

L'«Ipersonetto» oggi

Andrea Zanzotto

(intervista a cura di Guglielma Giuliadori)

D.: Dopo quasi tre decenni dalla pubblicazione di «Il Galateo in Bosco» e dell'«Ipersonetto» al suo interno, in che cosa è cambiata, se è cambiata, la sua valutazione del sonetto, della funzione e delle possibilità di questa forma?

R.: Le devo dire, molto sinteticamente, che non è cambiato niente. L'approdo a *Il Galateo in Bosco* e all'*Ipersonetto* è stato quasi un parto, di cui conosco alcuni aspetti, ma non il perché e il come. Fondamentale era l'idea di contrapporre “bosco” a “galateo”: le istituzioni civili, o in generale ogni forma di civiltà, e l'emersione delle forze naturali, che irrompono secondo leggi caotiche o sconosciute. Già il titolo *Il Galateo in Bosco* è una contraddizione, una forma ossimorica: il pullulare della realtà spegne tutti i galatei. Questo tema non ha perso di attualità, anzi, si è rafforzato: a dispetto delle molte dichiarazioni di miglioramento e progresso, la realtà va sempre più verso il casuale, il contraddittorio. *Il Galateo in Bosco* è invece un'opera controllata. La valenza simbolica dell'accoppiamento del titolo è rimasta la stessa, anzi, è diventata ancora più impegnativa, per non dire quasi impossibile: oggi una parte della metafora, quella del galateo, tende a scomparire, la parte del bosco a prevalere. Ma se il “galateo” scompare completamente (più si è violenti e più si ottiene, come sempre), anche il bosco scompare nella realtà, perché non c'è più. Non c'è più neanche come punto di riferimento metaforico. Detto questo, i motivi per cui il libro è stato scritto in quel momento, con proiezioni sia verso il passato che verso il futuro, sono immutati; sottoscrivo quanto in quel momento ho scritto, e non trovo nulla che in quel momento non andasse bene così com'era. Non mi sarei deciso a pubblicare se non avessi visto un disegno con un senso generale. Continuo a dare anche la stessa valutazione della forma metrica del sonetto. Il sonetto è ancora molto vivo; anzi direi che, anche se non tutti lo ammettono, dopo la pubblicazione di *Il Galateo in Bosco* e dell'*Ipersonetto* ha conosciuto un rilancio.

D.: Si riferisce anche alla struttura del canzoniere, vero? Non solo del sonetto singolo.

R.: Senz'altro; ma quella al canzoniere è solo un'allusione, niente di più. È la proposta di una reminiscenza, che però può essere proiettata nel futuro. Naturalmente, un ipersonetto come quello che ho fatto io, quattordici sonetti più due, quindi sedici, è spropositato addirittura. Non che prima nessuno avesse fatto qualcosa di simile: Landolfi aveva scritto una serie di quattordici sonetti, ma io allora non lo sapevo. Qualche precedente, cercando, si può trovare, ma non ho ricevuto alcuna spinta in quella direzione. Mi è venuta l'idea di fare un ipersonetto, un sonetto spropositato; con in più anche un prologo e una conclusione esterni.

D.: E questo carattere "spropositato" potrebbe dipendere anche dal fatto che dall'ipersonetto scaturisce la valorizzazione di questa forma metrica e contemporaneamente un'ironia di fondo rispetto a certi "galatei", a certe forme codificate?

R.: Certo. Tutto permane, in questo senso. Non si trattava di lanciare, avanguardisticamente, un'operazione da proporre come salvifica: era invece un prender nota pieno di interrogativi. D'altra parte, questa esperienza ha mostrato che il sonetto può ancora attirare. Montale mi ha detto: «Eh, vedrai, ti sei messo su una strada sbagliata. Io i sonetti...». Gli ho risposto: «Non dirmi che non sai nulla del sonetto, perché c'è addirittura un tuo pseudosonetto commentato da D'Arco Silvio Avalle». (Si ricorda? È quello, bellissimo, del «nerofumo della spera»)¹ Montale si è messo a mugugnare: «Sì, sì, ma io non...». In un certo senso, con il suo sonetto che era uno pseudosonetto, Montale ha inventato un sonetto che non è cadavere. Mentre i miei sono proprio prosciugati nella loro simbolicità...

