

Ossimoro e poesia: un percorso attraverso Montale, Caproni, Giudici e Zanzotto*

Claudia BUSSOLINO

Università di Torino
Dipartimento di Scienze Letterarie
bclaudiab@libero.it

RIASSUNTO

Questo lavoro mira a individuare attraverso la lingua di quattro nomi centrali della poesia del Novecento (Montale, Caproni, Giudici, Zanzotto), considerandone in particolare le raccolte degli anni Sessanta e Settanta, un percorso di significato che si articola in due direzioni contrapposte a partire dal campo semantico *tutto/nessa*. Accanto ai casi di ossimoro vero e proprio, vengono valutati i casi di antitesi negata, quasi annientata, *nullificata* anche grazie alla disposizione dei lessemi nell'orditura metrica dei versi che interagisce dinamicamente con il livello semantico e con il livello retorico del testo.

Parole chiave: Ossimoro, retorica e metrica, tutto/nessa.

Oxymoron and poetry: a path through Montale, Caproni, Giudici and Zanzotto

ABSTRACT

This paper aims to find a path of meaning which is divided into two contrapositive directions beginning from a semantic field (*all/nothing*) through the language of four main protagonists of Twentieth Century (Montale, Caproni, Giudici, Zanzotto), considering particularly the books published during the Sixties and the Seventies. Besides the cases of real and effective oxymoron, this study tries to identify the cases of negated antithesis, almost eliminated by the collocation of the words inside the versal metrical plot that interferes with the semantic level and the rhetoric level of a text, dynamically.

Key words: Oxymoron, rhetorics and metrics, all/nothing.

SOMMARIO: 1. I molti piani di una figura retorica. 2. La *concordia discors* tra tutto e nessuna. 3. il tutto come nessuna. 4. Il nessuna come un tutto.

1. I MOLTI PIANI DI UNA FIGURA RETORICA

La parola poetica vive nella coesistenza di moto centrifugo e moto centripeto e questo appare particolarmente grazie a peculiari luoghi testuali che lo rive-

* Il presente lavoro costituisce un estratto e una rielaborazione del III capitolo della mia tesi di laurea in Storia della lingua italiana «*Per cieli oscuri come il sole: ossimori in poesia negli anni Sessanta e Settanta*», discussa nel marzo 2004 presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Torino.

lano: «in ogni poeta autentico avviene sempre d'imbattersi in qualche verso o brano che simboleggia in grado più evidente del solito la fisionomia stessa della sua poesia, rendendo palese quella duplicità di piani che costituisce comunque lo statuto distintivo dell'arte poetica: cioè il fatto che essa è sempre nello stesso tempo rappresentazione, allegoria di altro e allegoria di se stessa» (Mengaldo 1972: 21).

Non soltanto la parola poetica ma anche le figure retoriche sono costituite da una coesistenza dialettica tra un movimento che parte dalla parola per allontanarsi verso i *realia* e un movimento che converge dall'esterno verso la parola stessa: è stato ben posto in rilievo da Walter Siti, in un saggio che, come quello di Mengaldo appena citato, aveva come oggetto d'indagine la poesia degli anni Sessanta, ma questa volta quella più sperimentale, meno ancorata a una continuità di modi di scrittura con la poesia della prima parte del secolo, con le tendenze dell'arco temporale che Romano Luperini qualificò complessivamente come periodo novecentista (Fortini 1996: 6). Siti in articolate indagini su alcuni testi dell'avanguardia, in cui fa rientrare prevedibilmente il Gruppo '63, ma anche con una scelta meno scontata Andrea Zanzotto rileva che le figure retoriche in generale hanno la funzione di «attirare l'attenzione sul significante e garantirgli quella non autonomia grazie alla quale esso può far affiorare i significati latenti» (Siti 1975: 109): quindi elementi cardine che veicolano l'emergere del carattere polisemico della parola poetica. Prosegue poi, con un'evidente allusione alla biplanarità del segno¹: «le figure hanno quindi due facce: una che attira l'attenzione sulla figura stessa in quanto significante insolito, l'altra invece che tende a mettere in ombra la figura a favore del sistema, e a nascondere l'artificio perché il lettore possa entrare ingenuamente nel mondo del gioco significante». La conclusione che ne consegue evidenzia la compresenza di due fasi inseparabili, coesistenti nella sostanza della parola poetica in atto: «ogni figura si dichiara e si ritrae allo stesso tempo, secondo l'alternarsi dei due momenti che potremmo chiamare il momento dello straniamento e quello dell'identificazione» (Siti 1975: 109). Quindi, come la poesia è allegoria di sé e di altro, così la figura retorica è un elemento del testo che si rende manifesto e nel contempo tende a celarsi, a ritrarsi, facendosi quasi invisibile.

