

DIETRO IL SILENZIO, OLTRE IL SILENZIO:
LA POESIA DI ANDREA ZANZOTTO

Niva Lorenzini
Università di Bologna

In uno scritto dal titolo tutto da decifrare (“Poesia?”), pubblicato in un numero monografico della rivista “il verri” dedicato, nel 1976, per l’appunto alla *Poesia*, anzi agli *Equilibri della poesia*, Andrea Zanzotto scriveva: “(...) ci si trova non dico a scrivere, ma a «tracciare», a scalfire il foglio, più che con la piena coscienza di quello che si sta facendo, con la sensazione di non poter sfuggire a una necessità” (Zanzotto, 1999 [1976]: 1200). E la necessità cui non si poteva sfuggire veniva illustrata subito dopo, quando si attribuiva alla poesia una funzione tutt’altro che allineata con la tradizione di un lirismo rasserenato e consolatorio: per Zanzotto, semmai, la poesia poteva “segnare per lo meno uno stato d’allarme, evidenziare una faglia che ci riguarda e che noi non vediamo”, oppure “esprimere un sottinteso di minaccia” (“o forse –concedeva il poeta, con allusione ellittica– di speranza?”).

Era questa una maniera anomala, impegnativa, di affrontare il problema del comunicare in poesia. Non certo riducendone la complessità, secondo le modalità più divulgate e abusate del tipo: a chi parla il poeta, di cosa parla, vuole raggiungere il lettore o depistarlo? Qui ci si muove su un suolo più articolato e accidentato, più segmentato e scosceso: per l’autore della *Beltà* un “libro di versi” va indagato come il risultato di “inquietanti processi” che non sono chiari neppure a chi ha collaborato in qualche modo alla sua stesura. Già, perché chi scrive, e chi scrive poesia in particolare, si posiziona sempre –a suo parere– sull’orlo del silenzio: in senso ampio, da intendersi intanto sia come difficoltà, per la poesia, a proporsi appunto come “comunicazione immediata”, dal momento che il poeta fatica sempre “ad aprirsi del tutto all’alterità” anche se questa tuttavia preme, “entra” nel testo, sia come tendenza a confrontarsi “con l’emarginazione”, il “margine”, il “limite”, sfiorando ogni volta l’“impossibilità”, anzi le “impossibilità di esistere” della poesia, che sono, secondo Zanzotto, “tutte da dire”, in un Novecento che le ha rese “infinite” (Zanzotto, 1999 [1976]: 1201). Se è vero, infatti, che ogni poeta, in qualsiasi epoca, mentre si confronta col linguaggio e indaga le possibilità della parola, fa i conti con la mancanza, tanto più egli

si espone alla perdita della voce nel secolo della fenomenologia e dell'esistenzialismo, della crisi dei valori e delle ideologie, del monopolio imperialistico e del consumismo coatto: in tale contesto la parola della poesia non può non recepire la nuova sfida del vuoto, dell'annichilimento, lei che –avverte Zanzotto subito dopo– “opera (da sempre?) anche per mezzo della morte e del silenzio”.

Di quel silenzio, delle accezioni che gli danno corpo, rendendolo percepibile in modi lessicali, sintattici, ritmici diversificati, proverò ad indagare lo sviluppo diacronico per campioni selezionati, attraverso un itinerario testuale che muove dalle prime prove dei *Versi giovanili (1938-1942)* per giungere, nel 2001, all'approdo di *Sovrimpressioni*. Se si guarda alle raccolte degli anni Cinquanta, a *Dietro il paesaggio*, in particolare, del 1951, o a *Elegia e altri versi*, del '54, a *Vocativo*, del '57, ci si trova di fronte a un processo di assolutizzazione che investe il paesaggio nella sua interezza: un paesaggio armonizzato, dato come valore positivo, protetto dalla disgregazione, separato e quasi sottratto alla presenza umana. Il trauma della seconda guerra mondiale si proietta in quei versi come rifiuto, reticenza, “fastidio” –è lo stesso Zanzotto ad asserirlo– nei confronti della storia e dei suoi eventi devastanti: “volevo solo parlare di paesaggi, –confessava il poeta nell'81– ritornare a una natura in cui l'uomo non avesse operato. Era un riflesso psicologico alle devastazioni della guerra. Non avrei potuto più guardare le colline che mi erano familiari come qualcosa di bello e di dolce, sapendo che là erano stati massacrati tanti ragazzi innocenti” (Zanzotto, 1999 [1981]: 1277). Parlare di paesaggi, d'accordo: ma non si tratta poi solo di espungere radicalmente dal testo la presenza umana. L'operazione è più radicale: la si rende sfaldata, erosa, scissa, quella presenza, o la si piega a esiti in qualche misura consustanziali al paesaggio stesso, in un ibridarsi di forme che coinvolgono il piano grammaticale, sintattico, retorico.

