fosfeni* come seconda, lasciando un vuoto "geografico", affettivo e linguistico che colmerà l'ultimo capitolo della saga. Zanzotto ha accennato, in chiave più che altro ironica, a una delimitazione del paesaggio in oggetto, preso nella sua evidenza (ma anche notomizzato come spettro di una personale e attivissima nevrosi), al fatto che ogni sua poesia nasce all'interno di un triangolo che ha come vertici le Dolomiti a nord e il Montello a sud. Ed è proprio partendo dal Montello che la trilogia comincia a significare, o forse semplicemente a mostrare le assi portanti del discorso zanzottiano negli anni '70 e '80: un radicamento quasi coatto verso il proprio territorio di appartenenza, e insieme la veduta di esso all'interno di una fittissima rete di richiami letterari, funzionali alla creazione di uno schermo che mette in discussione sia il senso di appartenenza a esso, sia la sua dissoluzione, nello scontro frontale con le forze storiche in perenne azione corrosiva.¹ Se non vi fossero tracce di una storicità a volte

¹ Il passaggio significativo si compie dal nichilismo esistenziale delle prime raccolte (*Dietro il paesaggio, Vocativo*) alla «biodicea», la visione scienziata e «sociocentrica» della trilogia (*Galateo in bosco, Fosfeni, Idioma*), come afferma L. Moretto, «*Il ricchissimo nihil*» e «*Biodicea minima di Andrea Zanzotto*», in *Poesia e Nichilismo*, Il Melangolo, Genova, 1998, pp. 315-338. Inoltre, un'analisi conclusiva condotta sulla «fisicità» della versificazione dell'ultimo Zanzotto ci è fornita da N. Lorenzini, *Poesia fisica - Il corpo paesaggio: Zanzotto, La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1999, pp. 150-156.

bruciante e degradante, a formulare quel dinamismo emotivo che caratterizza le prove della trilogia, non vi sarebbe stata evoluzione dalle prime due raccolte dell'autore, che relegavano il paesaggio a funzione protettiva, fino ai risultati che pongono il luogo del confronto dell'io con le lacerazioni del presente.

Nel *Galateo in bosco* del 1978, la compromissione di storia, natura e nazione compongono un discorso che sembra voler ribaltare la valenza culturale stratificata (e conformistica) dei luoghi evocati nei testi: il Montello di monsignor Della Casa, del suo campionario di buone maniere, insomma del suo *Galateo*. La storia delle lettere patrie si immerge nell'orrore della Grande Guerra, la sublime modalità della più alta maniera letteraria serve in tavola, con guanti bianchi e livrea, ossari e cippi, forre e osterie, saccheggi e strepiti di povera gente che si perde nel «bosco» dell'orrore storico e della retorica interventista (anch'essa afferente alla "maniera" di un *Galateo* che non regola più i rapporti tra gli uomini, ma li stravolge e necrotizza). Il Montello come «diffrazione» o «eritema» della storia; la storia come memoria scolpita nel paesaggio, non attraverso fenomeni carsici o naturalistici, ma solo tramite «somme di voci sommesse» che gli «dèi del panta-hrei»² riesumano e affossano a loro piacimento e a danno del vivere comune. Chiedendo ragione di se stesso come "ipotesi scrivente", l'io sembra come assegnarsi dalla frammentazione plurilinguistica nella ricerca di un punto di equilibrio tra

2 A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano, 1999, p. 573.

le forze distruttive e quelle conservatrici, sebbene, anche solo a un livello elementare e quantitativo, la disparità risulti drammaticamente evidente. Ed è qui che entra in campo una delle chiavi di volta del *Galateo in bosco*: la «Selva Incantata» e il tredicesimo libro della *Gerusalemme liberata*, dove nell'inferno di Saron il Signore delle Crociate manda una pioggia che libera e purifica. Interpretando questo geniale reperto intertestuale, si dovrà, per forza di cose, ricercare una sorta di rinnovata purezza salvatrice nella triplice direzione di una salvezza del «corpiciattolo strambo e durissimo / con miliardi di acuzie»³ del poeta stesso, della temporalità che imprime un tassiano pindarismo alla formazione del discorso poetico (specchio della fuga in avanti, troppo in avanti, delle fenomenologie tecnologiche del presente) e del recupero di esso in una «deli- / cata maniera del cristallo ultimativo».⁴