Opposizioni che coesistono, si bilanciano negli equilibri in tensione che creano la ricchezza polisemica del testo poetico: anche valutando queste considerazioni teoriche, una figura fra le molte che i repertori retorici classificano, l'ossimoro, l'unione paradossale di due termini antitetici come «corto circuito semantico» (Mortara Garavelli 1997: 243), «il più audace dei metasememi» (Valduga 1985: 14), risulta particolarmente significativa. Nella lingua della poesia degli anni Sessanta e Settanta, si impone l'alta frequenza di una coppia di

¹ Sul rapporto complementare tra significante e significato: «in poesia il significato del discorso non è mai in grado di accogliere tutto il senso né lo è il significante da solo. Il senso poetico si compie nella combinazione di un significato celato in convenzioni ritmiche vincolanti e di un significante liberato in semasiologizzazioni di suoni o figure ritmiche» (Beccaria 1975: 4-5).

antonimi il cui contrasto semantico è particolarmente evidente e nitido, *tutto/nulla*, partendo da Montale per giungere a Zanzotto, attraverso Caproni e Giudici.

2. LA CONCORDIA DISCORS TRA TUTTO E NULLA

Il *tutto* e il *nulla* avvicinandosi istituiscono contrasti forti, anche nella loro sostanza di parole primarie e semplici; si tratta di vocaboli che rientrano in quella parte del lessico della lingua italiana definito «ad alta frequenza», che insieme con la componente «ad alta disponibilità» forma quello che dai lessicografi è stato individuato come «dizionario di base» (De Mauro 1998)². Il loro uso è comunemente pronominale o avverbiale (nel caso di *tutto* anche aggettivale): è questa accezione primaria che contribuisce sostanzialmente al loro inserimento tra le 2000 parole più frequenti del lessico italiano, ma non devono essere irrilevanti quantitativamente le loro occorrenze che segnalano il passaggio alla categoria grammaticale del sostantivo, trasformazione che talora implica l'uso dell'iniziale maiuscola. In questa seconda accezione, il *Tutto*, il *Niente*, il *Nulla* s'inseriscono a pieno titolo tra i termini propri del linguaggio della filosofia (De Mauro 1999). Tra l'ambito della lingua parlata media e la lingua filosofica³ è dunque l'escursione semantica di questi vocaboli, tra l'elementare e il prezioso: l'uso che ne farà la lingua poetica non lascerà inattuata la potenzialità di questo largo spettro di significazione.

Un esempio primonovecentesco nei versi della *Via del rifugio* di Guido Gozzano, in una quartina centrale nello svolgersi del testo (Gozzano 1980: 70):

Ma dunque esisto? O strano!
Vive tra il Tutto e il Niente
questa cosa vivente
detta guidogozzano!

L'ironia crepuscolare sfrutta il contrasto che si crea tra l'abbassamento dell'autodefinirsi *cosa vivente*⁴ e l'aulicità di *Tutto* e *Niente*. Questi versi vedono gli estremi in antitesi, in una contrapposizione che resta al di qua del legame ossimorico, ma si tratta di un'antitesi che, come si vedrà nei testi di Montale in cui riapparirà, è posta soltanto per essere relativizzata, se non negata. Invece, nei casi

² Si vedano particolarmente l'introduzione e le marche d'uso apposte ai lemmi qui in questione.

³ Un esempio tra i molti di *tutto* e *nulla* usati in ambito filosofico: *Fra il tutto e il nulla* è il titolo di una raccolta di articoli dello storico della filosofia Nicola Abbagnano pubblicata presso Rizzoli nel 1973, posseduta e «postillatissima» da Giorgio Caproni (Caproni 1998: 1585).