Non stupisce, con tali premesse, la scomparsa di una autonoma funzione locutoria dell'io, né sorprende che il linguaggio si misuri con l'astrattezza, si faccia inappartenente, impersonale, fino a ottundersi e a divenire esperimento da laboratorio. Sono quelli gli anni –precisa altrove Zanzotto, in un testo senza data ma da collocarsi intorno al 1955– in cui “la rugosa realtà preme d'intorno, e può imporre il silenzio massiccio, minerale della devastazione” (Zanzotto, 1999: 1094)¹. Di fronte a quel silenzio il linguaggio, distanziato dal contatto col reale, da una funzione transitiva che si trasmetta dal soggetto alla cosa, privilegia un'accezione simbolica lungamente sperimentata dalla nostra lirica ermetica, quella di Ungaretti, soprattutto, ma anche dal

¹ Su quel silenzio e sul segno poetico come “residuo” si sofferma Francesco Carbognin in un lavoro in corso di stampa (Bologna: Gedit) dedicato alle “IX Ecloghe” di Andrea Zanzotto: *la costruzione del libro di poesia*.

surrealismo francese o dalla grande lirica di tradizione europea, da Hölderlin a Lorca.

Ne sono conferma varie occorrenze stilistiche: la tendenza, ad esempio, a sostantivare i colori (l'“oro”, il “verde”, l'“azzurro”), assorbendoli in un'area metaforica che li trasfigura come valori originari, al riparo da ogni resa naturalistica. O il prevalere della forma intransitiva del verbo che si correla al lessema “silenzio” (“cresce”, “torna”, “posa” nei casi qui sotto elencati), o l'uso dell'articolo determinativo o della preposizione articolata introdotti per sottolineare la fissità e la desertificata spazialità che si attiva attorno al sostantivo, spoglio di aggettivazione o connotazioni avverbiali, sottratto in tal modo a ogni possibile “ricostruzione memoriale”². E' un paesaggio segnato –scrive Fernando Bandini (1999: LXV)– da “radicale alterità”, quasi si trattasse di materia inerte, refrattaria al contatto, da “vivificare verbalmente”. Lo si può verificare scorrendo le liriche:

Dagli esili fondi della sera
cresce in corolle *il silenzio*
e l'acqua è perfetta (...)

sotto i ponti e in confini
il silenzio muta e conforma
a sé l'oro dei climi in rovina, (...)

tra i dormienti ed i vivi
il silenzio posa su un fianco

là tra giochi vuoti e pericoli
al silenzio si appoggiano le clausole
della mia memoria infelice (...)

(...) torna ai campi
la sagra *del silenzio*

celeste dono *del silenzio* è il mondo³.

² Sulla “difficoltà e vanità della ricostruzione memoriale” si sofferma Stefano Dal Bianco (1999: 1410) nella nota apposta a “Atollo”, in cui vengono citati i vv. 17-18 della poesia: “al silenzio si appoggiano le clausole / della mia memoria infelice”.