D.: Ma non sono cadaveri...

R.: No, non lo sono; però si presentano come detrito, rimasuglio – che ancora può dire, ma sempre come detrito e rimasuglio. Ho riflettuto più volte su questo scambio di battute con Montale. Il suo sonetto, bellissimo, è una fioritura ancora naturale; i miei no. Hanno una naturalità diversa, un tempo diverso, un tempo in cui si può dare solo una contraffazione.

D.: Fra le immagini ricorrenti nel canzoniere-Ipersonetto, serpe-ago-denti-cesura-occhio-talpa-mutazione (per esempio, quella vermi/dèi), ecc. – le immagini sono tante, ma alcune più ricorrenti – a quali attribuisce il compito di trasmettere il messaggio principale, se ne riconosce uno principale? Quali veicoli sente più efficaci in termini metapoetici?

R.: Tutti questi sonetti hanno radici fortemente realistiche. Quan-

¹ E. Montale, *Gli orecchini*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984, p. 202.

do parlo di «interminabili lavori dentarii»,² è perché sono stato soggetto a interminabili lavori dentari – ancora adesso sto continuando, fino alla tomba andrò dal dentista. Anche “serpe”, “ago”, “spina” sono elementi reali. Per esempio, “serpe” si riferisce ai tempi in cui il Montello era pieno di serpi. Bisogna che lei tenga presenti anche i ritorni a *Il Galateo in Bosco*. Per esempio in *Sovrimpressioni*: dopo dieci, quindici anni, se ne può trovare più d’uno. Nel mio allora futuro, c’era anche questa volontà di dire: «Ma come va il bosco che ho tanto frequentato dieci anni fa?». Quanto al messaggio principale, non ce n’è nessuno preciso. Il messaggio è la forma: un sonetto che è un ipersonetto, che aggrega situazioni reali, proiettandole anche nell’immaginario. Prendiamo in considerazione il sonetto dell’agopuntura:³ io ho davvero fatto l’agopuntura; quindi ho messo, per aggiungere un connotato di iper-realismo, anche il simbolo cinese dell’agopuntura. Non solo. In quel sonetto tutti i versi finiscono in *-ma*, *-ma* o doppio *-mma*, perché la sillaba “ma” ha moltissimi significati, sempre in cinese. Io, però, non vado a indagare; è un’eco magari di una lettura che ho fatto. Piuttosto, si può rilevare la spinta verso quella che chiamerei l’omonimia dei versi: una struttura che può variare da una parte, allargandosi, e restringersi in un’altra: quindi «dramma», «ama»: doppio *m* e *m* semplice. Riguardo ai “veicoli metapoetici”, io non li percepisco neanche, perché passo dalla poesia alla metapoesia senza accorgermene. A qualcuno dei lettori questo autoparlarsi può dare l’impressione di un passaggio brusco, per me è invece inavvertito, anche nella quotidianità. Faccio un esempio. Vado in osteria, ogni mattina; a un certo punto qualcuno bestemmia. Quella bestemmia non è affatto una bestemmia; è un intercalare, un’espressione fatica, una metabestemmia priva di contenuto. Così capita anche in poesia. La poesia che parla di se stessa lo fa senza accorgersi. E ho anche scritto altre volte, ma chissà quanti l’hanno detto, che non c’è poesia che non parli anche di se stessa.

L’«ipersonetto»
oggi

D.: «*Si autoscrive e autoparla*».⁴

R.: Appunto. Non sono mai sicuro di aver scritto un’immagine nuova e originale, perché qualcuno può averla scritta prima di me. O ci possono essere depositi, nell’inconscio, di spezzoni di poesie diverse, già di altri.

2 A. Zanzotto, II (*Sonetto degli interminabili lavori dentarii*), in *Le poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano 1999, p. 594.