⁴ In effetti si tratta di un abbassamento ossimorico, in quanto il determinante viola uno dei tratti semantici del determinato: [- animato]. La contiguità che si verifica fra le due figure retoriche (ossimoro e antitesi) può far ipotizzare un'interazione, che può anche avvicinarsi a un'assimilazione, soprattutto nei casi in cui l'antitesi presenti ambiguità interpretative.

in cui *tutto* e *nulla* sono avvicinati tanto da coincidere, la *concordia discors* sembra delineare due percorsi diversificati: da una parte il *tutto* che diventa *niente*, la totalità che si vanifica e annulla nel non-senso; dall'altra un *nulla* che si fa un *tutto*, come elemento residuale di senso in un orizzonte d'evanescenza. Si contrappongono la vanificazione totalizzante e la resistenza di un frammento di realtà tanto minuto da essere detto per iperbole un *nulla*, un frammento che sfugge al non senso che pervasivamente dilaga.

3. IL TUTTO COME NULLA

Il tutto che viene assimilato al nulla in una nichilistica affermazione della riduzione al vano, al non senso, della totalità è motivo ricorrente della seconda parte della produzione poetica montaliana, quei libri che egli stesso in un'intervista a Luigi Zampa (Montale 1996: 1724) amò definire il «verso» della propria opera in opposizione al «recto» (gli *Ossi di seppia*, le *Occasioni* e *La bufera e altro*) istituendo una metafora che richiama il mezzo cartaceo nella sua versione preziosa di volume antico o di manoscritto al vaglio dei filologi. Giustifica l'impressione un dato numerico: il *nulla* sostantivo, dagli *Ossi di seppia* alla raccolta *Altri versi*, risulta presente in 28 occorrenze, ma solo cinque appartengono al *recto* degli scritti montaliani; nel *verso* invece: 4 occorrenze per *Satura*, 8 per *Diari del '71 e del '72*, 7 per il *Quaderno di quattro anni* e infine 5 in *Altri Versi* (Savoca 1995)⁵.

Mirando all'individuazione di quei nessi semantici che si configurano come ossimoro o di quelle antitesi che tendono a presentare una compresenza di opposti che non va univocamente verso una dissimilazione, appare un dato rilevante che in pochissime delle 28 occorrenze rilevate il *nulla* montaliano non sia presente in coincidenza con il lessema *tutto*. Tra i testi di *Satura* troviamo in *Dopo una fuga* (Montale 1984: 393):

C'erano le betulle, folte, per nascondere
il sanatorio dove una malata
per troppo amore della vita, in bilico
tra il tutto e il nulla si annoiava.

La malata in sanatorio (Mosca qui senza ambiguità interpretative) è colei che sta in bilico tra il *tutto* e il *nulla*: è vicina ad entrambi come se fossero separati soltanto da un filo da cui è facile cadere. È colei che sa che inevitabilmente, partecipando della condizione umana, «bisogna adattarsi a una convivenza precaria con l'inconoscibile» (Luperini 1986: 199). Implicitamente, si percepisce con chiarezza in trasparenza, attraverso l'opposizione *malattia/vita*, il paradosso di chi, proprio perché contiguo alla morte, sente più vicina la vita.

⁵ Benché siano usciti negli anni Ottanta, decidiamo di non escluderli sia perché le date dei singoli testi sono riconducibili in larga parte agli anni Settanta, sia perché particolarmente significativi ai fini dell'indagine.

Nel corso del testo Mosca è anche colei che, ancora paradossalmente, dà conforto essendo nella condizione di doverne ricevere, passando da destinataria a destinatrice, confondendo i ruoli consueti e prevedibili, rendendone estremamente labile il confine⁶ (Montale 1984: 393):

E c'ero anch'io naturalmente, e altri
seccatori per darti quel conforto
che tu potevi distribuire a josa
solo che avessimo gli occhi. Io li avevo.

In questi versi l'antitesi io-tu delinea e permea i modi del colloquio tra chi appartiene al mondo dei vivi e chi appartiene al mondo dei morti. Nel testo *L'arte povera* del *Diario del '71 e del '72* (Montale 1984: 424), questa antitesi prende corpo proprio incrociandosi con la coppia *tutto-nulla*:

È la parte di me che riesce a sopravvivere
del nulla ch'era in me, del tutto ch'eri
tu inconsapevole.

