

## Sul sublime in Zanzotto

### 0. Sublime

Non è una novità ascrivere lo stile poetico di Zanzotto al sublime che si manifesta sin dalla prima raccolta poetica, *Dietro il paesaggio*, come nel componimento che segue:

MONTANA

I

Non risuona la voce non ritorna  
dalle zone precluse dal fulgore della morte,  
oltre questa ebrietà  
di nevi e d'acque non è dato  
a me, se così mi creasti, discendere

[...]

II

Da sé mi esclude il freddo paradiso  
dei tuoi monti trovai dal sole  
[...]  
E di là tanto mi tace  
dopo i prati e i freddi meli  
la fredda spera del tuo paradiso

No, tornerò nell'erba tua  
ti vedrò col tuo nome di natura.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 20-21)

Per sublime qui s'intende la categoria che iscrive la poesia di Zanzotto in una tradizione più ampia di quella dalla quale più precisamente proviene e cioè l'ermetismo italiano e il simbolismo francese (poetiche

moderne afferenti però al sublime: per l'ermetismo Ungaretti e Gatto; per il simbolismo francese Rimbaud e, più vicino a Zanzotto, quale elaborazione surrealista del simbolismo e del sublime: Eluard) nei quali appunto è forte la tendenza all'uso estremo dei procedimenti analogici dovuti soprattutto all'allentamento della coesione e coerenza linguistiche. L'iscrizione di Zanzotto alla tradizione del sublime risulta inoltre utile per il forte investimento della sua poesia nel paesaggio: soggetto per antonomasia della poetica del sublime nella storia della pittura almeno a partire dalla fine del '700. Sul versante poetico italiano vi sono inoltre da segnalare almeno altre due derivazioni del sublime in Zanzotto, non meno importanti, e cioè quella dantesca e in particolar modo quella dello stile di alcune parti del *Paradiso* e quella di Leopardi. Sul versante estero invece, forte e costante nella poesia di Zanzotto è la marca del sublime romantico di Hölderlin e successivamente benché in modo non capillare, per rimanere nella poesia tedesca, quella di Celan. Nelle sue componenti anche più visivamente palesi nelle quali avvengono salti, nodi, agglutinamenti semantici—benché nel corso degli anni sempre più risultato del gioco del significante—è altresì rilevante il gongorismo di Lacan. Per tali motivi, può essere rivelatorio seguire come il sublime poetico di Zanzotto si evolve lungo la sua opera in merito a quelli che sono tre motivi e temi fondamentali in tutte le sue raccolte: soggetto, linguaggio, paesaggio. Si vogliono qui richiamare brevemente le fasi di questa evoluzione fino all'ultima di esse con la raccolta *Conglomerati* pubblicata poco prima della morte del poeta e che come tale, ma non solo per questo giungere alla fine, assume una dimensione testamentaria.

Sono tre le fasi della poetica del sublime di Zanzotto: 1) sublime semantico, dove un soggetto cerca un'identità stabile (o destabilizza quella presunta stabile) giocando sul versante del significato del linguaggio e avendo come referente principale il paesaggio; 2) sublime del significante o del soggetto, dove la frantumazione del soggetto vive e si rispecchia soprattutto in quella espressa dal significante linguistico e continua ad avere il paesaggio come referente; 3) sublime del referente o del paesaggio, dove quest'ultimo si sublima in ciò che più propriamente bisognerebbe chiamare ambiente o *habitat* i quali si manifestano come l'unica dimensione nella quale il soggetto e il linguaggio possono essere o non essere—paesaggio nel quale dunque

soggetto e linguaggio rifluiscono lasciandogli la scena nella minaccia della sua distruzione e nella veemenza della sua reazione e resistenza (da intendersi anche come “re-esistenza”): è, quest’ultimo, il Zanzotto ambientalista.<sup>1</sup> Nelle prime due fasi soggetto, linguaggio e paesaggio rimangono dentro la struttura linguistica saussuriana tripartita (significato, significante e referente) pur complicata dalle elaborazioni successive di tipo psicologico e psicoanalitico lacaniano. Nella terza fase invece le dimensioni linguistica e psicologica vengono soppiantate o meglio assorbite dall’ontologia del paesaggio che, come accennato, bisognerà considerare ora di più come natura (intesa lucrezianamente o al modo della *fusis* filosofica greca) o ambiente che abbraccia e rende possibile soggetto e linguaggio e ogni loro sublimità e sublimazione.

### 1. *Sublime semantico*

Nella prima fase il soggetto sperimenta diverse soluzioni di sublimazione semantica nelle quali però, come accennato, i tre fondamenti: linguaggio, soggetto, paesaggio (nonché quelli interni al linguaggio: significato, significante e referente) non vengono meno di per sé considerati, ma conducono dall’uno all’altro fino a focalizzarsi sul rinvio e il passaggio stessi a causa dell’impossibilità di giungere ad un termine e stabilire un inizio, benché termine e inizio vengano continuamente cercati. In *Dietro il paesaggio* il sublime semantico è in generale legato all’accostamento tra soggetto e paesaggio. Si prendano ad esempio le prime due strofe del componimento che dà il titolo alla prima raccolta:

#### DIETRO IL PAESAGGIO

Nei luoghi chiusi dei monti  
mi hanno raggiunto  
mi hanno chiamato  
toccandomi ai piedi.

Sulle orme incerte delle fontane  
ho seguito da vicino  
e senza distrarmi

SUL SUBLIME IN ZANZOTTO

le tenebre tenere del polo  
ho veduto da vicino  
le spoglie luminose  
gli ornamenti perfettissimi  
dei paesi dell'Austria.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 72)

Agli stessi termini di sublime semantico imperniato sul rapporto reazione fra soggetto e paesaggio si può ricondurre la raccolta *Elegia e altri versi* nella quale si palesa un tratto strutturale cioè riguardante tutta l'opera di Zanzotto (si potrebbe dire il poema carsico che scorre affiorando e inabissandosi lungo tutte le sue raccolte) ossia quello del collegare le singole opere non soltanto con richiami e agganci in positivo, ma anche per disconnessione, per controcanto o, per dirla con le parole di Zanzotto chiamato a definire il *quid* della sua poetica “per discontinuità continua” (Zanzotto, *Eterna* 11 e 41).