3 A. Zanzotto, VII (*Sonetto del soma in bosco e agopuntura*), *ivi*, p. 600.

4 A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in *Prospezioni e consuntivi*, *ivi*, p. 1228.

D.: Però, come lei sosteneva in un discorso sulle citazioni o ri-citazioni, alla fine risultano sempre qualcosa di nuovo, di personale, di originale.⁵

R.: Già Poliziano diceva: «pereant qui ante nos nostra dixerunt». È un vecchio vizio dei poeti temere che qualcuno abbia già detto quello che loro stanno dicendo. E comunque ci sono sempre cascami, referenti della realtà. Per esempio, in *Il Galateo in Bosco* c'è addirittura una pagina dove metto la formula della struttura dei contraccettivi. Non so se si ricorda. A metà di *Il Galateo in Bosco* c'è una pagina che porta il ricordo dei seicentomila morti e poi staccata, sotto, c'è la formula chimica di un noto anticoncezionale. Ho qui il «Meridiano», meglio che controlliamo, non è detto che io ricordi precisamente quello che ho scritto. La vera chiusura è questa [p. 609]. Sbilanciati, completamente fuori strada; la macchina arriva, ancora integra, fin qua, e poi si scarica nella brutalità della storia più schifosa: qui [in alto a destra nella pagina] di morte, qui [in basso a sinistra] di nascita bloccata. Non sempre viene percepita l'importanza di questa pagina: avrei dovuto mettere un indizio della sua funzione, sia di chiusura che di stacco. Inoltre questa formula, particolarmente complessa, di chimica organica, allude al potere della chimica nel mondo attuale: si fa la guerra anche attraverso la chimica, che in questo caso è usata per un fine discutibile, perché non sempre va bene bloccare. Il mondo del reale giunge per frammenti.

D.: L'adozione del plurilinguismo è un richiamo alla tradizione dantesca, un'esigenza della contemporaneità, o una scelta che risponde ad entrambe le istanze? O altro ancora?

R.: Mentre nella prima fase della mia poesia, che ora si sta rivalutando parecchio, quella post-ermetica di *Dietro il paesaggio*, c'era ancora il sogno di un'unità del poetico, di una poesia pura, selettiva, qui l'adozione del plurilinguismo mostra l'accentuarsi dell'impuro che entra nel puro. Rispetto al dantismo... Non credo alle opposizioni troppo nette. Si dice che Dante sia più plurilinguista di Petrarca, ma non è vero: Petrarca ha scritto più in latino che in italiano. Del resto, in un paese come l'Italia, tutti gli autori hanno sempre praticato il plurilinguismo, anche se dall'insieme della loro opera non appare. Possiamo tuttavia dire che Dante ha dato la prima grande sistemazione a questa pratica. Adottare il plurilinguismo significa dunque rientrare in una tradizione tipicamente italiana. Più si è aperti a varie possibilità linguistiche, comprese quelle dialettali, più si è dentro l'italianità, che è fatta anche di dialetti, e di autori che hanno oscillato tra più opzioni espressive.

5 Cfr. A. Zanzotto, *Su «Il Galateo in Bosco»*, in *Prospettive e consuntivi*, ivi, p. 1219.

D.: Io intendevo “*plurilinguismo*” come uso di più codici all’interno della stessa opera. Per esempio con l’introduzione di termini scientifici.

R.: In un periodo in cui la scienza e la tecnica predominano, è inevitabile che noi, non da specialisti ma da pubblico, assorbiamo i cascami del linguaggio scientifico, che sono però molto efficaci nel creare immagini. Se per esempio dico a una morosa «sei una stella», dico molto; ma se le dico «sei una nova», presuppongo la conoscenza, almeno approssimativa, di che cosa sia una super-nova, per rendere l’idea di uno scoppio enorme. Non si tratta certo di una citazione scientifica, è una citazione del *déchet* scientifico e tecnico. La contemporaneità porta in questa direzione. Però, anche se si va verso un linguaggio planetario, l’inglese, contemporaneamente si rinvioliniscono i dialetti: non c’è mai una tensione in un senso che non generi una controtensione. Ovviamente, prevarrà quella che la storia vuole di più, cioè quella planetaria. Ma si possono tener presenti anche le altre. Non si può non essere plurilinguistici – non dico plurilinguisti perché non si usano mai codici linguistici interi, solo assaggiati. In qualunque momento storico – e la cosa vale specialmente per l’Italia – si è all’interno di un campo plurilinguistico.