³ I versi sono tratti rispettivamente da: “Alla bella” (vv.1-3) e “Nei cimiteri fonti” (vv. 14-16), in *Versi giovanili*; “Con dolce curiosità” (vv. 20-21), “Atollo” (vv. 16-18), “Assenzio” (vv. 7-8), “Equinoziale” (v. 24), in *Dietro il paesaggio*. Qui e in seguito si cita da Zanzotto, 1999. I corsivi sono miei.

Si potrebbe continuare, elencando i numerosi luoghi testuali in cui il “silenzio” compare come figurazione astratta, acromatica e afona, tra raddensamenti e astrazioni semantiche, sottolineati dallo stesso convivere e alternarsi della forma del singolare (“silenzio”) a quella del plurale indeterminato (“silenzi”), quasi a distanziare ancor più la parola e l’entità che essa evoca dal concreto dell’esperienza. Allineerò qualche altra occorrenza, che si propaga da *Dietro il paesaggio* (“e l’acquario temperò nei suoi *silenzi* / nelle sue trasparenze”, in “Quanto a lungo”, vv. 23-24; “e il cielo e il mondo è l’indegno sacrario / dei propri lievi *silenzi*”, “Elegia pasquale”, vv. 27-28; “Nella ricchezza del mattino / vento e seta / trama *silenzi* d’alberi (...)”, in “Serica”, vv. 17-19; “e ti offrì *silenzi* di fanciulli”, in “Montana”, III, v.7) a *Elegia e altri versi* (“ecco la mia sordità / che si forma così dolce e sola / irraggiungibile / prospettiva di *silenzi*”, in “Ore calanti”, IV, vv. 7-10), sino a raggiungere *Vocativo* (“-vicinanza che gli occhi cauterizza / o *silenzi* che offendono”, in “Elegia del venerdì”, II, vv. 17-18; “Da questa artificiosa terra-carne / esili acuminati sensi / e sussulti e *silenzi*”, in “Esistere psicologicamente”, vv. 1-3; “e *silenzi* confidati alle orecchie / da stelle e monti”, in “Da un eterno esilio”, vv. 7-8).

Nello psichismo della terra-carne il soggetto si espelle da sé sino a disintegrarsi e a identificarsi “con tutto ciò che è terrestre e rasoterra (...) e dunque fangoso, putrescente, inquinato” (Dal Bianco, 1999: 1453). Si integra dunque, e si confonde, quel soggetto, con la consistenza e il divenire tellurico, si fa biologico e ctonio, ma senza neppure possedere la consistenza ferma della materia (“-Io- in tremiti continui -io- disperso / e presente (...)”, in “Prima persona”, vv. 1-2, in *Vocativo*). Perché di fatto quell’io, quella “soggettività ridotta alle sole modalità di esistenza psichica”, è poi costretta ad avvertire in modo traumatico tutta la “distanza”, la “sordità”, l’“offesa”, insomma lo “scollamento” fra la propria realtà “linguistica e mentale” e la “realtà naturale” (“E tutte le cose a me intorno / colgo precorse nell’esistere”, da “Idea”, vv. 1-2, in *Vocativo*).

Escluso dalla possibilità di verbalizzare e verbalizzarsi, quel soggetto non potrà dunque che percepire la propria scissione, il proprio ridursi a semplice consistenza di pronomi senza referente, funzione neutra: e all’“io” estraniato da sé il soggetto si rivolge infatti dandogli del “tu”, come avverte in nota Dal Bianco, mettendo a nudo la precarietà di un pronome “incapacitato a farsi persona” e che “sembra coincidere con il paesaggio devastato”(1999: 1449). Un pronome che da sempre aspira al nome e da sempre dal nome è separato, come ricordano i versi 17-18 di “Un libro di Ecloghe”, la lirica proemiale di *IX Ecloghe*: “pronome che da sempre a farsi nome attende, / mozza scala di Jacob, ‘io’: l’ultimo reso unico (...)”.