Qui il parallelismo si spezza in *enjambement* isolando il secondo elemento, evidenziato, oltre che dalla struttura metrica anche da quella grammaticale, in quanto soggetto postposto al verbo, pronomi che con l'attributo proparossitono chiude una successione di versi che esorbitano l'endecasillabo in un quinario sdrucchiolo, determinato da una coppia dattilica. In questo caso *nulla* e *tutto* sono gli unici sostantivi di un endecasillabo *a maggiore*, in cui il primo emistichio (un settenario) e il secondo emistichio (un quinario) sono separati dal segno d'interpunzione. Si costituisce un isocolo bimembre che in *enjambement* travalica appena di un monosillabo il verso, terminando nel quinario successivo; si costruisce attraverso il duplicarsi di un complemento di specificazione che regge una proposizione relativa. Nella struttura che si ripete s'inseriscono due coppie di vocaboli in opposizione: *nulla-tutto*, *me-tu (era-eri)* si aggiunge come poliptoto). È uno schema di variazione nell'identico che attrae gli opposti in un rapporto di coesistenza più stretta: un rapporto di dialogo a distanza, la distanza che corre tra la vita e l'oltrevita⁷, che tenta di darsi tra un *io* e un *tu*. Ma l'esito del colloquio è un *annullamento*: «nel rivolgersi al tu a distanza c'è una presa di coscienza, da parte dell'io dell'esistenza dell'altro e

⁶ Il tema della reversibilità dei ruoli complementari, che qui resta una reversibilità soltanto potenziale, può rappresentare il primo passo verso quella intercambiabilità dei termini opposti determinati dal tratto grammaticale attivo/passivo (*ucciso/uccisore*) portata agli esteri estremi nell'ultimo Caproni, nell'«effetto specchio» della sezione *Reversibilità* del *Franco Cacciatore* (Caracchini 2000: 159).

⁷ *Oltrevita* è termine montaliano presente in *Sono pronto, ripeto, ma pronto a che?* del *Diario del '71 e del '72* (Montale 1984: 462) e in *Ho tanta fede in te* di *Altri versi* (1984: 712). Parallelamente in Caproni è presente *oltremorte*, in *Quattro appunti di Res amissa* (Caproni 1998: 764), da mettere certamente «nel conto dei prelievi o echi montaliani» (Surdich 1998: 93).

del colloquio con questo, nel quale a tratti l'io si riconosce e si annulla» (Citro 1999: 66).

Nella stessa raccolta, un'ulteriore occorrenza del lessema *nulla* si lega a quella appena riportata per la presenza di un aggettivo in posizione quasi isolata, comprendendo quasi la totalità del verso. I due aggettivi entrambi sdrucchioli *inconsapevole* e *imperfettibile* rimandano entrambi a qualcosa che sfugge: nel primo caso *a parte subiecti* alla coscienza, nel secondo *a parte obiecti* a una condizione di ideale compimento. Si crea in questo caso una dittologia (Montale 1984: 425):

Prese la vita col cucchiaino piccolo
essendo
onninamente *fuori* e imprevedibile.

Una ragazza imbarazzata, presto
sposa di un *nulla* vero
e imperfettibile.

(*Trascolorando*)

La duplice aggettivazione che determina il sostantivo *nulla* risulta dissonante, difficilmente ascrivibile a una consequenziale coerenza che riconduca il sintagma a unità: ciò che è mancanza e assenza sfugge a un'astratta condizione di completezza, ed è *imperfettibile*, non sfuggendo però all'intelletto qualificandosi nitidamente come *vero*. Il *nulla* si trova al centro di un campo di tensioni che conducono in direzioni divergenti, che si manifestano anche nella struttura di due versi: ciò che è spezzato nella struttura ritmica tende a ricomporsi, in quanto la frammentazione del discorso in versi brevi, un settenario e un quinario, è solo apparente in presenza di una possibile sinalefe tra i versi, una sinalefe che creerebbe un endecasillabo regolare ancipite, con possibilità di cesura sia dopo un quinario che dopo un settenario, un endecasillabo sdrucchiolo. La sinalefe riunisce anche ciò che è separato dall'inarcatura: i due aggettivi in tensione semantica *vero* e *imperfettibile* sono disposti nel verso in uno schema che nel contempo distingue e unisce.

