

La poesía de la voz

(Andrea Zanzotto de *Dietro il paesaggio a Idioma*)

Graziella Spampinato

I. Para Zanzotto la literatura es una apuesta sobre la lengua. Digo «lengua» y no *langue*. No se trata de una institución vacía, núcleo de la comunicación humana de forma evolucionada, ni del magma ilimitado de la llamada «experiencia verbal», que es traducción desarticulada de un *estar en el mundo* privilegiado en la base de la aventura neovanguardista. La lengua de Zanzotto, incluso hasta el manierismo extremo, es la lengua necesaria, el involuntario *correlativo objetivo* de la vida. La lengua es una ventana abierta sobre la realidad que se aprende cuando se viene al mundo, lejos de la escritura, que muere con el último anciano o con el último hombre. En su más corpórea esencia coincide con la «voz»¹.

En *Autoritratto* («*L'Approdo*», mayo 1977) Zanzotto habla de la abuela que le recitaba estrofas de Tasso, de la dulzura de las cantinelas y de las filaterías, también de los rezos desmadejados de las viejecillas en un latín desencajado, de las palabras extranjeras oídas en casa en la edad en la que la lengua «*viene accettata e proposta come estrosa autoproduzione, autopoesia*»².

En el artículo sobre la película de Fellini *E la nave va*³ el poeta escribe: «*Quale voce? Si potrebbe andare, con la nave, assai lontano nell'identificarla; forse si tratta addirittura di quella voce unica ed estrema che con il suo imperativo ha fatto nascere il mondo e che ad ogni altra voce dà il sigillo dell'individualità irripetibile*».

II. Del yo reducido a su máxima precariedad de *Dietro il paesaggio* (1951) a la dudosa pacificación de *Idioma* (1987), la lengua a la que se aferra «*la pretesa totalizzante*

¹ Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, París. Editions du Seuil, 1983.

² Zanzotto, Andrea, «Infanzie, poesia e scuoletta (apunti)», *Strumenti Critici*, núm. 20, febrero 1973, p. 54. La observación sobre la autonomía del latín de las viejecillas está extraída de la entrevista a G. Nuvoli, en Zanzotto, Firenze, La Nuova Italia, 1980. Los lugares en los que el poeta relaciona la poesía a los orígenes de la oralidad son demasiados numerosos para poderlos aquí enumerar, para lo cual cfr. las entrevistas y el apasionado epiflogo de *Filò*.

³ De *Il Corriere della Sera*, 26 febrero 1983.

*e onnivora del [suyo] testo poetico, che vuole essere musicalità, visualità, logos»*⁴, no es en ningún modo función y dictado de una conciencia autolegislante, poseedora de la norma, sino, al contrario, existe por sí misma, no porque sustituya a la conciencia sino porque es su única realidad. Ha sido reconocida en Zanzotto una «*linea orfico-sapienziale*» (Mengaldo), e igualmente «*un' intensa nostalgia per il momento eroico del poeta come legislatore, sacerdote e agnello da sacrificio*» (Fortini), pero en ningún poeta del Novecento italiano se realiza una rendición tan desarmada al «*colloquio in eterno sventato*» de la lengua de todos, una rendición a la voz común que hasta el último momento testimoniará nuestra sabiduría y nuestra irreductible estupidez.

La «*buona gente senza più dialetto*» de Fuisse, última poesía de *Vocativo* (a la que pertenece la imagen de la cita precedente) no está privada de su patrimonio expresivo por efecto y por culpa de la *estandarización* lingüística, sino que es gente sin lengua, es decir, gente muerta realmente. Es cuanto el mismo poeta tuvo ocasión de clarificar en su intervención al Congreso *Foné*, desarrollado en Florencia (1982-1983). Y con esta gente en perpetuo riesgo de muerte o de afasia, que es lo mismo, el autor se identifica.

De una tempestad de muerte intensa y prolongada como fue la guerra, no ha debido ser natural para nadie sentirse vivo: Zanzotto debuta con su primer e importante libro en 1951. Las poesías de *Dietro il paesaggio*, premiadas en el clima eufórico del «renacer» (de muchísimos escritores que nacían entonces como esperanzas no se recuerda hoy nisiquiera el nombre) fueron escritas entre 1940-1948 y sorprendieron por su preciosa inactualidad, que vino atribuida a la tentativa de encontrar refugio ante el miedo y la miseria de aquellos años. Pero quedó siempre como un importante hito zanzottiano, la señal de un «*dire sottratto al tempo, forma accertata e durevole da opporre agli eventi ambigui e precari della storia*»⁵.