Ogni lemma deve essere immobilizzato perché il discorso possa affrontare ciò che il dire poetico mai prima ha dovuto esplorare. Oltre alla mescolanza più vertiginosa di ogni tipologia e sofisticazione dei linguaggi, il *Galateo in bosco*, sprofondato nel bosco dei demoni di Saron, deve ricorrere persino alla “plurigrafia” di *Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*, nella quale, in calce al testo tradizionale, compare una mimesi completa del tempo delle guerre storiche e di quelle stellari: cinque indicazioni, che paiono tracce di preistoria, che indicano a

3 A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, p. 569.

4 A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, p. 578.

seguire: «ZONA MILITARE – KEEP OUT», «OSTERIE CON CUCINA», «MOTOCROSS», «GO KART», «ROVINE», «COMETE», «FAGLIE, OSSARI».⁵ Esse non sono altro che la riproduzione di cartelli segnaletici, che indicano la strada della distruzione del paesaggio e del residuo umanistico del *Galateo* di Della Casa, che cede ora la sua dizione manieristica a una enunciazione poetica altrettanto posticcia, posta a stridere con le scorie belliche e tecnologiche, degradate e putrescenti come quelle graficizzate sopra. In *Stati maggiori contrapposti, loro piani*, viene infatti esperita una defraudante esautorazione dei «Galatei», che hanno codificato «di formula in trattato», sia «controversie certo giuridiche», sia «le mafiose connivenze di boschi e piogge». Nel momento attuale, invece, lo stato dell'arte e delle cose è il seguente:

«Galatei-Poesie quali pure scomparizioni
che mi lasciano
solo come una meta ì mai raggiunta, mai girata
dalla biga infuocata».⁶

Viene di conseguenza che ogni possibile variazione e possibilità di orientamento si costituisca solo nella realtà ultimativa della lingua, cristallizzata nella propria decostruzione, ultimo baluardo alla labilità mentale e alla psicosi da «logorio dei tempi moderni» (come recitava

5 A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, p. 564. La variabilità dei graffiti risponde anche a una diversa posizione sociale dei parlanti (questione abbastanza dibattuta in quegli anni) per la quale rimandiamo a G. Berruto, *Fondamenti di sociolinguistica*, Laterza, Roma-Bari, 2003, pp. 118-139. Riguardo alla posizione sociolinguistica dei dialetti, si veda almeno il capitale intervento di R. Hudson, *Sociolinguistics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980, pp. 210-230.

6 A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, p. 568.

enfaticamente una *réclame* di Carosello). Come se nella risentita operazione nella quale un io che non trova se stesso, a contatto con un *logos* impossibile da decifrare, potesse, con uno strabiliante virtuosismo (nel quale parola per parola si riabilitano modalità e cadenze poetiche consolidate e attualizzate da serbatoi linguistici di tutt'altra specie), sopravvivere come demistificato regista dei pochi residui di comunicazione tra gli uomini. È così che il Calvino del *Castello dei destini incrociati*, nel quale l'uomo gioca a carte con la storia, i versi in dialetto veneto di Nicolò Zotti, disseminati nella prima sezione del *Galateo zanzottiano*, come quelli dell'epigrafista Carlo Moretti,⁷ convivono sia come strato di citazione partecipativa di autori locali, sia come referenti di un collasso epocale dai quali è possibile estrarre le coordinate storiche solo facendo astrazione dei luoghi cantabili, cancellandoli letteralmente dal tempo, riducendoli da luoghi (amati o no, non è più argomento interessante) a «nessunluogo», «gnessulógo», strano insieme di fonemi scomponibili che formano un arduo *hapax*, che per l'autore ha valore distintivo di avverbio dialettale, sua ennesima concrezione, o aborto, linguistici. Ma è proprio da questo *hapax* che l'essere-luogo si ricuce all'esperienza poetica passata. *Idioma* è il luogo nel quale i detriti della civiltà post-industriale sono come depennati, o forse semplicemente