Il nesso preposizionale *tra* che, indicando una relazione tra due poli è l'unico che implica quasi necessariamente due elementi, collega *tutto* e *nulla* in altri testi montaliani: il primo appartenente al *Diario*, il secondo ad *Altri versi*. In *Sono pronto, ripeto, ma pronto a che* (Montale 1984: 462):

Essere pronti non vuol dire scegliere
tra due sventure o dueventure oppure
tra il tutto e il *nulla*. E dire io l'ho provato,
ecco il Velo, se inganna non si lacera.

Dove si nega l'atto della scelta tra condizioni divergenti (*scegliere / tra due sventure o dueventure*), nitidamente espresse tramite antonimi corradicali, l'op-

posizione sembra posta soltanto per essere negata, come in *Prosa per A. M.* (Montale 1984: 653) l'antitesi viene collocata nel dominio dell'incerto:

Si è incerti se tra tutto e il nulla pesi
 onesta e necessaria la bilancia
 [...]

 Tra l'orrore e il ridicolo il passo è un nulla.

Il *nulla*, oltre che legato al *tutto*, è in antitesi con sé stesso attraverso il minimo mutamento apportato da un diverso determinante (*il nulla vs un nulla*): iterandosi, si fa veicolo del ridimensionamento di un'opposizione antonimica, quasi annullata.

Il nesso *orrore-ridicolo* richiama per affinità semantica alcuni versi di Giudici (2000: 241), di *Mi piacerebbe ma non vorrei essere un poeta tragico* (testo posto in apertura di *O beatrice*) dove appare il nesso *tragico-comico*, a cui si giunge attraverso due passaggi intermedi, in un'antitesi (*suo malgrado vs con intenzione*) che si intreccia con un climax:

Comico suo malgrado è il colmo del comico.
 Spesso patetico fu il comico con intenzione.
 Tragico suo malgrado è il solo possibile
 esito imprevedibile della commedia.

Nei versi di *Tra chiaro e oscuro*, in *Diario del '71 e del '72*, (Montale 1984: 504) si passa, attraverso la riduzione di opposizioni reiterata, strutturata retoricamente per tre versi in climax ascendente e chiasmo, a connettere il *nulla* al *velo*:

Tra chiaro e oscuro c'è un velo sottile.
 Tra buio e notte il velo si assottiglia.
 Tra notte e buio il velo è quasi impalpabile.
 La mente fa corporeo anche il Nulla.

In questo movimento progressivo in cui l'impalpabilità delle distinzioni si fa irreparabile, pare essere soltanto un'ossessione umana, «la furiosa passione per il tangibile» (Montale 1984: 504), a farle vivere, a sottrarle al loro normale precipitare nell'indistinto, non essendo la contrapposizione nitida una caratteristica propria delle cose in sé, sussistente e resistente al di là dello sguardo umano: ma paradossale e rivelatore è che l'ossimorico *Nulla corporeo* sia veicolato proprio dalla mente. Ossessivamente cercando *relata* cui applicare relazioni fittizie la mente giunge alle soglie dell'*adynaton*. Quello che emerge da questo testo è «la coraggiosa accettazione del nulla dell'esistenza», in quanto «liquidare i grandi parametri dell'interpretazione del reale e trarre, dal gran lavoro di demolizione così compiuto un'ultima lezione» (Testa 1999: 97) è il compito che per Montale rimane al poeta. Infatti, «quello che resta sotto le unghie [...] è polvere di vita, il meglio e il tutto» (Montale 1984: 504). Ecco che anche il nulla di *Tra chiaro e oscuro* si identifica con il suo contrario.

Il *Velo* (Montale 1984: 462), il velo del senso che è sottilissimo, il velo dell'azione evanescente della ragione, è ancora nei versi del *Tuffatore* (Montale 1984: 440):

pietà per tutto che si manifesta,
 pietà per il partente e per chi arriva,
 pietà per chi raggiunge o ha raggiunto,
 pietà per chi non sa che il nulla e il tutto
 sono due veli dell'Impronunciabile,
 pietà per chi lo sa, per chi lo dice,
 per chi lo ignora e brancola nel buio.