La elección inactual de Zanzotto fundía en un módulo de elegante transparencia los materiales más heterogéneos: desde los autores más amados, Hölderlin, Eluard, Lorca, al surrealismo (pero endulzado en las tonalidades del hermetismo italiano). Pasolini revelaba en ella una «*continua allusione alla elegia*», una refinada monotonía llevada a cabo en el exquisito «*juego de supervivientes de la poesía pura*»⁶.

Zanzotto elige un espacio literario de evidente arbitrariedad para iniciar su lucha con el ángel desde el cual combate con la lengua -vita- para comprobar la realidad de ambos. Como buen poeta no busca suscitar emociones, sino hacer perceptible algo tan objetivo que se desarrolla por sí mismo. Y de ahí resulta, aunque sea con la precariedad de una primera persona casi aniquilada, un *yo* que ha saltado fuera de sus concreciones literarias como si fuesen sueños, expulsado del receptáculo ambiguo que existía «*dietro il paesaggio*» por la urgencia de una voz viva, nueva bajo la acerada brillantez de su estuco estilístico. Fracasada la búsqueda de una felicidad desmemoriada absorta en el gesto de «*cingersi intorno il paesaggio*», derrumbado el frágil mundo bucólico donde

⁴ cfr. nota (2).

⁵ Agosti, Stefano, «Introduzione alla poesia di Zanzotto», en A. Zanzotto, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1973, p. 9.

⁶ Pasolini, Pier Paolo, «Principio di un engagement», *Passione e ideologia*, Milano, Mondadori, 1973, p. 464.

hormigean las voces demasiado conocidas de la tradición literaria, las invocaciones de la primera persona se congelan por falta de respuesta en puro caso vocativo. *Vocativo* marca un cambio decisivo, una respuesta de la lengua en su totalidad a la energía del estilo, al furor de sus invenciones. El libro aparece en 1957, y cierra por completo la estación de un hermetismo fuera de su tiempo. El verdadero punto de partida de este primer Zanzotto son los versos de *A che valse?* (que se remontan a los años 1938-1942 pero publicados por propia voluntad sólo en 1972). El punto digamos medio es, sin embargo, el poemario *Elegie e altri versi* (1954), caracterizado, como dice Guglielminetti, por la reconstrucción del lenguaje poético, «*per forza di retorica e di sintassi*»⁷. No se trata de un mero ejercicio de estilo. Lo demuestran las prosas de *Sull'altopiano* (1942-1954): en éstas se recogen y se nutren aquellas vivencias que por ahora no pueden ser expresadas en forma de poesía. Sobre todo una angustia de muerte que en las poesías anteriores a *Vocativo* se encuentra oculta en la coherencia compacta del tejido literario. En estas prosas la pesadumbre se transforma en lo *auténtico* según Heidegger que puede ser actuado con las armas metalingüísticas de la parodia y de las citas transgresivas.

La lengua reacciona con las violentas polarizaciones que ha señalado Agosti, con las escisiones lúcidas y convulsas que desde *IX Egloghe* (1962) a su libro capital, *La Beltà* (1968), alcanzan un resultado irreversible: la conquista de una «autonomía del significante» obtenida a través de una vía tangente y elíptica respecto a la tradición.

En *13 settembre 1959 (Variante)* la metapoética referencia a Ungaretti en el título, de clara intención paródica, no ejercita ninguna corrosión desacralizante del contenido. La conmoción lírica permanece intacta, pero su ejecución (que es sonido, voz, movimiento, e incluso danza) predomina sobre aquella: el artificio de los puntos suspensivos, de la repetición parentética, nos da el *calando* de la voz en la que se modula todo el discurso:

«*La mole della mia fatica
già da me sgombri
la mia sostanza sgombri
a me cresci a me vieni a te vengo*

.....
.....
(*luna puella pallidula*)
.....

Poeta lírico y luna, autor y ficción, tienen en común la imposibilidad de existir fuera «dell'altrui speranza», del imaginar ajeno y alienante de un lector implícito.

En *Epilogo. Appunti per un'egloga*, la luna, «lattea sicurezza» es el adverbio en mente. De la desarticulación de las estructuras del discurso nace una lengua pregramatical, «*quella dei bambini piccoli o, forse delle stesse uova*»: el *petél*, fruto de voces oídas en la infancia o incluso en estado prenatal, pero sobre todo del empuje mayéutico que viene

⁷ Guglielminetti, Marziano, «La ricostruzione della sintassi poetica», *Studi novecenteschi*, julio-noviembre 1974.

dado por el «grado cero», «*il piú basso, vale a dire piú profondo del suo percorso poetico*»⁸.