Non puoi dirmi la ruvida pioggia  
che di sé ci stordiva  
e che improvvisi spazi e primavere  
ci rovesciò vive negli occhi,  
non puoi dirmi la grandine fresca  
che in fuga volò dalla nube  
a pettinare paesi frettolosi,  
né i grandi pomi dell'agosto,  
nulla puoi dirmi nulla so nulla vedo;  
ma di quel cibo ora il seme perduto  
lungo cieche ansie notturne ricerco  
nel campo dissestato e le ore vanno e nera  
sarà più l'alba che i grumi dei monti,  
l'alba nera con acide palpebre  
ci secernerà nella valle del mondo.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 93)

Dopo *Dietro il paesaggio*, in *Vocativo* il significante (il caso logico-grammaticale) è impugnato esistenzialmente: l'io è soggetto di auto-in-vocazione, è chiamato, è oggettivato nel tu (Montale *docet* a partire dai versi che aprono gli *Ossi di seppia*) o in-vocato in altre forme. È proprio la formula dell'invocazione nella quale l'esclamazione "o" (parte terminale di "io" che dunque si spacca) si accompagna al "tu" che permette il passaggio dal primo al secondo. Altre volte invece il vocativo passaggio dall'io al tu si risolve in tu accusativo. Si veda l'alternanza tra le due forme in un componimento tipico della raccolta:

### PRIMA PERSONA

– 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.

[...]

Tu ansito costretto e interrotto

ora, ora e sempre,

insaziabile e smorto raggiungermi.

[...]

Di te vivrò fin che distratto ecceda

il tuo nume sul mio

già estinto significato,

fin che in altri terrori tu rigermini

in altre vanificazioni.<sup>2</sup>

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 128-29)

Qui è come se Zanzotto avesse fiducia a produrre un significato dalla reazione o passaggio da significante a significante, da caso logico-grammaticale a caso logico-grammaticale, dal nominare al vocare. E ciò tenendo presente che l'imputazione dell'io attraverso la sua trasformazione in tu auto-in-vocato o nella natura in-vocata è oggettivazione di una parola grammaticale (con un'altra parola grammaticale nel caso l'oggettivazione sia la forma imperativa tu) il cui obiettivo è la sostanza semantica del soggetto. La parola grammaticale è, in un certo senso, il significato del linguaggio in se stesso considerato che nella fattispecie del pronome soggetto declinato in vocativo coincide anche con l'imputazione di un soggetto parlante—imputazione che ha come sfondo referente il paesaggio benché quest'ultimo qui veda incrinarsi la forza protettiva che aveva nella raccolta precedente nella quale il gioco di rimando fra l'io il tu e il paesaggio stesso era cominciato. Con *Vocativo* il gioco continua, ma isola sempre più le prime due componenti (io e tu) e con esse quella del linguaggio dalla terza (paesaggio):

CASO VOCATIVO

I

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

*Pacioni*

l'amore s'ammolisce in bava  
in fisima, gettata  
torcia il sole mi sfugge.  
Io parlo in questa  
Lingua che passerà.<sup>3</sup>

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 111)

In *IX Ecloghe* è invece il referente del paesaggio a trovarsi già semantizzato, già catacresi di significato sviluppata da una tradizione poetica, quella del genere ecloga appunto. Ed è in tale referente semantizzato, già posto in una forma più che linguistica e cioè letteraria che il soggetto cerca di trovare la propria forma fino al punto da affidarsi completamente a quest'ultima per farne manieristicamente "norme" e quasi a prescindere dalla sostanza che la forma stessa contiene:

UN LIBRO DI ECLOGHE

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

Faticosa parentesi che questo isola reggi  
come rovente ganglio che induri nell'uranico  
vacuo soma, parentesi tra parentesi innumeri,  
pronome che da sempre a farsi nome attende,

SUL SUBLIME IN ZANZOTTO

mozza scala di Jacob, «io»: l'ultimo reso unico:  
e dunque dèi e principi e cose somme in te,  
in te potenze, cose d'ecloga degne chiudi;  
in te rantolo e fimo si fanno umani studi.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 167)

Ma l'affidarsi ad una forma iperlinguistica cioè letteraria per farne «norme» indica, nel duale atteggiamento poetico di Zanzotto, anche una crisi di quella stessa forma e della protezione che essa può garantire al soggetto che vi si affida. La polemica inattualità assunta nella forma ecloga che Zanzotto rivolge soprattutto ai *Novissimi* non ascrive interamente la raccolta alla disputa del momento. *IX Ecloghe* è anche la registrazione della crisi della poesia *tout court* e la sua sublimazione in forme o meglio, manieristicamente, in formularità esibitamente letterarie. Il soggetto invece che effettivamente sentirsi protetto finisce soltanto per dissimulare dentro le forme dei componimenti e il *format* della raccolta una minaccia. Incombe qui e sempre di più nella poesia di Zanzotto proprio ciò che si segnala come l'opposto del formalismo inattuale di *IX Ecloghe* e cioè la disgregazione del materiale stesso della poetica e del soggetto che gioca con il paesaggio: il linguaggio, vero protagonista a partire da *La Beltà*. Si considerino i versi di *a* dell'“Epilogo” di *IX Ecloghe*:

L'anancasma che si chiama vita:  
macchie, macchine, muscoli, ceneri,  
spasmi, il corso di quella partita  
in cui perdesti te stesso e il tuo stesso perdarti  
[...]  
Non tesi, terra, energia, spirito  
nemmeno, non carne civile o intimo.  
In chiave di fuoco o di tenebre.  
Ma retina o reticolo,  
ma poi trama ed omento: convenzione  
prima in cui tutto si rifà ragione.  
[...]  
O quale e quanto in quella viva stella

*Pacioni*

pur vinse, quale e quanto si sospinse  
oltre le soglie della sua stessa luce;  
al di là del silenzio quale e quanto t'induce!

[...]

Integrando, sul limite, sospinti  
solo minimamente sopra il suolo  
dell'impossibile, impossibilmente  
qui, e pure qui a dire l'impossibile  
e il possibile. E reversibilmente

.....  
Avverbio in «mente», lattea sicurezza

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 225-26)

## **2. Sublime linguistico**

Con *La Beltà* il soggetto e il paesaggio rifluiscono nel linguaggio. Dapprima il soggetto, la sua incapacità reiterata di condensarsi stabilmente in significati. Il soggetto si abbandona alla sua dimensione di attante linguistico che, pur se in crisi irreversibile continua di fatto a ripetersi in occorrenze identiche o variate e cioè come *langue* del linguaggio. È il soggetto che compie l'“Oltranza Oltraggio” fondamentale in *La Beltà*:

### OLTRANZA OLTRAGGIO

Salti saltabecchi friggendo puro-pura  
nel vuoto spinto outré  
ti fai più in là  
intangibile – tutto sommato –  
tutto sommato  
tutto  
sei più in là  
ti vedo nel fondo della mia serachuscura  
ti identifico tra i non i sic i sigh  
ti disidentifico