La catena anaforica determinata dalla martellante moltiplicazione del lessema *pietà* conferisce ai versi una cadenza litania. L'anafora che struttura l'elenco in questo caso contribuisce a una parificazione di situazioni antitetiche: la *pietà* mette sullo stesso piano chi giunge a conoscere il reale e chi si ferma alla superficie. Luperini definì lo stesso Montale paradossale: «risulta un moralista ben paradossale: un moralista senza morale» a cui si addice «la contraddizione di una poesia che oscilla fra accettazione e rifiuto, contraddizione che il poeta solo con uno scatto di delirio distruttivo, è cioè negando la validità di tutti e due questi momenti» (Luperini 1986: 198). Un *moralista senza morale*: l'ossimoro s'adatta, com'è normale, a descrivere in sede critica chi dell'ossimoro ha fatto una figura portante di una parte della propria opera⁸.

Nelle raccolte della seconda parte della produzione poetica montaliana, sono presenti anche composti di *nulla* e *niente* (Montale 1984: 557, 376-377, 359):

Certo non era poca la differenza
 di status, di abitudini e di lingua.
 Di lingua soprattutto. Nullameno
 l'intesa era perfetta e nessun gatto
 sperimentò l'ascesa della pergola.

(Sotto la pergola)

Dicono
 che gli dei non discendono quaggiù,
 che il creatore non cala col paracadute,
 che il fondatore non fonda perché nessuno
 l'ha mai fondato o fonduto
 e noi siamo solo disguidi
 del suo nullificante magistero;

(Divinità in incognito)

⁸ Analogamente un ossimoro fu scelto da Caproni per definire la propria disposizione verso la scrittura poetica: *desperatio fiducialis* (Insana 1975: 11).

bisogna fingere
 che movimento e stasi
 abbiano il senso
 del nonsenso
 per comprendere
 che il punto fermo è un tutto
 nientificato.

(*Che mastice tiene insieme*)

Nel primo caso s'incontrano come *explicit* e *incipit* di due frasi contigue due avverbi composti, *soprattutto* e *nullameno*, in cui il secondo elemento nel primo termine e il primo elemento nel secondo termine si contrappongono in una relazione di antonimia ravvicinatissima nella disposizione a chiasmo⁹. In *Divinità in incognito*, il *nullificante magistero* è l'opera della divinità sfuggente e lontanissima: questo termine raro qui non crea rapporti ossimorici ma segue versi retoricamente molto elaborati nella loro ricchezza di figure, in cui si susseguono un poliptoto (*fonda-fondato*) intrecciato con una figura etimologica (*fondatore-fonda-fondato*) e con una paronomasia (*fondato-fonduto*).

Nel terzo caso, che risulta il più significativo, una *coincidentia oppositorum* ne richiama un'altra: *fingere il senso del nonsenso* (ossimoro sostantivo-complemento di specificazione) porta a riconoscere un *tutto nientificato* (ossimoro sostantivo-attributo), un paradossale *fingere per comprendere*. All'ossimoro vero e proprio si giunge per gradi, dandogli il peso di una *pointe* conclusiva. Questo caso evidenzia bene come con un ossimoro si possano costruire versi in cui la figura stessa si moltiplica, irradiando attraverso sue reduplicazioni la sua valenza d'irrazionale affermato. Qui Montale «tende a risolvere le cose nei segni di un destino imperscrutabile e che, tuttavia, lascia simbolicamente il riflesso di tracce significanti se non di polverizzati detriti dando rilievo solo all'ambivalente e contraddittoria apertura della coincidenza degli opposti» (Forti 1973: 404). Ciò che del reale si riesce a conoscere resta sostanzialmente una traccia ossimorica. Il ragionamento che porta a tale conclusione, in *Divinità in incognito*, è esplicitato in modo mediato attraverso il discorso indiretto e per accumulazione: «è un procedere argomentativo poco lineare, divagante, digressivo, che mima una meditazione che non ha un punto d'arrivo assicurato dall'inizio» (De Rosa 1998: 66). All'accettazione del presente negativo giunge senza enfasi, quasi con distacco.

Il *senso del nonsenso* viene ripreso in un testo dell'ultimissimo Caproni¹⁰, *Confidenza* (Caproni 1998: 887):

⁹ I due avverbi si oppongono anche sul piano dell'uso: *soprattutto* appartiene all'italiano di base, mentre *nullameno* è in sede lessicografica considerata variante obsoleta di *nondimeno* (De Mauro 1998 e 1999).

¹⁰ Il testo appartiene alla sesta sezione di *Res amissa*, (*Versicoli e altre cosucce*). Sul manoscritto era intitolata *Mancato acquisto* (Caproni 1998: 1773): all'assenza della perdita (*amissa*) faceva da contrappunto la perdita di una mancanza.