7 Carlo Moretti (1882-1960), nativo di Montebelluna e autore dell'opera *Lauri e rose del Piave*, Pieve di Soligo, MCMXXVI, come si legge nella nota finale di Zanzotto a *Galateo in bosco*. Per la valenza della foresta e le connessioni del «pre-linguaggio pulsionale» o linguaggio «semiotico» e letterario vedi A. Noferi, *Il bosco: traversata di un luogo simbolico*, in «Paradigma», 8, 1998, pp. 35-66 [57-9]; 10, 1992, pp. 65-82 [67-73].

derubricati, dal discorso poetico, così da essere inseriti in un più globale assestamento del soggetto in un mondo quotidiano per il quale idiozia e idioma formattano, da poli opposti, la costante banalità del reale. Infatti, questo libro zanzottiano è anche il più incolore, il più cosciente della distanza tra il tempo dell'io e i tempi trascorsi; una dolorosa resa del linguaggio che, in dialogo e in costante attrito con se stesso, formula per l'ultima volta un'ipotesi di verginale avvicinamento a un presente storico che non permette più alcun coinvolgimento emotivo. L'unico legame tra un mondo visto al microscopio del paesello, che porta i segni dello sfaldamento sociale e antropologico, e la stessa, esigua possibilità di adattarsi alla conclusiva marginalità del vivere, è il colloquio con i morti e le minuscole entità umane riesumate dal parlare materno, il petèl, la lingua dei lattanti imprestata ora alla riesumazione di piccoli sommersi dall'oblio, solo perché spariti alla vista di chi ne vuole essere il cantore.

Zanzotto è dunque un vecchio Omero che, quasi sul limite della vita, con le sette città che ne reclameranno la salma (ovvero con le sette o più lingue del suo operare letterario), si immerge nella dimensione della terza età e nella sua peculiare attività spirituale che è, per eccellenza, il ricordo. La più incisiva, ma anche la più pregnante allocuzione di questa immersione nel parlare materno, la si trova nella seconda parte della raccolta, nella quale la presenza di testi in dialetto solighese è numericamente preponderante. In *E s'ciao*, tradotto dall'autore come *E amen*, viene quasi celebrata, in forma di *requiem*, la vitalità di una lingua scomparsa dal tempo,

trasformata da «idioma», forma aperta della comunicazione schietta e veritativa, a «idiozia», lingua privata e deprivante, forma anonima di una mesta e insignificante oralità, del tutto smitizzata:

«Cecco, tanto bene hai parlato / come una mutria padovana, raccontando cose trevigiane / che quasi non saprei più dire, / di dove tu fossi. Ah certo si poteva / allor con te col bosco, muovere labbra e lingua / e anche gengive e mento / e lasciarsi andare tutti in vampe d'entusiasmo / e perdere paese e nazionalità / per diventare soltanto un lodare, contento / del suo essere per qualcosa e non per nulla. / Ma ora è un pezzo che al bosco / hanno zappato via / tutto quel gran sermone che tu avevi ascoltato / e ci avevi portato, da buona spia [...] È giusto, dunque, che poco io capisca il tuo pavano / (e tu niente forse del mio pievese) / per la ragione che quasi nulla, ormai / dalle tue parti ed anche qui da noi / somiglia un poco a ciò che tu hai cantato [...]».⁸