En la densa amalgama del *pétel* el poeta encontrará el surco para la voz que constituye desde siempre el *continuum* de fondo de su entorno auditivo, es decir, el dialecto *veneto* hasta ahora reprimido que brotará en *Pasque* (1973) y en *Filó* (1976), como un río subterráneo que desemboca en la superficie:

Lá origini-mai c'è stata origine.
 Ma perché allora in finezza e albore tu situí
 la non scrivibile elegia in petèl?
 «Mama e nona te da a te e cuco e pepi e memela.
 Bono tí, ca, co nona. Béi bumba bona. E' fet foa e upi».

Este infantil balbuceo en el que el mundo encuentra su origen (en la contradicción del «mai c'è stata origine») es el núcleo informe, prodigiosamente vital del dialecto y de la «lengua negada» en la cual reside la poesía que «*no l'è in gnessuna lengua*», que no existe en ninguna lengua. Pero este lugar negado, lugar de las resurrecciones, si bien no «*non è in nessun luogo*» pertenece a todos aquellos que lo comparten a través de la comunión de expectativas y de sentido que es la lengua.

III. Sobre esta nueva afabilidad nutrida de gestos simples se funda la última (por ahora) arquitectura poética de Zanzotto, la llamada trilogía, construida con tres poemarios que representan tres estaciones de un mismo proyecto: *Il Galateo in bosco* (1979), *Fosfeni* (1983) e *Idioma* (1987).

El ritmo cronológico en la que los libros se suceden no nos debe llevar a engaño: el núcleo que los constituye nace en los años 1975-1978, aunque cada volumen está completado por poesías más cercanas a los años de edición. No existe lector de Zanzotto que no vea cómo el intenso entrelazarse de los temas, el vivo transcurrir y enredarse de la palabra, impiden separar de una percepción de conjunto momentos que no pueden ser leídos como algo en sí.

Los poetas, que son sólo simples creadores de sueños y no son los más importantes cuantitativa y económicamente, no pueden detentar el valor duradero del sentido (el mismo Castorp, a un paso del encuentro-pérdida con Madame Chauchat, se da cuenta que la verdad vulgar de las cancioncillas, no tiene un contenido diverso del contenido de la poesía más alta). En poesía, contrariamente a las ficciones de las poéticas (y de las exégesis) no se da un movimiento progresivo, sino un deslizamiento metafórico tendencialmente indefinido. De todas formas es cierto que cada nueva obra, cada nueva poesía arrancada al silencio, habla «otra lengua», capaz de dar a todo aquello que viene con anterioridad una luz diversa hasta desmontar la prioridad cronológica.

Por ello las más agudas y refinadas reconstrucciones de los críticos corren el riesgo de transformarse en una camisa de fuerza si tienen como óbice un excesivo historicismo. El sentido en el texto poético, el más pretencioso de todos, se produce por continuas disipaciones, absorciones y deflagraciones puntualmente sopesadas y recompuestas por

⁸ Agosti, Stefano, op. cit.

la historia. Pero si la historia da decoro y dignidad a la palabra no tiene poder sobre un cierto residuo no socializable que circula por debajo de los honoríficos adornos y permite al texto renacer de sus cenizas. Es aquello que, manifestándose en forma estrictamente única y privada, realiza una situación comunicativa muy similar a la del intercambio oral.

La sensación de compresencia entre emitenente y destinatario llega hasta el punto de crear extraños puentes en tiempo real entre quien ha escrito, que aún se aferra en absoluta contemporaneidad a su «ipotesi leggente», y quien lee, que posee la nítida imagen icónica del poeta visible y hablante⁹.

«¿Quién ha escrito?» se transforma en «¿quién habla?».

«¿Quién habla?» en la poesía de Zanzotto halla una realidad desbordante, invasora y directa, capaz de sacar fuera de toda cómoda expectativa norma y lector, quitándole todo asentimiento distraído o formal. El poeta ha construido, de *IX Egloghe* a *La beltà*, y a *Pasque* una «*straordinaria grammatica e retorica d' avanguardia*» (Mengaldo). Lo que el crítico parece olvidar hoy es que la dirección de esta gramática es desde siempre la de un antihistoricismo radical, que, no obstante pase a través de las aventuras privadas de una lúcida neurosis, sabe devolvernos la impronta indeleble de los tiempos en los que vivimos.

IV. Escindido entre naturaleza e historia, el último «¿quién habla?» de Zanzotto ha encontrado en la primera estación de la trilogía, *II Galateo in bosco*, el tejido conectivo de la «fabula» que liga micro e macro-acontecimientos, neurosis privada y locura de la primera guerra mundial. *Fosfeni*, como por efecto de una exploración en un margen metafísico muy estrecho, registra un desplazamiento de lo terroso del bosque a lo aéreo de los montes *Dolomiti*, de la maraña de los cadáveres abandonados durante la guerra al encuentro con la palabra absoluta y germinativa.