Di che silenzio tratteranno allora questi versi? Non della semplice cancellazione della voce o dell'assenza di dialogo tra il soggetto che osserva e l'oggetto-paesaggio osservato, dal momento che la perdita della parola e il ricorso a una lingua artificiosa, retta su finzioni, rendono comunque impraticabile il confronto: restando tra loro irrelati il locutore-io, esposto a tremiti continui, e il destinatario-paesaggio, integro nella propria creaturale sacralità, ogni circuito comunicativo è di fatto sospeso. E allora il "silenzio" sarà piuttosto, in tale contesto, connotazione autoreferenziale di una natura che vuole conservare la propria assolutezza di cosmos protetto dal caos, dagli allarmi del gelo e dell'ustione: una natura-*templum*, recintata nella propria inarrivabilità dagli stessi aggettivi possessivi che le si correlano ("dal tuo silenzio" di "Primavera di Santa Augusta", "nei suoi silenzi" di "Quanto a lungo", "dei propri lievi silenzi" di "Elegia pasquale", compresi tutti in *Dietro il paesaggio*; o "al tuo silenzio" di "Ecco il verde sottile...", "il tuo silenzio" di "Impossibilità della parola" in *Vocativo*).

All'altezza di *Vocativo* la perdita della parola giunge del resto a intaccare gli stessi connotati antropologici dell'"io": percepito come "non-uomo", egli è visualizzato da una postazione postuma, da fine della storia e del tempo ("la selva m'accompagna / e impari la vicenda non umana / del mio fuisse umano", si legge al verso 28 di "Fuisse" I). "Fuisse" II replica quel concetto allargandolo sino a un'accezione cosmico-tellurica percorsa da eco indiscutibilmente leopardiana, se solo si pensa alle vertigini siderali della "Ginestra" o ancor più allo spaesamento post-mortem di certi "Dialoghi" delle *Operette morali* (d'obbligo il rinvio al "Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie", orchestrato sullo sguardo prospettico rivolto dai morti alla dimensione della vita, secondo una "prospettiva ironico-fantastica" perlustrata da Guido Guglielmi (2002: 25) in un suo ultimo saggio di folgorante bellezza).

Così avvertiti, ci si può accostare ai vv. 1-11 di "Fuisse" II:

Chiuso io giaccio
 nel regno della rovere e del faggio
 che ondeggia e si rifrange
 in ombra là dove piovvero fulgori.
 Lontana ogni opera ogni umano
 o sovrumano moto: e come or ora
 incatenati gli strati della terra
 nel silenzio ricadono.
 Lontano ogni sospiro ogni furente
 ogni smorto desio della vita.
 Nel silenzio ricado.

Il “ricadere”, il movimento discenditivo, si declinano in questi versi in totale assenza di complicità o contatto tra i soggetti che sperimentano quel precipitare (“ricadono”, “ricado”; gli “strati della terra”, l’“io”), restando ognuno nella propria separatezza. Come parlare, come parlarsi, quando è sospesa ogni possibile istanza di discorso, se si ammette, con Benveniste (1994 [1966]), che non esiste dimensione allocutoria qualora i termini stessi del confronto (l’“io”, il “tu” appunto) si neghino a una polarità, a una differenza che consenta l’identificazione e apra al linguaggio? E’ questo un silenzio –non ci sarà più bisogno di ribadirlo– che non si riempie in alcun modo dei valori polivalenti che il “tu”, in quanto alterità, potrebbe comportare: la sua referenzialità è univoca, intransitiva, la sua significazione spettrale (nessun deittico, in nessuno dei testi citati, radica il “tu” del “silenzio” a un “qui” e neppure a un “là” riconoscibile, a un “ora” misurabile e definito, dunque a una spazialità e a una temporalità riconducibili alla percezione fenomenologica, sensoriale, dell’evento “silenzio”).

Non si dà insomma in alcun modo continuità né contiguità tra linguaggio e silenzio: il silenzio è eco muta di una natura inaccostabile, indicibile, alla pari della figurazione medusea di una natura gigantessa che nel dialogo leopardiano delude le domande dell’islandese sull’infelicità e la morte.