*SUL SUBLIME IN ZANZOTTO*

solo no solo sì solo  
piena di punte immite frigida  
ti fai più in là  
e sprofondi e strafai in te sempre più in te  
fotti il campo  
decedi verso  
nel tuo sprofondi  
brilli feroce inconsutile nonnulla  
l'esplosione l'eclatante e non si sente  
nulla non si sente  
no sei saltata più in là  
ricca saltabecante là

L'oltraggio

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 233)

In *La Beltà* il soggetto non è in grado di essere, sembra quasi non riuscire ad identificarsi più neanche attraverso i reiterati slanci verso il paesaggio. Ciò nonostante decide di oltrepassare questa soglia ontologica affidandosi alla mera possibilità di poter dire tutto questo. Il soggetto si affida tutto al suo dire oltre ogni significazione quasi a sperare che l'attaccamento alla parola (appunto al significante) gli faccia dono di un senso:

come in un pleonastico straboccante  
canzoniere epistolario d'amore  
di cui tutto fosse fonemi monemi e corteo,  
in ogni senso direzione varianza,  
babele e antibabele  
volume e antivolume  
grande libro verissimo verosimile e simile,  
grembo di tutte le similitudini: grembo di una sola  
similitudine:  
talvolta un'identità ne effiora

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 250)

Soltanto il linguaggio, soprattutto quello poetico, può continuare a parlare denunciando l'impossibilità di dire. Negando di poter significare, ricordare, figurare, il linguaggio continua ad ammettere se stesso e come tale a mantenere nella speranza e possibilità il soggetto pur nella sua inconsistenza, nel suo fallimento a sostanzarsi, rammemorarsi. Nella nota d'autore al componimento con il quale si apre *La Beltà*, il rimando al verso 57 dell'ultimo canto del *Paradiso* (ma da estendere anche ai versi precedenti e successivi dello stesso canto dantesco) affronta proprio la questione del rapporto tra linguaggio (inteso come capacità espressiva e sfida poetica) e oltraggio ontologico e semantico dell'umano posto in una situazione estrema, ultraumana nella quale la capacità di trattenere la memoria e di condensare il senso sono minacciati di vanificarsi. Così scrive Zanzotto: "*Oltranza oltraggio*: nel senso di «cosa che va oltre il limite, la sopportazione» («cede la memoria a tanto oltraggio», cfr. *Paradiso*, XXXIII, 57)" (Zanzotto, *Tutte le poesie* 315). È significativo che anche il componimento con il quale si chiude la raccolta, dedicato a Fortini, "E la Madre-Norma" insista su questioni analoghe a quelle dell'ultimo canto del *Paradiso* di Dante e in particolare sul rapporto tra la situazione esistenziale estrema e l'impotenza del linguaggio che pur continua a dire:

E LA MADRE-NORMA

*A Franco Fortini*

Fino all'ultimo sangue  
io che sono l'esangue  
[...]  
E mi faccio spazio davanti  
indietro e intorno, straccio le carte  
scritte, le reti di ogni arte,  
lingua o linguistica: torno  
senza arte né parte: ma attivante.  
E torna, per questo fare, la norma  
io come giolli sempre variabile e unico  
[...]  
torno a capo ogni volta ogni volta poemizzo

SUL SUBLIME IN ZANZOTTO

e mi poemizzo a ogni cosa e insieme  
dolenti mie parole estreme  
sempre ogni volta parole estreme  
insieme esercito in pugna folla cattiva o angelica: state.

---

Va' nella chiara libertà,  
libera il sereno con la pastura  
dei colli goduta a misura  
d'una figurabile natura

rileva «i raccordi e le rime  
dell'abbietto con il sublime»

e la madre-norma

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 314)

La contemporanea e collaterale raccolta scritta (e pubblicata) “con la mano sinistra” *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* e soprattutto la successiva ovvero *Pasque* (termine da intendersi anche in senso teologico) insistono su tale capacità del linguaggio di continuare a parlare anche negandosi e quindi dantescamemente di “trasumanar” il soggetto anche se a costo di proiettarlo tutto all'esterno fino disperderne la memoria e la forma, tutto a vantaggio dello slancio lirico: temporanea consistenza del soggetto e presenza viva del linguaggio a se stesso. Il parossismo lirico che sfuma nell'impossibilità di dire e consistere del soggetto, secondo lo stigma modernizzato dell'ultimo canto dantesco, è presente anche nel componimento-mappa “Microfilm” e in particolare nella progressione verbale inscritta nel triangolo rettangolo—progressione che va dal sintagmatico-semantico (“IODIO / ODIO” che si possono leggere anche come parole separate: “io dio / o dio” come spiegato nella didascalia) al lemmatico-semantico (“DIO / IO,” qui l'unità del lemma coincide con quella semantica nelle due parole) fino al vocale (in-)significante (“O,” qui il lemma è esclamazione vocale) che conduce sin dove arriva il fiato, fino al *flatus vocis*, al grado “zéro” indicato ancora nella didascalia:

[testo poetico:]

IODIO  
 ODIO  
 DIO  
 IO  
 O=I<sup>4</sup>

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 379)

L'apoteosi di tale riflusso del soggetto nel linguaggio è la "pseudo-trilogia" (Zanzotto, *Tutte le poesie* 777): *Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni* e *Idioma*. È un riflusso che valorizza ulteriormente il significante anche nel suo aspetto grafico oltre che verbale, fino all'inserimento di elementi extra-verbali e visivi usati come segnali. La mappa, dimensione mista di verbale e visivo, in se stessa considerata, ma anche come riferimento più generale per la *mise en page* dei testi aumenta d'importanza. La mappa è però anche il paesaggio come testo e al contempo il testo come dimensione che non ha una direzione di scrittura e lettura prestabilita, ma è testo-visualità che determina la direzione e in generale come muoversi in un luogo. Il "Galateo" del titolo, tra gli altri riferimenti, evoca anche quello della mappa, del come muoversi appunto. Il riflusso del soggetto nel linguaggio di *Il Galateo in Bosco* esprime un'operazione reciproca rispetto a quelle di *Dietro il paesaggio* e di *IX Ecloghe*. In *Dietro il paesaggio* quest'ultimo è referente che fa da schermo protettivo o proiettivo del soggetto. In *IX Ecloghe* il paesaggio continua la sua funzione protettiva del soggetto attraverso le forme del genere letterario e cioè attraverso la rassicurazione della sua forza lirica per mezzo delle forme prestabilite e pre-semantizzate dell'ecloga e dei generi poetici paesaggistici. In *Il Galateo in Bosco* invece è il paesaggio che emerge come testo nel testo verbale con i suoi elementi naturali, ma anche con l'accumulo delle sue tracce e detriti storici che, nel caso specifico sono quelli del bosco del Montello. Mentre nelle *IX Ecloghe* erano le tracce culturali storiche e letterarie fatte testo a contenere quelle del