Idioma, muy lejos de liquidar esta intensa dialéctica en «mero ecologismo»¹⁰, apoya en una dimensión horizontal y coloquial el sentido más profundo (a menudo oscuramente amenazante como en la poesía *Da distico e fistole*) de una «*esperienza del dire*», ofrecida como sacrificio y dispersión, o como oferta de delirio, anclada en el pueblo Rio Bo y en una densa red de correspondencias con figuras humanas vivas o vividas en el cerco omnívoro de la poesía. Entre éstas, uno que la ha «hecho» es Cecco Ceccogiato, poeta local del siglo XVII, mientras otros muchos la han ignorado completamente, como Nene, Nino, o Tato padovano. La gramática de la trilogía es nueva: no es ya la de la vanguardia del decenio anterior (aunque en ella se podían vislumbrar indicios de un cambio inminente, por ejemplo en *Misteri della pedagogia*, primera sección de *Pasque*) ni tampoco la matriz «*dell' abbagliante ricchezza verbale... variante del più buio silenzio*» que Mengaldo ha admirado, si bien con reservas, hasta *Fosfeni*, y que en *Idioma* cree que haya sido aniquilada en nombre de una «*fiacca visione da pensiero debole*».

En este libro la lengua no se dilata más allá del diapason de lo decible, sino que se extiende sin lacerarse más, o todo lo más con alguna cicatriz de heridas de viejas

⁹ Véase también la intervención de María Corti publicada en las Actas de Cagliari sobre «Nozioni e forma dell'oralità nel sistema letterario», desarrollado en abril de 1982.

¹⁰ Mengaldo, Pier Vincenzo, «L' Adamo perduto di Andrea Zanzotto», *II Mattino*, 1 julio 1986.

afasias, hasta asumir el dialecto en cada uno de sus matices. *II Galateo in bosco* no es tanto el punto de partida sino el punto más estratificado de la trilogía, construida dinámicamente y traspasada de tales corrientes de fuerza centrífuga que inducen, borrando los contornos en direcciones contradictorias, a dudar del más prudente recorrida de lectura. Una cosa es cierta: la dimensión espacial escrupulosamente delimitada, circunscrita en el perímetro que ya conocemos, y que adquiere una enorme importancia, como si se tratase de una sacra representación.

La zona en torno a Montello con el corazón pulsante de los osarios es la base terrosa del *Galateo*, mientras la luz incolora, cortante, que se encuentra durante el invierno en los paseos cuesta arriba de la espalda de los Dolomiti envuelve *Fosfeni* y los coloquios-soliloquios de la comarca, del pueblo con las calles fluidas que el domingo por la tarde conducen a casa, son propios de *Idioma*. Es el lugar el que evoca el tiempo que le es propio: el poeta no hará sino recoger, como un rbdomante¹¹ lo que la naturaleza le devuelve. Los estragos siempre vivos de la primera Guerra («*occorrerebbe fondare il partito del vomito continuo*»), dice Zanzotto en una nota, para mostrarnos su gratitud a los partidos políticos) arrastran, por el contrario, la idea del mundo civilizado descrito por Monseñor Giovanni della Casa. Esta es la razón del título, casi oximórico: se dice que el palacio en el que el humanista escribió su obra fundamental surgió donde hoy sólo existe una maraña informe de bosque y osamentas.

Pero si *Fosfeni* vive en el respiro abstracto, sin tiempo, del invierno en Pieve di Soligo ¿cómo no recordar el invierno de las viejas fabulaciones de Filò?, y si la trama de las relaciones temporales en *Idioma* se deshace ulteriormente hasta mezclar coloquios afectuosos con los muertos y caídas de espalda en el «cinema infero» del inconsciente, es evidente que el *Galateo in bosco* corresponde al punto en el que tiempo de la historia y tiempo de la naturaleza alcanzan la máxima densidad, y, por tanto, puede ofrecer también al lector una posibilidad de privilegiado acercamiento.

El virtuosismo de esta primera estación es verdaderamente excelso, logrando fundir en resultados de vertiginosa altura lírica una increíble acumulación de señales hasta el discurso abierto y metaliterario del *Ipersonetto*, fortaleza puntiaguda y derruida puesta en el centro del libro. Sin embargo, el yo que aflora desde el manantial de la memoria involuntaria e invocada (es extraño que no se haya observado cómo Leopardi, desde los idilios al *Pensiero dominante*, vive entre los intersticios de esta pluralidad estilística exhibida) imprime a toda la construcción las vibraciones inquietantes a infinitas de la lírica moderna, poniendo en sombra su laboriosidad.