Ma è anche, insieme, questo silenzio, esito di un linguaggio che tocca il proprio limite. Si attiva così, secondo un suggerimento prezioso di Enrico Testa (2005: 92), “una serie di reciproche perdite e riconoscimenti”, con una “psiche” che di volta in volta tenta la proiezione di sé sui luoghi (i “paesaggi primi”: il Soligo, i boschi di Lorna, il Montello...) quasi per riaccostarsi a una possibile fonte di creatività (il “semantico *silenzio*” di “Riflesso”, in *IX Ecloghe*, o il silenzio che “fibrilla”, “incellulisce”, di “Ecloga I”), ma subito dopo fa i conti con ellittiche, brachilogiche possibilità di articolazione linguistica. E giunge così ad annullarsi totalmente, come pura “esistenza ctonia”, in quell’“arcadia ormai quasi spettrale” costituita da un paesaggio già di per sé silente o a rischio di silenzio.

A questo punto l’opzione di Zanzotto si fa estrema, ed è Stefano Agosti a illustrarla al meglio, quando avverte che dopo le *Ecloghe*, pure già così esposte allo sfrangiarsi del senso, al lutto per la rimozione della parola (“Significati allungano le dita, / sensi le antenne filiformi. / Sillabe labbra clausole / unisono con l’ima terra. / Perfettissimo pianto, perfettissimo”, “Ecloga I”, vv. 10-14), è la *Beltà* a proporsi, nel ’68, come punto radicale di svolta, perché è a partire dalla *Beltà* che il tessuto testuale, con il “discorso” che esso veicola, si apre verso “plaghe originarie, le quali lo investiranno, disgregandolo, con la forza inarticolata del loro mormorio, o magari con la violenza dei loro silenzi” (Agosti, 1993: 20).

Ricordavo, aprendo queste pagine, che una delle funzioni attribuite da Zanzotto alla poesia, nell'intervento sul "Verri" del '76, era di "evidenziare una faglia che ci riguarda e che noi non vediamo". Quando si interrompe la catena comunicativa soggetto-linguaggio-oggetto la "faglia" si manifesta nel ritrarsi del significante su di sé, e nel corrodersi della parola in balbettio che regredisce verso la soglia della sillabazione pre-grammaticale (il "petèl" infantile) o precipita verso il luogo oscuro dell'inconscio, dissolvendosi in mutismo o in una vocalità puramente fonica, scissa dalla significazione convenzionale.

Si riducono drasticamente, di conseguenza, le stesse occorrenze del termine "silenzio", che comportava una integrità, una purezza non più restaurabili: ed è significativo che esse quasi scompaiano nella *Beltà*, proprio mentre l'"indicibile" si avvia a smarrire la propria assolutezza e il paesaggio si sfalda, insieme col soggetto, in un indifferenziato regime psico-fisico.

In tutta la raccolta un solo luogo testuale, infatti, ospita il "silenzio", in due successive accezioni. Si tratta dell'"Elegia in petèl", uno fra i testi più noti, in cui il poeta prende atto che la ricerca del senso ormai perduto, del luogo mitico inarrivabile, smarrito nell'inconscio, "non si può affidare –si legge nella nota di Dal Bianco– alle *paroline-acce* del linguaggio convenzionale, i cui significati si sono fatti strumento della deiezione storica". Essa piuttosto "si deve inoltrare ai poli estremi del linguaggio", tra la pronuncia della parola e la sua scomparsa, regredendo verso lo stadio infantile o verso l'origine stessa della poesia lirica, ove però la *beltà*, appena evocata, si espone alla violenza e la subisce, non potendo in alcun modo sottrarsi alle "interferenze della storia" (Dal Bianco, 1999: 1506):

(...) E il *silenzio* sconoscente
pronto a tutto,
questo oltrato questo oltraggio, sempre, ugualmente
(poco riferibile) (restio ai riferimenti)
(anzi il restio, nella sua prontezza):
e il *silenzio-spazio*, provocatorio, eccolo in diffrazione,
si incupidisce frulla di storie storielle, vignette
di cui si stipa quel malnato splendore, mai nato,
trovate pitturanti, paroline acce a fette e bocconi, pupi
barzellette freddissime fischi negli orecchi
(...)
e lei *silenzio-spazio*
e lei allarga le gambe e mostra tutto
(...).