Ecco a che cosa penso.
 Al senso della ragione.
 Al senso della dissoluzione.
 Al senso del non senso.

Solo l'opzione montaliana di una grafia che unisce negazione e sostantivo impedisce la perfetta coincidenza dei due ossimori sul piano lessicale. In questo caso fortissimo è il peso dato alle figure della ripetizione. La quartina è rimata regolarmente *abba* e già questo basterebbe, trattandosi di versi che si mantengono al di sotto della misura endecasillabica, a creare un contesto di forte coerenza fonica; l'anafora che lega i tre versi successivi al primo, anafora data dal ripetersi di un nesso preposizione-sostantivo, moltiplica l'andamento di massima uniformità. Il *sensò* ripete se stesso fino a trovare lo sbocco conclusivo nel suo contrario, iterazione che *dissolve* e ribalta.

La coincidenza testuale dell'ossimoro *sensò-nonsensò* ha permesso un parallelo tra Caproni (1998: 887) e Montale (1984: 359): se ne riscontra un altro, questa volta rimanendo ancorati ai testi pubblicati all'interno del contesto cronologico prescelto, a partire dalla microfrase *ora so*, presente sia nel *Muro della terra* che nel *Diario del '71 e del '72* (Caproni 1998: 382 e Montale 1984: 471):

[...] ora so
 che volante o pedestre, stasi o moto
 in nulla differiscono

(*Presto o tardi*)

Tutti i luoghi che ho visto,
 che ho visitato,
 ora so – ne son certo:
 non ci sono mai stato.

(*Esperienza*)

Caproni e Montale condividono una svolta, nell'ultima parte della loro produzione poetica, verso i modi di un dire scarno ed epigrammatico, che totalmente per il primo e parzialmente per il secondo veicolano temi alle soglie del campo metafisico¹¹. La percezione di dati contraddittori in entrambi è enunciata attraverso il verbo *sapere*, che legato all'avverbio temporale, crea un'antitesi¹² in *absentia*; viene associato esplicitamente alla *coincidentia oppositorum* un valore gnoseologico che *ora* si esperisce.

¹¹ La metafisica caproniana è segnata da un termine che permette due interpretazioni contrapposte: *ateologia*. Lo stesso poeta testimonia la sua ambivalenza (a-teologia e ateo-logia) in una lettera a Luigi Surdich del 1984, citata da Luca Zuliani (Caproni 1998: 1672). Tale ambiguità secondo Caproni dona «il *giusto* valore poetico».

¹² Il *tutto* in questi versi non converge propriamente verso suo opposto, ma verso un altro termine di assoluta negazione: l'avverbio temporale *mai*. Si verifica uno spostamento verso l'asse della temporalità.

Nei versi caproniani si crea un particolare attrito di senso tra il titolo e il testo stesso: il *vedere* e il *visitare* implicano presenza, ma la negazione della presenza, dell'essere in un determinato luogo, è proprio ciò che viene affermato come contenuto dell'avvenuta conoscenza; l'aggettivo *tutti* implica pluralità e quindi ripetizione, ma viene vanificato dal *non* in apertura dell'ultimo verso citato. Sarà evidente che ciò che si nega è proprio il valore dell'*esperienza*: in questi termini possiamo considerare il titolo antifrastico, il testo tratta «l'esperienza della non esperienza», celando un ossimoro in profondità.

In *Presto o tardi*, assimilando *stasi e moto*, si nega la possibilità di una progressione e quindi implicitamente anche in questi versi il valore conoscitivo dell'esperienza sfuma. Questa coincidenza veniva già affermata nel quattordicesimo testo degli *Xenia I*, in modi che, pur in presenza degli stessi lessemi di scientifica precisione, sono in parte differenziati (Montale 1984: 302):

Dicono che la mia
sia una poesia d'inappartenenza.
Dicono che la poesia al suo culmine
magnifica il Tutto in fuga,
negano che la testuggine
sia più veloce del fulmine.
Tu sola sapevi che il moto
non è diverso dalla stasi
che il vuoto è il pieno e il sereno
è la più diffusa delle nubi.