La fábula, sea aquella contada en las tabernas durante el juego de las cartas o aquella melodramática, insinuada en el *Ipersonetto*, conjuga la *béance* privada¹² con los horrores de la historia, las consolaciones (o «*dulcedini*» interiores) con la sabia reconstrucción operada en la naturaleza. El registro del cual se sirve es claramente cómico-sublime: el ritmo alterante y móvil bajo el control métrico, así como bajo las explosiones de aquelarre, esculpe el poemario en una tridimensionalidad heroica. La primera poesía,

¹¹ La imagen del poeta-rbdomante es del mismo Zanzotto; véase la citada entrevista a Giovanna Nuvoli.

¹² Agosti, Stefano, cfr. «Zanzotto o la conquista del dire», *Sigma*, núm. 21, marzo 1969.

sin título, no tiene tampoco un diseño concreto: es como una radiografía fotosensible que deja que se impriman, más que formas, colores.

...Bandiere piccoli intensi venti/vetri.
 Bandiere interessi giusti palesi.
 Esse accarezzano libere inquiete. Legate leggere.
 esse bandiere, come mai? Come qui?

La forma deestructurada, paratáctica y no evocativa de este largo elenco elíptico, que además, alude al título de una famosa poesía de *Ossi di seppia*, nos haría pensar en el estilo más típico del Montale de *Le Occasioni*: en efecto, la articulación descriptiva se desarrolla autónoma, despegada del sujeto que percibe y de su organización existencial, esto es, los objetos existen por sí mismos. Pero estos fragmentos de cosas, «*non fanno parte di uno spazio rigido, non sono immobili in un giro sicuro*»: no pueden constituir ni siquiera un *minimum* para «*ritrovare un contatto con le cose della vita*»¹³, y tampoco, significativamente, el sujeto puede ocultarse en ellas. La inquietud atribuida a las banderas vuelve sobre el observador, lo constriñe a emerger con dos preguntas pequeñas y extremas: «come mai? come qui?». Son las preguntas de quien de repente pierde la orientación: la visión no puede encontrar un sentido en el presente sino en el confuso pasado de las batallas lejanas, «in album», es más, archivadas en el medallero. En los antiquísimos pueblos, el festivo movimiento de las banderas resalta como energía joven, como ingenua alegría. En efecto, la fiesta se hace para los jóvenes en el sentido más siniestro. La matanza es inminente, entre canciones y discursos magnilocuentes. Lo verdadero y lo falso se confunden: como en las fábulas, la fiesta esconde una ceremonia horrible, mortal.

Il Galateo in bosco es también la historia de una determinada búsqueda de identidad que retrocede al pasado con una progresiva expoliación, utilizando indiferentemente la mampara oral de la fábula, la ambigüedad del melodrama, o el palinsesto de la tradición literaria, de la cual de la escritura se alimenta, a veces hasta morir de hipertrofia.

El atravesamiento del bosque, el encuentro con sus múltiples almas, con la fuerza corrupta de su disolución elemental, es el juicio de valor que postula la supervivencia, el fundamento de la poesía incluso en aquellos lugares en los que la poesía no tiene ningún fundamento, donde la muerte hace de sustrato a las informes levitaciones de la naturaleza, a su repelente economía. El poeta, perdido en esta tierra de nadie, logra acostumbrarse a la mezcla insondable de existencias y a tener que caminar a su lado sin encontrarlas nunca».

¹³ Jacomuzzi, Angelo, *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*. Torino, Einaudi, 1978, p. 15.

Ti sia il mondo assuefazione

Tu vuoi, e cammini, a lato
però non all'incontro
vuoi e vuole questa che è
senza tono senza smalto
scacco matto in sè e per sè
(«*Risalire l'identità*»)

El jaque mate en sì y por sì es el que la naturaleza inflige a quien, sin defensa literaria alguna, *senza tono senza smalto*, se le o pone, inermes, en lucha cuerpo a cuerpo.

Aparece de pronto una mujer evocada por oscuras conjunciones, abriendo un arriesgado pasaje que debe ser pagado a alto precio. No se trata de una mujer celeste sino de una figura terrestre que se quiere «*non altrove chel dove varchi un raggio un salcio molle*», sus cabellos son sarmientos, el rostro y el seno desplegados en un erotismo arcanamente tendido entre cielo y tierra, palpitante de sarmientos y de estrellas: se ha logrado su contacto, superada la barrera de la derrota. Esta mujer-poesía, como nueva *Donna Petra*, singular e imprescindible, y al mismo tiempo petrificada por la excesiva pericia técnica, aflorará por las incitaciones extremas de una audacia inventiva derivada de una mutación no estilística sino existencial. Es necesario «*ricomprare*» una poesía fuera de la praxis, *scuola o galateo*.