Raggiunta la “sconoscenza”, il silenzio-oltrato-oltraggio scompare dalla pagina. Ed è scomparsa che non riguarda, significativamente, solo la *Beltà*, ma subito dopo *Pasque* (ove se ne avverte l’eco solo negli “eccelsi mutismi” di “Xenoglossie”) o anche *Il Galateo in Bosco* (1978). Qui tre soli richiami riconducono al silenzio. Il primo interessa la pronuncia ferma di “Rivolgersi agli ossari”, ove il “silenzio” è associato alla sacralità della terra, luogo di memorie in cui sedimentano e brulicano i resti, le reliquie dei caduti del primo conflitto mondiale (“in quel grandore dove tutti i *silenzi* sono possibili”). Il secondo si esprime nella corrosiva ironia di “Tentando e poi tagliuzzando a fette...”, che assimila la parola della poesia alla “logica normativa di ogni potere storico” (Dal Bianco, 1999: 1585), e dunque ne sancisce il destino di autocastrazione, provocato dalla connivenza col potere (“Mordacchia di tutta la realtà! / Un certo modo-mostro dei cari bramati accettati *silenzi* / una loro lunatica cancerizzazione, cah! / Nessuna chimica nessuna logica / nessuna pentecoste la dissolverà”). Il terzo, più criptico, va decifrato nelle parole in dialetto che fanno da titolo alla lirica posposta alla sezione “Ipersonetto”: “(E po’ *muci*)” – “(E poi, silenzio!)”. Si tratta di un testo di estrema violenza verbale, spinto sino alla trivialità del linguaggio basso (“Schegazhèr, pissazhèr (...)” – “Cacone, piscione (...”). Un testo di denuncia, in tonalità latrata, il cui bersaglio è il manierismo della tradizione iperletteraria, e con esso la chiacchiera ingannevole in cui è precipitata la parola. Meglio sopprimerla, dunque, definitivamente: “Muci zaba” – “Basta, silenzio!”, suona perentorio il verso posto in chiusura.

Saranno presto i “mutismi” di *Idioma* (1986) a sostituire i “cari bramati accettati *silenzi*”, e più avanti il “*silenzio-demenza*” di *Meteo* (1996), quello “a strati e strami” di *Sovrimpressioni* (2001). E non servirà più evocarli, quei silenzi, in iterata eco, come ancora avveniva in una poesia senza titolo di *Fosfeni* (1983) che li esibiva, i “silenzi”, con tautologica, ostinata allocuzione:

Ben disposti *silenzi*
 indisseppellibili
 ma pur sparsi in scintillamento
 nudo o in nebbiuscole cieche
 ordinati
Silenzi sempre innovati
 e pur sempre in fedeltà protrusi
 entro innumerabili estrazioni di tempo
Silenzi sottratti
 ad ogni speculazione (...).

Nessun interlocutore può raggiungere quei silenzi, seppelliti nel loro senso sommerso che li allontana da ogni possibilità di verbalizzazione. Li si potrà al più sfidare, contrapponendo al “tacere” della voce lirica (ormai presente solo come citazione, ‘testo’ straniato, dal momento che la lingua su cui si articolava è definitivamente relegata a “fuori idioma”) un’invocazione al “dire” (“Oh, almeno potessi io dirvi (...)”) che resta mutila o si estremizza in forme esasperate, nella dizione per così dire terminale di un testo tra i più intensi di *Sovrimpressioni*, “Dirti ‘natura’”. Qui la natura può sopravvivere solo come luogo testuale, evocato per citazione: ed è dunque una natura virgolettata, rifratta, separata dalla voce, dalla parola e dalla cosa che la parola dovrebbe rappresentare. E’ una natura silente perché divenuta virtuale, derealizzata, nell’epoca della perdita dell’esperienza, della tecnologia invasiva, dell’ecosistema sconvolto, del franare di confini tra naturale e artificiale, che non solo la privano di qualunque datità e consistenza, ma rendono residuale anche il “nome”, i “nomi”, che a una perdita leggibilità del “paesaggio” pure rinviavano:

Che grande fu
 poterti chiamare Natura –
 ultima, ultime letture
 in chiave di natura,
 su ciò che fu detto natura
 e di cui sparì il nome
 natura che potè avere nome e nomi
 che fu folla di nomi in un sol nome
 che non era nome
 (...).

Sul “nome” patologicamente iterato la parola incespica, si ottunde, alla ricerca di una protolingua perduta, di un paradigma smarrito: sparito il *logos*, anche il silenzio esce dall’area di referenzialità non solo della logica (il “silenzio / demenza” di “Morè Sachèr” 2, in *Meteo*), ma del linguistico stesso. E tenta una propria “microvocalità”, in “altro linguaggio”, del tutto estraneo al soggetto e al suo punto di osservazione: siamo ai “sistemi del silenzio” e alle “microvocalità stellari” di *Idioma* (“San Gal sora la sòn”, vv. 5-6), e agli “aghi di mutismi e sordità” (“Lingue fioriscono affascinano / inselvano e tradiscono in mille / aghi di mutismi e sordità / sprofondano e aguzzano in tanti e tantissimi idioti”, “Alto, altro linguaggio, fuori idioma?”, vv. 1-4), al silenzio “troppo poco umano”, agli “sbeccuzzati *silenzi*” di “Docile, riluttante”, 2 (vv. 23-24: “E nei grigiori assopiti, appena specchianti / con gridii di dipinte piume e sbeccuzzati *silenzi* (...)”), alle reticenze della

natura (“Non si sa quanto verde / sia sepolto sotto questo verde / né quanta pioggia sotto questa pioggia / molti sono gli infiniti / che qui convergono / che di qui si allontanano / dimentichi, intontiti / Non-si-sa Questo è il relitto/ di tale relitto piovoso / il verde in cui sta reticendo / l’estremo del verde”, “Non si sa quanto verde” I, in *Meteo*).

Alla pari della parola, pare che il silenzio si riduca a una tattilità acuminata, a un ronzio, a un sibilare, a graffio, tocco afono sulla pelle: o a qualcosa che si coglie come rasoterra, fiutando la sonorità della materia e il suo venire meno, secondo una fonetica non lessicale ma vegetale che dà luogo, in casi estremi, ad agglomerati e a fibre di sillabe. Un borbottio prelinguistico in cui si miscidano “voce” e “mutezza”: come in “A Faèn”, che in *Sovrimpressioni* tenta, tra senso e suono, una inedita grammatica del ruminare, coinvolgendo l’articolarsi del suono in allitterazioni, assonanze, onomatopee che restituiscano il “brusio” indistinto di insorgenze molecolari, tra fieno e sillaba (“Luogo perso in parola, luogo ossitono (...) luoghi-omasi dell’insistere del costringere / del sovrastare fino al compattarsi tra voce e mutezza / rigurgurigitogito rumirumnazioni a gogò / spasimi, singhiozzi in glosse, tossi, talvolta falò (...)).

E’ tempo di qualche riflessione conclusiva. L’analisi delle varie occorrenze del “silenzio” nella poesia di Zanzotto ci ha portati a percorrere un tracciato che dall’assolutezza della pronuncia è progressivamente approdato alla sua fibrillazione e poi corrosione. Lungo le varie tappe ha preso consistenza una tassonomia del silenzio come densità materica scissa dall’io e dalla funzione comunicativa, nel suo ontologismo che si dà come sostanza inattaccabile dalla lingua, o al contrario come tentativo di verbalizzazione spinto ai confini estremi, sino ai margini del non linguistico; e ancora di fronte a un silenzio che presuppone una voce negata, un discorso interdetto, si è configurato un silenzio che dall’indicibile, dall’oltranza continua, seppure con impercettibili scarti, a premere sotto la parola: ed è pulsazione, vibrazione, che sollecita un Logos “miniaturizzato”⁴, ma mai del tutto negato, mai del tutto scomparso, a ritrovare, di contro all’afasia, lo spazio di una minima, pulviscolare affabilità.