SUL SUBLIME IN ZANZOTTO

paesaggio e con esso il soggetto, in *Il Galateo in Bosco* è il paesaggio con i suoi detriti a fuoriuscire dal testo in forma di significante verbale, grafico, visivo. *Il Galateo in Bosco* si affida alla circoscrizione della mappa, alla necessità di quest'ultima per orientarsi, ma evoca anche il suo fallimento nel contenere ciò che continua a fuoriuscire dai limiti che la mappa stessa stende—contenuto debordante che il linguaggio che si finge mappa continua ad evocare meglio. Il “Cliché” con cui si apre la prima sezione della raccolta (è il titolo generale della prima parte) e con cui si chiude effettivamente il libro (Zanzotto ristampa il cliché di un testo poetico del 1683) è anche un modo per significare il prevalere della verbalità visiva sulla mappa, della direzione che non dà direzioni perché coincide con la *mise en page* di un componimento che esprime significati attraverso le parole:

Resta in pase, o bel bosco,  
Niaro dè bontè, de pase vera,  
Tornerò prest' à verte, e volentiera;  
Per què dà ti è sbandi lite, e piminti,  
L'odio l'adulacion, e i tradiminti.

IL FINE.

[stemma]

1683 1683 1683 1683

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 607)

*Fosfeni*, come spiega anche Zanzotto in calce alla raccolta, esaspera il riflusso del soggetto nel linguaggio facendo rifluire sempre di più gli elementi semantici nei quali il soggetto anche temporaneamente si stabilizza in quelli semiotici benché questi ultimi siano espressi in termini linguistici e metalinguistici e non grafici ad eccezione di alcuni casi tra i quali quello più ripetuto è quello delle barrette verticali (||) già comparse in *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*. In *Idioma* il riflusso del soggetto nel linguaggio e del linguaggio in se stesso si concentra su una al contempo più specifica e astratta dimensione linguistica:

quella della differenza fra linguaggio e lingua, lingua e dialetto e, più specificamente sulla teorica di tutti i linguaggi speciali, personali, locali e cioè appunto sull'*Idioma*. È significativo che tale parola evochi, dal punto di vista del significante, il testo-mappa "Microfilm" della raccolta *Pasque* (ma a ben vedere le soluzioni verbali che contengono "io-dio" si trovano un po' in tutto l'itinerario poetico di Zanzotto e in posizioni spesso topiche) e ne enfatizzi, dal punto di vista del significato, la coincidenza (il collasso) con la dimensione linguistica. In *Idioma* si consuma fino all'"idiozia" (Zanzotto, *Tutte le poesie* 777) il trapasso metalinguistico del linguaggio nella lingua e al contempo emerge la componente metalinguistica della lingua del luogo, della lingua madre, del dialetto fino quasi a pretendere di coincidere con le cose naturali stesse. In *Idioma* si svolge un'operazione che è, in un certo senso, il reciproco di *Filò* dove nel linguaggio vige la diglossia che trasmetteva la possibilità di separare e regredire del soggetto nel locale del paesaggio. In *Idioma* invece ci sono distinzioni che non separano. Non c'è dunque diglossia—scritto e parlato, locale e universale —, ma la distinzione che serve a far emergere quella dimensione fluida, quel limbo che articola lingua e linguaggio come se questi fossero rispettivamente flora fauna e paesaggio. La forza di un testo manifesto significativamente non inaugurale, ma da finale di partita con il soggetto e, soprattutto con le incarnazioni di quest'ultimo in linguaggio, lingua e idioma è, verso la fine della raccolta e dunque della trilogia, *Alto, Altro Linguaggio, Fuori Idioma?*:

Lingue fioriscono affasciano  
inselvano e tradiscono in mille  
    aghi di mutismi e sordità  
sprofondano e aguzzano in tanti e tantissimi idioti  
Lingue tra i cui baratri invano  
si crede passare – fioriti, fioriti, in altissimi  
    sapori e odori, ma sono idiozia  
Idioma, non altro, è ciò che mi attraversa  
in persecuzioni a aneliti h k ch ch ch  
    idioma  
    è quel gesto ingessato  
    che accumula

SUL SUBLIME IN ZANZOTTO

sere sforbciate via verso il niente. [...]  
Ma che m'interessa ormai degli idiomi"  
Ma sì, invece, di qualche  
piccola poesia, che non vorrebbe saperne  
ma pur vive e muore in essi – di ciò m'interessa  
e del foglio di carta  
per sempre rapinato dall'oscurità  
ventosa di una ValPiave  
davvero definitivamente  
canadese o australiana  
o aldilà.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 768-69)

Importante è sottolineare qui che la resistenza evocata dai versi è associata a due supporti materiali: il “foglio” e il luogo “ValPiave” che si impongono sull’ormai lontano “Oltranza Oltraggio” commessi in *La Beltà* e qui evocati dall’“aldilà” oltrante anche visivo con cui si conclude il componimento (ma già dal titolo). La definitiva e mitica (vedi il personaggio Nino) risorgenza resistenza del paesaggio sul soggetto e sullo stesso linguaggio, significativamente ancora all’insegna di un sublime paradisiaco, di un “non poter dire” dantesco sono il tema che chiude *Idioma* e che rivela *in nuce* l’ultima stagione della poesia di Zanzotto che si inaugura con *Meteo*:

*Docile, riluttante*

1°

Docile e qua e là riluttante assai  
feudo di Nino – ti mantieni  
con la tua stessa immensità  
con la tua stessa intensità  
per tante valli e dossi posati qui in te  
da chissà quante e quali eternità.  
Mi sorridono le tue vergini  
m'accarezzano i buffi dei tuoi rovi  
[...]  
Quanto quanto qui distilla

e si distillò quale paradiso  
perfino dolorosamente nel suo insistere muto  
ora è soltanto lieto [...]