El gran himno «(*Perché*) (*cresca*)» nace del deseo de un arraigamiento total y perfecto, ahondado en la tierra y desplegado hacia el cielo como un árbol; es una mística alabanza de lo viviente en el que yo y tu se comunican en una nueva transparencia. La alabanza germina del sentimiento de un **horror** sacro por todo aquello que traspasa la mente, todo lo misterioso que no se ve porque está fuera de un código, pero que arrastra a los sentidos hasta una tensión extrema, hasta la extenuación de la suprema oferta.

Nos encontramos en el terreno del discurso místico que tiende hacia una desconocida y absoluta confusión.

Perché tutto di noi tenda a scuro figliare
così che dare e avere più scuro
albero ad uniche radici si renda sorgi.

Este *transhumanar* queda enredado en un erotismo terrestre; el **tú** que le es correlativo es «*fomite oscuro*, «*protratta detratta di foglia in foglia/oscuroidi felce in felce lodata*». En definitiva una figura femenina que, como personificación lunar, desciende a un «*pacífico, gridato innesto*», en donde el **yo** se precipita en el **te**. Apresadas con un fuerte relieve en la escritura quedan las antinomias del *excessus mentis* que se vuelven puntos candentes de un eloquio que, escindido entre agitación y quietud, no se quiebra sino que acoge en sí todo lo posible como un milagro supremo.

«... bocca/accidentata peggio meglio che voglia di consustanziazione»,
«si distolga in spazi/in strazi in paci in armi tese all'oscuro»,
«nel grezzo/nel rifinito d'oscuro»
«ma vedi e non puoi vedere»

En *Fosfeni* toda la experiencia del mundo se eleva en el aire. La tierra, el bosque, el marrón y el ocre del *Galateo* se disuelven en la luz rasante, invernal, de una visión alucinada. *Fosfeni* son las pequeñas manchas móviles que disturban la vista de quien, por ejemplo, pasa de repente del deslumbramiento del sol a la penumbra, o de quien ha hecho uso de ciertas sustancias estupefacientes.

Ascendemos al norte invernal de los *Dolomiti*, transportados en otra dimensión. La marca pluriestilística del poemario anterior se desvanece, y la concreción terrosa del *Galateo* adquiere una rigurosa bidimensionalidad de mosaico bizantino. Cada cosa se ilumina de un sentido anagógico, claro y resolutivo, quizá también con la ilusión de un sueño o de una extraña ebriedad.

Così che tutto il mondo luccichi di attanti
e fotoricettori grandinali
veri gatti e diamanti
preparativi di astrali convalli
e di confronti astrali

Es la *rasoiata* de la poesía de apertura la que violentamente descubre la visión y la levitación («...*nella rasoiata troviamo la strada la svolta...*»). Las cosas más humildemente consagradas al olvido, hechas casi invisibles por la costumbre, dejan transparentar su vertiginoso «*abessere*», su continuo huir de la norma perdiéndose y perdiendo a quien, aun por una vez, mira el mundo.

Dimmi che cosa ho perduto
Dimmi in che cosa mi sono perduto
e perché così tanto, quasi tutto,
ho lasciato a piè del muro
ho fastelli scignì fardelli di rovi e poi là
gemellari luci, auricolazioni nell'infinito pomeriggio

En el *pomerio* en el jardín sagrado de la literatura, se verifica de este modo una extraña teofanía puesta de relieve por una luz cortante e incolora de los minerales y por la grandísima profusión del color oro, que, en virtud de una purificación no buscada («*non più oscenità non più purificazione*») levita más allá de «*ogni volontà di levitazione*».

El *logos erkhómenos* que Zanzotto, en su hispido dialecto de Pieve de Soligo, invocaba en *Filó*, es decir, la «parola veniente», anima como un soplo sagrado toda la construcción de *Fosfeni*. Es la palabra que se ausculta en soledad, incluso en las alturas de los paseos familiares hacia los *Dolomiti*, desde donde, por otra parte, en *Idioma*, el querido pariente eremita (en el que el poeta se identificó en *Biglie*, incluida en el poemario *Pasque*) llevaba noticias de San Gallo¹⁴.

El árido tiempo invernal cubre a los campesinos bajo su manto blanco de *alba pratalia* (cuyos prados son las páginas en blanco del *indovinello veronese* que dan nombre a una poesía), abre las puertas de las cálidas tabernas y de los ojos para ver divinidades

¹⁴ De la poesía *San Gal sora la son*, de *Idioma*.

demasiado humanas. Comparecen así la «*vergina, vedova Eurosia*», que protege del granizo, Lùcia, que representa el frío, vieja mujer de altísima estatura, delgada, de increíble bondad, ahora ya distante de la santa canonizada, y también una vieja conocida como la maestra Morchét. La heroína de la primera sección de *Pasque* (significativamente titulada *Misteri della pedagogia*) que había declamado a la tía del poeta *Le poesie di suo nipote si capiscono poco*, capaz de recitar casi toda la *Commedia* de memoria, es vista aquí, no obstante el realismo de la falda americana, como una levitación que se separa muy poco del asfalto mojado. En la sonriente transfiguración que, aunque en un contesto irónico, la acerca a las «santas» de la tradición local, no pierde nada de su prosaico orgullo. Medalla de oro para la P.I. (*Pubblica Istruzione*), VIVE (con mayúscula), repitiendo a Dante y a la «*Ripetente Natura*», citando palabras pacientemente retomadas y aprendidas, mientras aparta con el brazo robusto los ramos que dificultan su camino.