«Idioma» non è una divinità crepuscolare: è piuttosto una possibilità o un'alternativa che trova riscontro nella metodica affabulazione di una lingua che, per Zanzotto, deve per statuto incarnarsi nell'uomo e per l'uomo. Non che essa non sia priva di spine, cardì, rovi da bosco dell'orrore: ma la sua progressiva scomparsa fa apparire insulsa anche la più severa devianza umana (come la guerra del *Galateo in bosco*), dato che sparita la lingua è sparito anche il parlante, e svanito il segno è perduto per sempre anche il significato che alla fine deve riconoscersi, ancora una volta, nel parlante stesso, nel compagno scomparso, nei mestieri dimenticati della sequenza dei *Mistieròì*. Alla fine, ciò che nella *Beltà* era solo una premonizione, attenuata, per di

⁸ A. Zanzotto, *E s'ciao*, traduzione dell'autore dall'originale solighese, pp. 777-778; sull'uso del dialetto come esperienza scritturale «ultimativa» vedi G.M. Villalta, *Di là dove non è scrittura – L'esperienza del dialetto nella poesia zanzottiana*, in «Diverse Lingue», XIII, 17-18, 1998, pp. 19-28.

più, dalla sua origine di citazione hölderiniana,⁹ quel segno-uomo privato del suo significato, è ora diventato una solitaria evidenza, al termine di una catastrofe tutta insita nella modernità; catastrofe, è bene ribadirlo, di cui non solo si sono perse le cause prime e gli accertamenti postumi, ma di cui nessuno sembra mai essersi accorto. Anche questo contribuisce a produrre quella scissione che dal lemma «idioma» si biforca in una anamnestic «idiozia». Anzi, forse è soprattutto questa la causa della dolorosa rinuncia della lingua a essere ancora un tramite tra i parlanti, ad avere, in definitiva, ancora un fine che non sia solamente funzionale ai «mini-orgasmini da shopping».

Con *Idioma*, terminano due fasi vitali della poesia in Italia: quella dei riconosciuti maestri della «quarta generazione» (Sereni, Pasolini, Caproni, Luzi – chi scomparso, chi ormai al termine della propria, anche tarda, maturità artistica) e quella della grande parabola zanzottiana. In questo senso, il 1986 è davvero una data nella quale i tempi si rompono e vi è un tumultuoso cambio di stagioni; e guardando alla futile carrellata dei poeti del millantato «Terzo Novecento», scaturiti negli anni '70-'80 e già precocemente invecchiati, non si può che anticipare il *cupio dissolvi* che di lì a qualche anno formalizzerà Fortini nella sua ultima, struggente raccolta *Composita solvantur*: «vacillano / nelle teche i crani / dei poeti sovrani [...]»:¹⁰ in

9 A. Zanzotto, *Sì, ancora le neve*, p. 273, v. 12.

10 F. Fortini, *Composita solvantur*, Einaudi, Torino, 1994, p. 54.

definitiva, grande poesia, in Italia, non se ne scrive più.¹¹

Mestamente, la poesia in italiano di Zanzotto sembra farsi carico anche di questa solitudine: ancora una volta è la «tentazione bucolica», come la definì Spagnoletti,¹² a risollevarlo il discorso dalla catatonia, unita all'incorporazione di due funzioni salvifiche della maniera zanzottiana di *Idioma*: una prolungata discorsività leopardiana di straordinaria efficacia elegiaca, insieme all'assunzione di parte del dettato, coinvolto in un clima di «celestiale delusione», sotto l'aura di un finale di partita da terza cantica, una forma antifrastica di ascesa al paradiso letterario per antonomasia, il *Paradiso* dantesco:

«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 [...]

Mi libero: e vedo una carta che va
verso nord, nel vento, verso la notte.