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 775-76)

### 3. *Sublimazione del paesaggio*

Da *Meteo* è il paesaggio a inglobare soggetto e linguaggio e ad imporsi con una forza impressiva e al contempo emergente: come un “tatuaggio”, parola che non a caso diventa sempre più rilevante in Zanzotto. È da vedere come un tatuaggio “Live” che apre la raccolta: componimento manifesto che riproduce la grafia corsiva del poeta. Dal punto di vista grafico-visivo “Live” può essere paragonato a “Microfilm” di *Pasque* benché nel caso del componimento di *Meteo* siamo di fronte ad un testo senza metatesto e note il cui contenuto stesso è impastato con l’inchiostro e il supporto sul quale è scritto. Sotto il profilo visuale tale componimento è al contempo un’impressione e un’emersione—come un tatuaggio appunto. Impressione ed emersione si esplicitano anche nel contenuto che esprime un paesaggio reagente contro il soggetto e contro la stessa possibilità che il linguaggio se ne appropri. Qui troviamo un paesaggio costretto a essere e a parlare da sé dal vivo ferito che reagisce contro il “Live” mediatico e tecnologico che l’offende. (Significativa la trasposizione in verbo attivo di ciò che comunemente è un nome e cioè “parassitano”). E non è il paesaggio in senso astratto a parlare, ma elementi specifici della flora locale e cioè le “vitalbe”:

LIVE

Sangue e pus, e dovunque le superflue  
superfluenti vitalbe che parassitano gli occhi;  
un teleschermo, fuori tempo massimo,  
Dirette erutta e Balocchi

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 783)

Già manifestatosi prima di *Meteo*, tale riflesso del linguaggio nel paesaggio diventa sempre più forte fino appunto a prevalere soprattutto a causa della tematica ambientale. Per Zanzotto ora è il paesaggio, in un certo senso, che usa il linguaggio, soprattutto nella sua dimensione significante, ma anche semantico analogica. Il linguaggio è lo specchio nel quale si riflette un paesaggio già sublimato, il cui sublime però non è più il risultato dell'interazione fra elementi esistenziali (soggetto) e linguistici. Il referente paesaggio è esso stesso un accumulo di possibilità suscettibili di sensi diversi che stanno insieme, ma non si fondono completamente. Fino al punto da rendersi indipendenti e persino di desistere e resistere alla cura o alla distruzione ambientale. Distruzione e sopravvivenza, sono anzi due modi di manifestazione del sublime del paesaggio soprattutto nelle due raccolte che seguono *Meteo*. Il paesaggio è l'ambiente, la *heimat* nella quale è rifluita anche la parola poetica. È esso stesso soggetto dotato di moto proprio, di azione e reazione. Se il soggetto si vuole difendere, se vuole trovare una sua consistenza, se il linguaggio vuole sperimentare la sua potenza, ora è chiaro che soggetto e linguaggio devono passare non più soltanto attraverso il paesaggio, ma anche contro le resistenze di quest'ultimo all'uomo stesso che lo distrugge. Il paesaggio, pur non aiutando più soggetto e linguaggio a identificarsi, tuttavia costituisce l'insostituibile dimensione nella quale soggetto e linguaggio si possono pensare come possibili. Anzi, soggetto e paesaggio potranno continuare a essere possibili soltanto se si prenderanno cura del paesaggio benché, dato il grado di distruzione raggiunto, non c'è garanzia che ciò riuscirà, né che il paesaggio stesso collaborerà per salvarsi. Che tuttavia non ci sia un approdo completamente apocalittico in *Meteo* e, anche se meno, nelle raccolte successive, ciò è dovuto alla mera dimensione della possibilità che le cose evolvano ancora in peggio o meglio. La resistenza del paesaggio potrebbe cioè alla fine desistere e consegnarsi e consegnarci alla definitiva distruzione oppure "re-esistere" e dunque dare nuova *chance* anche al soggetto e al linguaggio. È anche in ragione di tale possibilità che secondo Dal Bianco in *Meteo*

non si verifica alcuna svolta nichilista: la natura mantiene una sua vitalità deviata, anche se per resistere è costretta a incorporare

l'orrore. Piante infestanti, con una loro inquietante bellezza e perfino "amorevolezza", hanno occupato per selezione naturale i luoghi dell'idillio, e la poesia con queste si identifica, adeguandosi al mutamento planetario. (Dal Bianco lxii)

Le "Avventure metamorfiche del feudo," penultima parte della raccolta *Sovrimpressioni*, mostrano un paesaggio meno soggetto alla sola azione del mitico personaggio Nino. Il feudo sembra fare da sé ed è Nino anzi che deve sintonizzare la sua sapienza e la sua essenza di personaggio sul paesaggio stesso senza però ora dare l'impressione di riuscire a prendersene cura completamente—ed egli stesso sembra avere ora bisogno che il paesaggio si prenda cura lui. Nino sembra smitizzarsi mentre il paesaggio si epicizza trescendentalizzandosi in "Natura" ed esprimendo la sua simultanea misterica resistenza e distruzione indifferente al soggetto, al linguaggio, alla storia e imponendosi nella sua archetipicità geologica che tutto reimpasta prima di ogni soggetto e linguaggio, sue successive e secondarie evoluzioni:

Nino:

"State accorti, no stè pi sgionfar al balòn  
co tuti sti ferì, 'ste rede, 'ste vî cussì fisse romai,  
se no col primo sión  
de piova de 'sti temp  
che mi par fortuna no vedarò mai  
a bas vien-do tut a rodolòn!  
Sul me lògo no posse lagnarme,  
ma a tuti quanti ve zhighe 'Ste acorti!'.

Ma fursi mi qua parle, da mort, a morti".

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 941)

Il viaggio di Zanzotto soggetto attraverso il linguaggio verso il paesaggio o meglio, il suo andirivieni fra essi sembrano qui concludersi con un ritorno alla terra. Un ritorno a ciò che riesce resistenzialmente a sovrимprimersi nonostante la schiacciante distruzione dell'ambiente. Il titolo *Sovrimpressioni* rimanda a tale sublime e al contempo forse