Perché nella poesia di Zanzotto, segnata da una inesausta tensione conoscitiva, l’“io” non si rassegna, in fondo, a privarsi del silenzio, né d’altra parte all’impossibilità di pronunciarlo, e insegue l’altrove, l’oltranza come prospettiva testualmente praticabile, tra violenza e “urticante evidenza” di

⁴ La definizione è dello stesso poeta, che in nota a “Righe nello spettro” di *Fosfeni* scrive, con la caustica ironia che lo contraddistingue: “Logos: sempre più rimpicciolito, arriva a miniaturizzarsi in alquanto bisbetica indicazione del logaritmo. E con questo valore investe poi nomi, situazioni, sensazioni, li escava o li aggancia” (Zanzotto, 1999: 715). Sul tema della miniaturizzazione del logos cfr. L. Tassoni (1999: 198).

una parola biologale, che conosce l'irtezza e gli "accecati incanti", tenendosi acrobaticamente sul filo "di infinite inesistenze" e di "gremite assenze"⁵. Lo si potrà cancellare, il paesaggio, con un tratto deciso di penna, come in "Ligonàs" II, ma i suoi "silenzi indifferenti" resteranno a sfidarla, la parola, dietro e oltre sé stessi, come limite del pronunciabile, tra "voce" e "mutezza".

BIBLIOGRAFIA

- Agosti, S. (1993). "Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto". In: A. Zanzotto (1993).
- Bandini, F. (1999). "Zanzotto dalla *Heimat* al mondo". In: A. Zanzotto (1999).
- Benveniste, E. (1994 [1966]). *Problemi di linguistica generale*. Milano: il Saggiatore, trad. di M. Vittoria Giuliani.
- Dal Bianco, S. (1999). "Profili dei libri e note alle poesie". In: A. Zanzotto (1999).
- Guglielmi, G. (2002). *Negazioni leopardiane*. In "il verri", 20, nov. 2002.
- Tassoni, L. (1999). *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*. Roma: Carocci.
- Testa, E. (2005). "Andrea Zanzotto". In: *Dopo la lirica. Poeti italiani 1969-2000*. Torino: Einaudi, a cura di E. Testa.
- Zanzotto, A. (1976). *Poesia?* In "il verri", 1, sett. 1976.
- Zanzotto, A. (1981). "[Intervento]". In: AA DD. *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*. Parma: Pratiche Editrice, con due interventi di C. Segre e L. Lumbelli.
- Zanzotto, A. (1993). *Poesie (1938-1986)*. Milano: Oscar Mondadori, a cura di S. Agosti.
- Zanzotto, A. (1999). *Le poesie e prose scelte*. Milano: Mondadori, "I Meridiani", a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini. Da questa edizione si citano: *Versi giovanili (1938-1942)*, *Dietro il paesaggio*, *Elegia e altri versi*, *Vocativo*, *IX Ecloghe*, *La Beltà*, *Pasque*, *Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni*, *Idioma*, *Meteo*.
- Zanzotto, A. (2001). *Sovrimpressioni*. Milano: Mondadori.

⁵ Si cita da "Ligonàs" II, vv. 1-9, in *Sovrimpressioni*, p. 15: "No, tu non mi hai mai tradito, [paesaggio] / su te ho / riversato tutto ciò che tu / infinito assente, infinito accoglimento / non puoi avere (...) Tu che stemperi in quinte / silenzi indifferenti / e pur tanto attinenti, dirimenti / l'idea stessa di trauma (...)".