L’«personetto»
oggi

D.: In «*La lingua dell’infinito. Piccolo discorso sulla musica*»⁶ lei parla della «*sonorità intrinseca*» della sua poesia. In tale «*sonorità intrinseca*», quale ruolo ha attribuito e attribuisce alle vocali, ai loro incontri e alla loro serialità?

R.: Nel *Piccolo discorso sulla musica* ho parlato, come mi è stato spesso richiesto, dei miei rapporti con la musica, che sono sempre stati di attrazione ma anche di diffidenza. La parola ha una sua musica intrinseca, che non ha a che fare direttamente con la musica che conosciamo: la cosiddetta «*musica intelligibilis*», chiamata così ancora ai tempi dell’ermetismo. Questa «*sonorità intrinseca*» è sempre il punto massimo dell’attrazione. Penso a quando, da bambino, mi recitavano le strofette del *Corriere dei piccoli* e io le imparavo: ero attratto dalle rime e da tutto il controcanto prodotto dagli abili creatori di vignette con il commento in rima. (Adesso non c’è più una cosa simile, che sarebbe molto educativa; forse qualcuno la fa sperimentalmente). Questa «*sonorità intrinseca*», cioè quella che si poteva esprimere proprio attraverso le parole, era una musica di concetti, di idee, e insieme una musica di gioco, di vocali e consonanti, che riusciva gradevole in sé, come timbro. La musica come «*lingua dell’infinito*» invece è un’altra cosa: i suoni non veicolano mai un senso preciso, a meno che non si tratti di musica imitativa. La *Sonata di Vinteuil* di Proust si lega a ben quattordici situazioni diverse. Quello musicale è un linguaggio di enorme complessità e plurivocità, è la base su cui si erge anche ogni altra forma di

6 A. Zanzotto, *La lingua dell’infinito. Piccolo discorso sulla musica*, intervista a cura di P. Cattelan, Pieve di Soligo, 6 agosto 2004.

musicalità. Anche una poesia può dare questo senso dell'infinito: *L'Infinito* di Leopardi, per esempio. Nella musica ci sono varie intersezioni; ognuna di queste intersezioni reca con sé un deposito di possibilità espressive, e nello stesso tempo nega la speranza di una musica totale. Per questo dubito che la sonorità della parola abbia direttamente a che fare con la musica. Non ho mai approfondito molto il discorso sulla musicalità propria di vocali, consonanti, della loro serialità. A parte le onomatopoeie, la cui funzione si coglie immediatamente, colgo elementi di ricorrenza musicale non nei singoli fonemi ma in gruppi di consonanti e vocali. Per esempio, nel sonetto di Foscolo *A Zacinto* il ricorrere di *acque-onde, acque-onde*, per otto volte, quattro volte «onde» e quattro volte «acque», provoca un effetto di risacca, impercepito in primo piano. C'è un potere, in questi incontri impreveduti, che può produrre effetti segreti e non sempre immediatamente visibili. Per fare un altro esempio: in uno dei piccoli corali di Bach, c'è un titolo che dice una cosa terribile, bruttissima, mentre la musica è gradevole, dolce: «wir müssen alle sterben», 'dobbiamo morir tutti', ma la musica, anziché essere triste, è un canterellare. Come mai un titolo del genere e una musica così? È il versante inafferrabile della musica.

D.: Sulla sequenzialità delle vocali, pensavo, in particolare, alla costanza di vocali toniche in rima (come nelle quartine del sonetto VII), alla catena di /i/ (sempre nel sonetto VII), all'alternanza di /a-i/ toniche in rima nel sonetto XI, a certe /u/ (terzina incipitaria del sonetto XIII), ecc. Ricordo, per esempio, il saggio di Orelli, che parla della /i/ come di una vocale, per così dire, quasi della penetrazione o della trafittura per la sua sottigliezza...⁷

R.: Questo è possibile; ma non è detto che sempre la *i* indichi la penetrazione.