effimera dimensione di insorgenza, emersione del paesaggio che vorrebbe suonare a monito per prendersi cura dell'ambiente. Come suonano a monito le parole finali del mito al tramonto Nino: "ma a tutti vi grido "State accorti". // Ma forse io qui parlo, da morto, a morti" (Zanzotto, *Tutte le poesie* 942). In nessun'altra raccolta come avviene in *Sovrimpressioni*, Zanzotto esplicita il significato della resistenza del paesaggio al soggetto e al linguaggio e ora anche alla minaccia d'estinzione provocata dalla distruzione ambientale. La resistenza e dunque l'insoddisfazione del soggetto nel trovare una propria identità stabile, nonché una parola risolutiva ora si palesa come processo esso stesso foriero di soggettività e linguaggio. La resistenza del paesaggio palesa la dinamica ripetentesi (non più identità fissa) della soggettività e del linguaggio come "re-esistenza": esistenza che consiste nella misura in cui essa è disposta a ripetere la propria resistenza. Per tale "re-esistenza" del soggetto e del linguaggio è essenziale la resistenza del paesaggio, la distruzione del quale implica la distruzione anche degli altri due. Il paesaggio non è più referente, sfondo idillico, ispirazione poetica o linguaggio stratificato di natura e storia ma, ontologicamente, incarnazione in luoghi o ambienti specifici della stessa possibilità della soggettività e del linguaggio. Il paesaggio, detto heideggerianamente, è davvero diventato in *Sovrimpressioni* dimora dell'essere, l'"aperto" attraverso il quale passa ogni possibilità e impossibilità di soggettività linguistica. La sezione con cui si apre *Sovrimpressioni*, "Verso i Palù," è tutta all'insegna di questa poetica "re-esistenziale" del paesaggio minacciato (in tono più drammatico la stessa poetica e gli stessi luoghi vengono nominati nella prima parte di *Conglomerati*):

II

*Ligonàs*

No, tu non mi hai mai tradito, [paesaggio]  
su te ho  
riversato tutto ciò che tu  
infinito assente, infinito accoglimento  
non puoi avere: il nero del fato/nuvola  
avversa o della colpa, del gorgo implosivo.  
Tu che stemperi in quinte/silenzi indifferenti

*Pacioni*

e pur tanto attinenti, dirimenti  
l'idea stessa di trauma –  
tu restio all'ultima umana  
cupidità di disgregazione e torsione  
tu forse ormai scheletro con pochi brandelli  
ma che un raggio di sole basta a far rinvenire,  
continui a darmi famiglia  
    con le tue famiglie di colori  
    e d'ombre quiete ma  
    pur mosse-da-quiete,  
    tu dà, distribuisce con dolcezza  
    e con lene distrazione il bene  
    dell'identità, dell'“io”, che perenne-  
    mente poi torna, tessendo  
    infinite autoconciliazioni: da te, per te, in te.

.....  
Tu mal noto, sempre a te davanti come stralucido  
schermo,  
o dietro sfogliato in milioni di fogli,  
mai camminato  
quanto pur si desidera, da ben prima del nascere:

    ma perché  
    furiosa-dispotica-inane  
    l'ombra del disamore  
    della disidentificazione  
    s'imporrebbe qui nei giri, strati e  
    salti, nelle tue dolci tane?

Ma no. Con frementi tormente di petali di meli  
e di ciliegi con rapide rapide nubi di petali e baci  
tu mi hai ieri, ieri? accarezzato?  
Gremite assenze, ombre gremite alle spalle  
di quanto fu e sarà,  
petali petali amatamente dissolti  
nelle alte dilavate erbe—e laggiù tra i meli  
stralunati presagi di sera...  
In petali, piogge pure, lune sottili  
dacci secondo i nostri meriti

*SUL SUBLIME IN ZANZOTTO*

pochi ma come immensi,  
dà che solo in mitezza per te mi pensi  
e in reciproco scambio di sonni amori e sensi  
da questa gran casa LIGONAS  
dalle sue finestelle-occhi-all'orlo del nulla  
io ti individui per sempre e in te mi assuma.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 839-40)

Soggetto e linguaggio sono il loro paesaggio inteso sempre più come ambiente, come si è accennato, e persino nella dimensione ctonia, geologica, come mostra l'ultima raccolta sin dal titolo *Conglomerati*: ammassi geologici di elementi eterogenei che si tengono insieme senza fondersi, sostanza materica preistorica di ciò che era ed è inattualmente il paesaggio, strati che appaiono ancora separati e pur stanno insieme. La dimensione materica e geologica di essi, indica non soltanto che il paesaggio è fragile perché può tornare all'ammasso primordiale, ma enormemente potente perché a sua volta può distruggere l'uomo e forse sopravvivere a quest'ultimo in una natura nuova che non lo contempla più. Zanzotto che si aggira "nell'inquietante labirinto di massi" (*Tutte le Poesie* 955) delle "Crode del Pedrè" palesa l'estraneità di un paesaggio esistito prima del soggetto e ancora sincronicamente presente al tempo della storia frutto di trasformazioni geologiche (e ontologiche) che proiettano la loro sublime indifferenza e minaccia sul soggetto e sulle categorie di senso con le quali il soggetto stesso si costruisce nel linguaggio. Zanzotto fra i massi non è più tanto osservatore che si relaziona con successo o insuccesso al paesaggio, ma è come se quest'ultimo osservasse Zanzotto personaggio e gli parlasse senza necessariamente voler esser inteso. È anzi più probabile che il soggetto Zanzotto sia capitato in un colloquio già in atto che non è detto che riguardi necessariamente più lui e il genere umano. Il soggetto e con esso l'umano è lucrezianamente una della cose che possono o non possono far parte della natura.

Inseguire in questo gruppo o costellazione di massi  
su tappeti verdi-fracidi  
il sentimento

*Pacioni*

– ma no, vero non può essere  
già nell'imprinting id questo splendore  
c'era il disonore  
di una spina profonda, di un désir inappagato  
di una vita a malapena salvata  
sventatezza di quel vivere  
che poi chiede il diapason al mio  
Tutto è muto e sconosciuto e perduto  
tutto è chiuso in un suo lutto  
Rutilante lutto di sopite ire irosi sopori  
Manca manca [ ] [ ] xxx posto  
Visto

[...]

Rocce di ultradensso vuoto  
di mini labirinto fin troppo  
risolto  
fitto invano  
come in un fottio di linee  
che aspettano il chiromante  
linee sante del distante  
dell'immane groppo  
semiconsolato  
centro e peso di un tutto  
fratto e irrelato e  
maciullato e  
accovacciato in  
mille incidenze  
ultra-coscienze  
ultra-demenze  
riallacciati e sciolti  
krak feedback  
o se si vuole, patatrac  
con un tuono di terremoti  
d'altri milioni d'anni fa?  
Ma donde

*SUL SUBLIME IN ZANZOTTO*

tanto scialo  
di reità?  
Non le pratiche  
né le grammatiche ma  
soltanto, di questo punto  
le inscalfibili matematiche  
gocce reumatismi.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 955-57)