E talvolta mi abbacina un prato
dimenticato dietro una casa antica
solitario, che finge indifferenza o
lieve o smunta distrazione

ma forse soffre, forse è soltanto
un paradiso».¹³

11 Vedi in proposito, la persuasiva indagine svolta da A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa – Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 150 e ss., sulla nuova poesia dell'ultimo ventennio e sull'occupazione padronale di alte cariche editoriali, operata da una schiera di «non poeti» che producono il fenomeno della «non lettura» della recente produzione poetica italiana.

12 G. Spagnoletti, *Storia della Letteratura Italiana del Novecento*, Newton Compton, Roma, 1994, p. 663.

13 A. Zanzotto, *Sì, ancora la neve*, pp. 725-726.

Ma ancora più coinvolgente, se possibile, del volo distratto della cartapoesia nella Babele dei linguaggi tecnologici contemporanei (così simile alla «povera foglia frale» di leopardiana memoria), è la vivida evocazione della madre scomparsa del poeta, rimasta nel luogo appartato e sicuro della pieve, nella quale gli affetti elementari del ricordo coesistono con la trasmutazione dell'idioma in lingua dei morti; mentre la spinta "vocativa" (anch'essa di ascendenza leopardiana) può identificarla, appunto, sia con la lingua-madre (sopravvissuta all'evento luttuoso), sia con la persona stessa del poeta, anch'esso lamentante una pervicace attività protettiva del territorio. Sta di fatto che il testo di *Quando eri là a ridosso lamentavi* appare come il consuntivo di una rinuncia alla vita caotica ed espansa della globalizzazione, a favore di un malinconico, ma deciso, ritorno alle radici, che trovano ancora una volta il soggetto zanzottiano «a ridosso» della repulsiva tentazione di una fuoriuscita dall'alveo materno della zona natia. Se nella *Beltà* la ricerca della stabilità era demandata alla verbalizzazione dello *show* delle colline, ma anche alla torturante centrifuga linguistica che verteva verso l'informale (e che immetteva al centro del paesaggio un io che riusciva eccezionalmente a far collimare vita e vista in un solo principio vitale e terapeutico dei traumi storici del presente), ora la posizione assunta è pressoché opposta. Il soggetto non è che un residuo del paesaggio, una vita naturale tra le altre, che pensa e si svincola progressivamente dalla cura di appartenere al mondo dei suoi simili, se non attraverso legami di mera discorsività letteraria. Se la

Beltà è il luogo del massimo riconoscimento di tutta l'inattualità e l'impossibilità di una forma poetica stabile (e ciò a fronte della solidità psichica dell'autore, che può persino scindere il proprio destino dall'ideazione letteraria, trasformando la poesia in puro segno a sé stante), *Idioma* vede l'io serrare i ranghi per stabilizzare la struttura emozionale che tenta di sopravvivere alla propria afasia e alla propria morte. L'io si mantiene inerme; ma la sua debolezza, che da personale si fa subito testuale, diventa immediatamente la fonte di un'epica del nascondimento, della resa, dell'ebetudine e della noncuranza di chi non ha più, come distintivo etico, il continuo destreggiarsi nella propria nevrosi per partecipare alla vita comunitaria fuori del mondo infantile (nel quale ha trascorso la maggior parte dell'esistenza) del *petèl* e del microcosmo di Pieve di Soligo:

«Non lamentare quella
tua proterva immobilità
diede stabilità a un mondo
anche se per te venne forse da
da disdegno pauroso del mondo [...]

– E tu stai con la vita, che non c'è
più oltre quella svolta, quel segnale,
e tu sei l'ombra apprensiva e umiliata della vita
che conosce tutti i suoi limiti – e di là
una forza – e non sempre – se ne fa».¹⁴

14 A. Zanzotto, *Sì, ancora la neve*, p. 742. Vedi G. Baratta, *Il tempo, l'io e il linguaggio nella poesia di Zanzotto*, in *Miraggi della Biblioteca*, Shakespeare & Company, Brescia, 1986, pp. 106-270 [150-170].