D.: La luminosità, anche.

R.: Sì, ma molto dipende dai contesti. Non riusciamo a percepire vocali e consonanti distintamente; si forma un contesto in cui tutto viene rimescolato. Questo tipo di analisi non mi ha mai molto interessato, perché la sorpresa della poesia è anche nella impensabilità di certi accostamenti, che riescono produttivi mentre sembra che non lo siano. Di più non oserei dire. Ci sarà naturalmente chi ha approfondito; ci sono anche degli ottimi musicisti che fanno studi di questo tipo.

D.: Fra le sue cifre metrico-ritmiche, mi sembra si possa assegnare una posizione di rilievo, nell'Ipersonetto, all'ictus di 1^a, al contraccanto, alle sdruc-

7 G. Orelli, *La lettera della luminosità e della trafittura*, «Il Piccolo Hans», 12, settembre-dicembre 1976, pp. 140-152.

*ciòle in clausola.*⁸ *Da che cosa dipendono queste scelte – se dipendono da qualcosa?*

R.: Molto viene dettato direttamente dall'inconscio: si sente che bisogna passare per questo ponte, invece che per un altro. Dopo, solo chi legge può giudicare se il passaggio è riuscito o no. Ma non mi sembra il caso di suggerire. Come fa il compositore musicale a trascrivere in note sul pentagramma la quantità enorme di percezioni confuse che ha? È un rischio continuo. A me è capitato che abbia preferito l'ictus di 1^a, il contraccanto, le sdruciole in un certo punto; ma poco dopo non c'era già più la stessa spinta. Per saperne di più, bisogna uscire dalla retorica e dalla linguistica, e rivolgersi alle neuro-scienze; bisognerebbe sapere quello che si produce nelle cellule cerebrali. A Milano c'è già, come saprà, una scuola che ha cercato di indagare questo territorio: il professor Giampaolo Sasso, un linguista, riesce a seguire i percorsi in un sonetto della /a/, della /i/, della /u/ e tutti gli incroci; dà una crittografia svelata dei percorsi delle singole vocali e consonanti. Su quella strada era anche Agosti quando vedeva l'anagramma in *Silvia-salivi*. Ho avuto una corrispondenza con il professor Sasso, perché la prima volta che ha fatto quel lavoro aveva già intuito quello che io ho detto ora, la necessità di usare le neuro-scienze, anche se la prima versione delle sue ricerche era molto insoddisfacente. Invece adesso ha cominciato ad approfondire questo versante, addirittura con dei fotogrammi, con le macchine elettroniche che evidenziano l'attivazione di una parte o un'altra del cervello. Quella che appare casualità, messa sotto questa radiografia, rivela una sua necessità, un percorso che non poteva non esserci. Ma siamo ancora ai primi passi. In altre parole, credo poco alle ricerche, anche se necessarie, che vengono fatte su questi piani minimi, senza che ci sia anche una cultura, ormai obbligata, di neuro-scienze. La sdruciole in clausola, per esempio, è per me prima di tutto una piacevole variazione. Significa anche dire ai lettori: «Guardate, ricordatevi che le sdruciole valgono diversamente». Sì, perché c'è addirittura un istinto pedagogico: in poche parole, fornisco un campionario delle possibilità.

D.: *Con quali poeti novecenteschi sente maggiore affinità sul piano tematico e formale? Eventualmente, se crede, con quali classici del passato? Chi, invece, si è avvicinato di più a lei?*

R.: Rispondere è piuttosto difficile: troppi nomi si addensano in un "necessario riscontro". Posso dire, tuttavia, che per me c'è un punto di

L'«personetto»
oggi

8 Da indagini effettuate, risultano 73 ictus di 1^a, 56 scontri di arsi, 26 parole sdruciole in rima su un totale di 224 endecasillabi. Cfr. la tesi di dottorato di G. Giuliodori, *La 'norma' di Zanzotto nell'IPERSONETTO*, Macerata, A.A. 2004-2005, pp. 423-424.