Le frammentazioni, le stratificazioni e i legami che formavano la complessità (il titolo *Conglomerati* esprime anche la connotazione geologica del concetto di complessità per antonomasia moderno) del soggetto e del linguaggio ora sono viste sotto e sopra le specie della natura, nella grammatica materiale di essa. La grammatica materiale dei luoghi è un tetto al sublime, una sorta di oltraggio che non si può più continuare a oltraggiare come invece Zanzotto faceva nel soggetto e nel linguaggio nella fase pre-ambientalista della sua opera. Il poeta ora scopre che tutto ciò che gli permetteva di registrare o produrre oltraggi, di frantumare o moltiplicare il soggetto, di fare un uso sperimentale e inquinante del linguaggio (modi per incorporare, esprimere e sondare il negativo) era permesso dal paesaggio ambiente. Prendere coscienza della minaccia della sua distruzione vuol dire ora rendersi conto del fatto che persino il modo oltraggioso di trattare soggetto e linguaggio può venire meno. È anche per questo motivo che soprattutto nelle ultime due raccolte le acrobazie linguistiche e con esse quelle psicologiche cui veniva sottoposto il soggetto si attenuano rispetto alle raccolte precedenti. In *Sovrimpressioni* e *Conglomerati* i componimenti assumono una misura formale più sostenuta, più attenta alla comunicazione nel pur sempre acuto senso di eversione di Zanzotto. Le note a pie' pagina, le varianti e riscritture dei componimenti, gli sviluppi narrativi dei gruppi poetici denotano la tendenza a desublimare lo stile e a renderlo più comunicativo.

Il disastro ambientale fa emergere un mondo post-umano, post-significante e a-significativo. Categorie esistenziali come vita e morte, essere e nulla che nella fase pre-ambientalista della poesia di Zanzotto, pur non avendo trovato un loro equilibrio, una loro forma

o risoluzione, erano pur tuttavia rimaste gli elementi che mandavano avanti il gioco poetico. In quel gioco anche la disperazione, l'angoscia, la morte, l'annientamento, il non-senso esprimevano una funzione. La minaccia del venir meno del paesaggio elude invece quelle categorie. La distruzione dell'ambiente è al di là della morte e della vita, del nulla e dell'essere. La minaccia del paesaggio è anche il venir meno della stessa possibilità della relazione tra positivo e negativo. Qui l'oltranza perde ogni capacità di oltraggio ed evade semplicemente ogni pieno, vuoto e ogni opposizione fra essi e fra tutte le antitesi. La sezione "Fu Marghera (?)" in *Conglomerati* esprime bene tal senso postumo nel quale morte e vita si disconnettono e si fondono al tempo stesso a causa della distruzione dell'ambiente. Di fronte a tale paesaggio il soggetto e il linguaggio non risultano insensati o morti (in fondo queste sarebbero possibilità desiderabili, da invocare, come infatti fa Zanzotto), ma risultano non poter più neanche articolare tali negatività:

Fu Marghera (?)

(1)

Vuoto come di denti cavati  
quadri e intarsi di nulla diversi  
l'abbandono non è  
né morte né liberazione  
l'abbandono è crollo disarticolazione  
è strappo di colori e di forme del nulla  
che non si rivelò più creante  
che in questa spenta saccagnata ridda  
secche scadenze dei fuochi del niente  
sono bocche slinguate pelli bruciate  
forze defenestrate ma per niente  
domate o patafisiche in nero in cinerino  
smascherate, virate, creative nell'essere  
puri colmi di morte della stessa morte  
[...]

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 995)

(5)

Siamo ridotti a così maligne ore  
da chiedere implorare  
il ritorno della morte  
come male minore

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 1000)

Sin da *Dietro il paesaggio* quella di Zanzotto è una poesia che sembra non avere mai la coscienza di saturarsi linguisticamente. Accumula senza finire. I componimenti spesso finiscono soltanto perché sembrano interrompersi e dunque rinviare ad altri. Nell'ultimo Zanzotto ciò avviene anche per il fatto di essere riscritti in versioni variate. La mancanza di coscienza di saturazione si esprime, nella gran parte dell'opera di Zanzotto, nel gioco allitterante, con il ripetere il lemma o persino il gruppo sillabico precedente come a prolungare lo slancio lirico, l'affabulazione linguistica incapace di delimitarsi. Tutto ciò tende a cambiare nell'ultimo Zanzotto e soprattutto nell'ultima raccolta dove invece la saturazione emerge poeticamente cosciente dal paesaggio ambiente, come dimensione ontologica. A tal proposito il riferimento a Montale in "Osservando dall'Alto della Stessa China il Feudo Sottostante" è più che un semplice richiamo e indica invece una forte affinità con la poetica di *Satura*.

OSSERVANDO DALL'ALTO DELLA STESSA CHINA  
IL FEUDO SOTTOSTANTE

[Prima versione]

Imprevista sosta, in tre, al crepuscolo  
Davanti al feudo sbarrato – in un paese guasto

Questo fremere circonvolvente e così  
in sé e nel dovunque disperso  
chiomette d'alberi distratti, stufi, stinti

*Pacioni*

questa febbre già sparita ma attiva  
ma non del tutto convinta d'essere attiva  
foglie febbrili foglie – brividi – scaglie  
lux aeterna divenuta scaglie fabbrili  
ombra purissima o meglio ombra colma placata  
e infine impura  
inattività all'occhio, alla mano eliminabili.<sup>5</sup>

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 1017)

La saturazione del paesaggio lascia come corpo di fondo—per rimanere alla metafora del linguaggio della chimica dei liquidi—il linguaggio e il soggetto. Se la soluzione si agita, lo fa da sé: è il paesaggio stesso che letteralmente si sublima vomitandosi come accade sin da “Live” di *Meteo* dove le “vitalbe [...] parassitano gli occhi” (Zanzotto, *Tutte le poesie* 783) o ritagliandosi uno spazio separato che rimane, seppur parzialmente, ancora inaccessibile alla distruzione. Questo secondo tipo di sublimazione del paesaggio è paradossale perché incorpora un'idea contraria alla tradizione del sublime e cioè appunto quella dello spazio limitato anziché illimitato, dove è importante il particolare e il toponimo anziché la grande dimensione:

Ma, come su vitreo fondo di lago vulcanico  
oh come cantano i nomi, i segni, i solfeggi  
di un crepitio di vuoto e secco  
al di là di tutte le leggi

TREMEACQUE, SAN FRIS, SAN MOR

luoghi strappati, salvati, paesi  
isolati dai tagli di divini tronchesi

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 1061-62)

Nella sezione “Isola dei Morti – Sublimerie” di *Conglomerati*, alla quale anche i versi precedenti appartengono (il componimento è: “Freddo di novembre / scaldando una propria zampa con tutte e due