La aparición de la maestra es una perspectiva inesperada debido a una imprevista potencia del *visus*, de la fuerza visiva, que deja descubrir aquello que desde siempre existía bajo de los ojos, hecho invisible por su misma obviedad.

Siguiendo a las imágenes también la palabra se dilata cumpliendo peligrosas evoluciones en búsqueda de un contacto sobrenatural: pero, mientras crece hacia lo alto, hecha raíces (como Alice después de haberse comido el hongo) en la banalidad de lo cotidiano en la que el sentido común se hace omnividente. Y, sin embargo, aunque en Pieve de Soligo (y, por tanto, en casa del poeta) se habla el soligués, en todo el poemario no hay huella del dialecto, exceptuada una breve invocación a Lucia-Lùzhia.

En realidad (como me ha esclarecido el mismo Zanzotto en el transcurso de una conversación privada) el primer proyecto de *Fosfeni* acogía también el poema dialectal *Mistierói*, que luego fue incluido en *Idioma*.

Los *Mistierói*, pobres y pequeños oficios de campo, son composiciones breves, figurinas que danzan o cojean observadas por un niño a través de un caleidoscopio. El chico es el poeta mismo, que, a su vez, es contemplado a sus espaldas por el poeta adulto, tal y como es hoy, con las manos reducidas a su propia sombra, «*grette e avare*», pero «*tenere come una mollica*».

El diseño astillado del dialecto, «*monocromático y casero*», hace del poema una señal que le falta al mosaico de *Fosfeni*. El trasfondo geográfico de *Mistierói* es el mismo que el de *Fosfeni*: son los países nórdicos, *dolomíticos*, no lejanos de Pieve de Soligo, donde el poeta en años ahora remotos transcurrió un tiempo fuera de casa. Sin embargo, el poema dialectal, publicado en otras ocasiones, ha encontrado ahora su reajuste definitivo en el último poemario, del cual, advierte el autor, «*ha sido concebido como parte integrante*». En realidad, no es posible leer los tres volúmenes que componen la trilogía como momentos autónomos, y tampoco imaginarlos como ligados por una única intención progresiva: se trata de tres núcleos móviles en los cuales el trabajo poético de un decenio se ha dispuesto en una relación de recíproco «cambio metafórico» u osmótico, en una circularidad a veces compleja al revivir antiguas experiencias o por zonas de falsa claridad, dispuestas a transformarse en deflagrantes proyecciones hacia el futuro (o mejor, hacia los sueños del futuro...).

Mistierói, isla de reserva dialectal insertada en el centro del tercer poemario, proyecta la situación cinematográfica del poeta niño visto por el poeta adulto que se

corresponde con la idea de la vuelta a casa, enlazando con su historia privada y con la de todos, ya presente en *Idioma*. En este sentido *Idioma* es un paraíso de dudosa fiabilidad, pero henchido de tibiezas domésticas, fraternas, animado por *flashback* y roto por imprevistos «*spezzoni cinematografici*» de secuencias que recuerdan un *déjà vu*, como los coloquios-monólogos con los grandes (entre un gran soprano y un gran actor) o las violentas intromisiones de telediario a la hora de la cena, como *Nel nome di Maria Fresu* o el folleto-manifiesto sobre la muerte del joven Tato de Padua. Más que de cine se puede hablar de teatro de sombras chinas cuyo montaje deja transparentar, bajo la suave propiedad del lenguaje poético, el despotismo imprevisible del inconsciente, con sus absurdos espacio-temporales.

Y es este el punto en el que *Idioma* se relaciona con el *Galateo*, o viceversa, como aparece en la gran orquestación metaliteraria de *E s' ciao*.

El poeta-narrador, al encontrar a Cecco Ceccogiato, el poeta del siglo XVIII que celebra al amado Montello, figura central de la construcción del *Galateo in bosco*, saluda en él el amor común por la poesía y también el fin del canto de la trilogía.

Sí, sí, tut quel che non savon de 'ver
o 'von desmentegà ma che la è nostro
i de tuta la fola senza fin che la è con noi,
Checo, no l' è mai stat cussita ben logà
né mejo savajà che inte tó bosch, inte i tó sfoj.