non ritorno: nella poesia più recente percepisco la tendenza a distruggere anche gli ultimi aloni dell'incanto. Si vuol fare una poesia di disincanto totale. Qualcuno ci riesce, anche; ma allora si tratta di satira. La satira non ha bisogno di incanto – e nello stesso tempo ne ha bisogno, se no non sarebbe grande satira. Un epigramma richiede rime; contemporaneamente, richiede anche un massimo di disincanto, per esempio quando è lanciato contro qualcuno. Anche in questo caso, è possibile una cosa e anche il suo contrario. E oggi si sta approdando a una specie di disincanto esibito, fatto di giochi di parole: qualche volta, quando si risolve in satira, diventa accettabile; altre volte, incommestibile. Non mi piace, semplicemente. Non sto neanche a domandarmi perché. Ci sono stati per me i grandi maestri, nel passato, studiati e accettati tutti con grande piacere. Ho letto molto i classici e poi i classici moderni, in varie lingue. È un giardino talmente ricco che è difficile uscire dall'incanto della selva, una selva di voci, ognuna delle quali richiama un'attenzione massima. Nell'insieme compongono un coro, che si costituisce interiormente. Ho avuto poeti particolarmente cari, preferiti; per esempio Montale, che è stato un grande maestro per me, o anche Ungaretti; in seguito sono diventati amici, ma sono rimasti anche padri, nello stesso tempo. Distinguo i padri dai compagni di cordata, invece: Sereni, Gatto... Fra i confratelli Sereni è stato veramente importantissimo per me. E tra gli stranieri ci sono state delle costanti: Goethe è stato sempre più o meno presente, ancora oggi ricordo parecchie sue poesie. Naturalmente Hölderlin ha contato più di tutti, anche per la sua figura quasi di santo, per la sua personalità misteriosa, la sua grande, enigmatica capacità di riuscire a scrivere poesie bellissime, con rime perfette, proprio nei momenti del peggiore ottenebramento mentale. Qualcuno ha tentato di dire che Hölderlin ha preferito chiudersi nel suo silenzio perché i tempi non erano più quelli rivoluzionari da lui amati. Ma mi pare che si esageri, perché c'è sempre il senso di un immane vuoto da attraversare, come attestano l'adozione del cognome Scardanelli, le date squinternate, dal Seicento al Novecento, negli ultimi due anni. Posso dire che, nelle letterature straniere, Celan è senza dubbio il poeta che stimo di gran lunga sopra gli altri, perché è quello che ha fatto, con la cenere di Auschwitz, delle poesie, proprio quando Adorno diceva che dopo Auschwitz non si potevano più scrivere poesie. E l'ha pagato con il suicidio: sono piaghe ancora aperte. Anche Char è stato molto importante; non parliamo poi dei classici francesi, ne sapevo a memoria una quantità enorme. Baudelaire, per esempio, sul quale, all'università di Padova, Diego Valeri ha tenuto il corso di cui parla anche Meneghello. Qui, però, il mio ricordo personale si confonde con un quadro generale di cultura, che è variato molto nel dopoguerra.

D.: E i due poli di cui lei ha parlato, Mallarmé e Artaud,⁹ hanno ancora la loro funzione?

R.: Riescono a dire abbastanza, anche se, nel tempo, sia Mallarmé che Artaud si sono allontanati da noi. Bisognerebbe forse ritoccare i nomi di questa polarità, che però, nella sostanza, è sempre questa: da una parte Mallarmé, le astrazioni supreme; dall'altra Artaud, l'impossibilità di uscire dal corpo. Per me, restano due poli antitetici, ma che spesso si compenetrano: Mallarmé è morto per uno spasmo della glottide, piombato dentro la fisicità, e il percorso tormentoso di Artaud ha portato anche lui quasi al mutismo – per ingolfamento, diremmo.

Pieve di Soligo, 29 settembre 2005

L'«personetto»
oggi

9 Zanzotto ne scrive come dei «due [...] poli, o linee del Novecento poetico che contrastano-convivono»: *Tra ombre di percezioni fondanti*, in *Prospezioni e consuntivi*, cit., pp. 1338-1346: 1341.