SUL SUBLIME IN ZANZOTTO

le mani”) il sublime, per essere davvero tale, si sublima in quello che dovrebbe superare e cioè il bello o meglio, nell’accezione che già Zanzotto aveva dato al concetto, la “Beltà.” Le “Sublimerie” sono dunque qui le resistenze (e cioè le “re-esistenze”) della bellezza del paesaggio contro la distruzione dell’ambiente. In *Conglomerati* il sublime si presenta paradossalmente come una forma riversa sulla “Beltà” del paesaggio—ultima testamentaria forma del sublime poetico di Zanzotto:

Mentre tanfo e grandine e cumuli di guerra

Mentre tutto trema nel delirio del clima  
e la brama di uccidere maligna inventa inventa

Rari sono i luoghi in cui resistere,  
luoghi dove Muse si danno convegno  
per mantenere l’eco di un’armonia  
per ricordarci ancora che esiste il sublime  
per riesaltare gli antichi splendori ed accogliere nuove  
vie di Beltà

Raro pur sempre e sepolto nelle selve d’ombra di armi  
totali  
un Luogo: e ora rinasce e tenta difenderci dall’ira del  
cosmo.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 1063)

Il nuovo inizio della poesia di Zanzotto con *La Beltà* all’insegna del sublime dantesco dell’ultimo canto del *Paradiso*, è in *Conglomerati* richiamato e compiuto, mutatone il segno, in conclusione della raccolta. *Conglomerati* finisce per poi reinterrompersi volgendosi al passato e cioè recuperando nella post-finale sezione “Disperse” due componimenti del 1950 e 1951 nei quali il paesaggio, rispetto alle “sublimerie” cui quest’ultimo era stato sottoposto, si presenta in forme al di qua di quelle del disastro ambientale, come a voler assecondare in senso positivo lo stesso afflato paradisiaco dantesco

che ha impugnato il negativo (l'inferno) per nutrire la speranza senza giungere a possederla in parola.

Ma dal deserto e dal sonno sussulti  
tu luce, tu mondo in ascesa

e quanto v'è di non nostro, d'inferno  
anche nell'ombra per te ci somiglia.<sup>6</sup>

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 1124)

La fine di *Conglomerati* (cioè prima della post-sezione “Disperse”) riprende in modo più diretto la sublime impotenza della fantasia poetica dantesca (impotenza del linguaggio) dell'ultimo canto del *Paradiso*, ma significativamente non per celebrare la possibilità evocativa del non dire e del silenzio e del loro pur dire attraverso la loro commistione: l'oltraggio con cui si era reinaugurata la poetica di Zanzotto in *La Beltà*, ma per denunciare il gioco delle parti tra linguaggio e silenzio, presenza e assenza. Parola quest'ultima che sarebbe stata quella che ci si sarebbe aspettata in conclusione del componimento con cui termina *Conglomerati* e che invece è sostituita dalla più concreta e fisiologicamente efficace “assenzio”:

*Parola, silenzio*

Siccome un bel tacer non fu mai scritto  
un bello scritto non fu mai tacere.  
In ogni caso si forma un conflitto  
al quale non si può soprassedere.

Dell'ossimoro fatta la frittata  
– tale fu la richiesta truffaldina –  
si diè inizio a una torbida abbuffata  
del pro e del contro in allegra manfrina.

Sì parola, sì silenzio: infine assenzio.

(Zanzotto, *Tutte le poesie* 119)

In “assenzio”—la parola richiama anche la tradizione poetica del simbolismo francese e *in primis* Baudelaire che aveva fatto proprio, volgendolo al negativo come un sublime viaggio all’ingiù anziché in ascesa, l’oltraggio poetico dantesco—si sublima il riflusso del linguaggio—la possibilità di dire attraverso il silenzio—per lasciare così spazio al paesaggio nella “re-esistenza” delle sue forme poeticamente inattuali (“sublimerie” di “Beltà”) dei due componimenti che stanno al di là della fine della raccolta.

Marco Pacioni

U.S.A.C.—VITERBO

NOTE

<sup>1</sup> Di resistenza nell’accezione di “re-esistenza”, benché qui linguistica e culturale, parla Dal Bianco già a partire da *La Beltà* dove Zanzotto affronterebbe “la lingua inautentica sul suo stesso terreno, [per] farsi attraversare dalla chiacchiera storica, alla ricerca di un punto di appoggio, un principio di resistenza attiva situato non fuori ma dentro il divenire storico e linguistico” (Dal Bianco xxvii).

<sup>2</sup> A proposito del vocativo e dell’esclamazione “o” cfr. Agosti (xii-xiii). Si metta a confronto anche l’esclamazione “o” con il testo mappa “Microfilm” in *Pasque*.

<sup>3</sup> A proposito del rapporto fra io tu e paesaggio in “Dietro il paesaggio” nello scritto introduttivo “Il percorso della poesia di Zanzotto” (in Zanzotto, *Tutte le poesie*) Dal Bianco scrive (xv): “Io e tu appaiono spesso interscambiabili in quanto emanazioni della medesima realtà linguistica che vive dietro il paesaggio informandone la grammatica elementare.”

<sup>4</sup> “I” pur essendo fuori dal triangolo è comunque parte del testo poetico e non delle note-testo intorno al triangolo. Il primo rimando esplicativo di “I” è ancora quello dantesco e paradisiaco del canto XXVI, v. 134: “nom de Dieu en Dante [...] pour Adam” (Zanzotto, *Tutte le Opere* 379).

<sup>5</sup> Nella nota al primo verso Zanzotto scrive: “Questo componimento parte da una poesia che era stata di Montale, ma era stata già prima di un altro poeta, e si intitolava *Due nel crepuscolo*.”

<sup>6</sup> Il titolo del componimento datato 1951 è “Sandro Nardi”; nel testo sono citate le ultime due strofe.

OPERE CITATE

- Agosti, Stefano. "L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto." In Andrea Zanzotto. *Le poesie e prose scelte*. A cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villata. Milano: Mondadori, 1999. ix-xciv.
- Dal Bianco, Stefano. "Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto." In Andrea Zanzotto. *Tutte le poesie*. A cura di Stefano Dal Bianco. Milano: Mondadori, 2011. vii-lxxxv.
- Pacioni, Marco. "Andrea Zanzotto, 'Sovrimpressioni': una lettura." *Esperienze letterarie*. 3 (2003): 57-71.
- Zanzotto, Andrea. *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*. A cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani. Roma: nottetempo, 2007.
- . *Tutte le poesie*. A cura di Stefano Dal Bianco. Milano: Mondadori, 2011.