(«Sí, sí, todo aquello que nosotros no sabemos que poseemos/o hemos olvidado pero es nuestro/y de toda la muchedumbre sin fin que está con nosotros,/Cecco, nunca ha sido tan bien colocado/ni tan bien ordenado que en tu bosque, en tus folios»).

Esta muchedumbre inmensa que nutre la poesía de Cecco igual que la de Zanzotto, «*cultor de poesía*»¹⁵, coetáneo nuestro, es la misma que la de *Genti*, uno de los primeros poemas del libro.

El pueblo, verdadero interlocutor de la poesía, como advierte el mismo poeta, existe hoy solamente en situaciones inestables que progresivamente van perdiendo la virtud en la que han tejido desde siempre su dignidad cotidiana y que existe o resiste contra el tiempo que lo amenaza. Y es, obviamente, también su límite. No se trata, sin embargo, del límite simbolizado de forma variada, de los orígenes sagrados y míticos (la voz que viene del desierto...); es el límite obtuso, idiota (con la misma raíz de *Idioma*)¹⁶ y, al mismo tiempo grandioso y necesario, de todos aquellos que, como Nene, que vive tan sola, y Nino, inmune a las enfermedades, viven serenamente sin haber leído jamás un verso. Se encuentra luego, al lado opuesto, el límite objetivo del diálogo-soliloquio con compañeros de toda la vida separados por la muerte.

¹⁵ Zanzotto, Andrea, «Puó un poeta parlare di poesia?», *Il Corriere della Sera*, 16 abril 1986.

¹⁶ El poeta mismo advierte que en el título, *Idioma*, se tienen que subrayar todos los significados etimológicos de la palabra, es decir, de la raíz greiga *Idión*, (*particular, propio*), cada matiz de individualidad irrepetible, desde el lenguaje (idioma) hasta su privación total por efecto de la estupidez (idiotez) de quien no puede salir de su propio *ego* por falta de técnica comunicativa.

El poeta se deja llevar, vivificar, por la «*idiozia*» de la regresión al no saber hablar, igual que aquella que llevó a Dante a insertar el «*pappo e il dindi*» en su (y nuestra) más alta prueba. Y es, paradójicamente por su gracia, por lo que en el libro no se dan desviaciones de discurso, afasias graves, sino sólo sentidos prohibidos como espacios blancos, signos de escisiones antiguas ya superadas. La convergencia de los opuestos no es, una vez más, dialéctica, y respeta, como siempre, las polarizaciones necesarias.

Pero aquí la poesía quiere (y lo logra) huir del despotismo sagrado de la literatura y, henchida de su vacío, simplemente escuchar distraída, el «*brusire di entificazioni*». O bien, como sucede en una de las poesías finales de *Idioma*, reducirse a aquello que es cuando nace, «una carta», un simple folio que se pierde en el norte y en la noche en la que el poeta no puede verlo. Creemos que este es el motivo de la sufrida desilusión de un gran lector como Mengaldo: con su final, que, entre otras cosas, vuelve a entrelazarse en los pliegues del *Galateo*, la trilogía demuestra de pronto (antes que la historia pueda sopesarla y archivarla, de un modo o de otro) que desea situarse en una zona anómala respecto a la escritura, demasiado próxima al vacío de la gente «*che in non violenza/tesse e ritesse quotidianità*». La elección de Zanzotto es entonces, si acaso, demasiado radical y se puede uno preguntar por qué caminos se ha llegado a ella.

La objetividad con la cual el poeta, desde siempre, ha utilizado su abigarrada técnica literaria (inútil subrayar su extensión de voz) es, antes que refinada, necesaria, orientada hacia la perpetua interrogación de la lengua. Es ésta la que nos demuestra que estamos vivos y la que nos permite el encuentro entre los vivos. Por esta razón la paradójica impenitencia de canto, por ello Zanzotto ha pasado a través de la vorágine de la vanguardia con el éxito estupefaciente de lo que Mengaldo ha definido como el mayor logro poético de estos veinte años, *La Beltà*. Y ahora tenemos enfrente, un poco inerte como todos los libros de poesía nuevos (que son una fiesta, decía Sbarbaro), el último eslabón que nos obliga a una refocalización de toda la trilogía para que les imprima un marcado horizonte de sentido, es decir, el encuentro con todos los idiomas, con todos los hechos de la vida, en absoluta coherencia con el trabajo poético de Zanzotto. No se sabe si el encuentro será posible, en realidad en todo el libro no se vislumbra la sombra de una afirmación de forma resolutiva, sino sólo indicios, si bien cargados de significado; lo que de verdad es cierto es que, si no puede existir, es necesario crear la ficción de dicho encuentro.