Ancora un soggetto percipiente enuncia, attraverso la perentorietà del verbo *sapere*, la sovrapposizione di ciò che la logica dovrebbe separare, ma questa volta la prima persona lascia spazio alla voce di un'interlocutrice, la depositaria del vero sapere contrapposto attraverso l'anaforico succedersi del verbo *dicono*, da cui, attraverso il contrasto di verità che si crea tra *sapere e dire*, il soggetto prende scetticamente le distanze. L'io non appare direttamente, ma attraverso i modi indiretti di un pronome possessivo, si tratta di un determinante riferito al sostantivo *poesia*, che dà ai versi la centralità che è propria dell'affermazione metapoetica.

In due testi del *Quaderno di quattro anni* l'argomento si carica di ulteriori sfumature (Montale 1984: 608, 619):

Le prove generali sono la parodia
dell'intero spettacolo se mai dovremo
vederne alcuno prima di sparire
nel più profondo nulla. A meno che
le idee di tutto e nulla, di io e di non io
non siano che bagagli da buttarsi via
(ma senza urgenza!) quando sia possibile
(augurabile mai) di rinunziarvi.

(*Le prove*)

Laggiù/lassù non ci saranno tessere
 di riconoscimento, non discorsi opinioni
 appuntamenti o altrettali futilità.
 Lassù/laggiù nemmeno troveremo
 il Nulla e non è poco. Non avremo
 né l'etere né il fuoco.

(*Ci si rivede mi disse qualcuno*)

In *Le prove* è ironicamente appena accennata l'idea che altrove veniva affermata senza margini di dubbio attraverso il verbo *sapere*: i referenti del principio di non contraddizione, i concetti antitetici, vengono degradati al livello di un inutile bagaglio, di una zavorra da cui sgravarsi. Sullo stesso tono si mantengono le correzioni insinuate attraverso le parentesi, incisi ridotti ai minimi termini che fanno ambigua la posizione della voce, che afferma senza voler affermare fino in fondo. La duplice occorrenza del lessema *nulla* cade in due versi contigui, in entrambi i casi precede una pausa che isola un settenario (si determina un endecasillabo *a maiore* regolare solo nel primo caso, il secondo verso è ipermetro: il settenario allude alla misura canonica che poi viene elusa). Dal *nulla* in cui tutto è destinato a precipitare, al precipitare del *nulla* nel suo antonimo, il *tutto*.

Nel testo *Ci si rivede mi disse qualcuno* troviamo una generica indicazione spaziale che nasce dal congiungersi di due avverbi di luogo antitetici: l'alternativa data dal segno paragrafematico¹³, considerando la reduplicazione a termini invertiti a formare una struttura a chiasmo, si pone come indistinzione dei due elementi. In questo luogo capronianamente non giurisdizionale, fuori dalla giurisdizione in cui la ragione agisce e distingue, tutto è negato e insieme, paradossalmente, anche l'estremo concetto che la completa negazione, l'insieme vuoto, designa. Il *nulla* come estrema categoria residuale che qui è negata, è rintracciabile in altri luoghi testuali che verranno ora analizzati.

4. IL NULLA COME UN TUTTO

Il testo *Così siamo* di Andrea Zanzotto (1999: 230), esemplifica perfettamente la definizione del *nulla* come minima entità portatrice di senso:

Vitalmente ho pensato
 a te che ora
 non sei né soggetto né oggetto
 né lingua usuale né gergo
 né quiete né movimento
 neppure il né che negava

¹³ Surdich individua nella presenza della «barretta di distinzione e di separazione», come anche in altre inusuali scelte grafiche dell'ultimo Montale, soluzioni stilistiche che «difficilmente si spiegherebbero in un clima poetico che non avesse avvertito il passaggio dell'avanguardia» (Surdich 1998: 13).

e che per quanto s'affondino
 gli occhi miei dentro la sua cruna
 mai ti nega abbastanza.

E così sia: ma io
 credo con altrettanta
 forza in tutto il mio nulla,
 perciò non ti ho perduto
 o, più ti perdo e più ti perdi,
 più mi sei simile più m'avvicini.

Il testo di *IX Ecloghe* procede attraverso l'accumulo di «una serie di negazioni, pronunciate vitalmente ossia con intensità appassionata: la persona scomparsa è assolutamente inesistente, non c'è nessuna sopravvivenza, anzi neanche la negazione nega con sufficiente forza»; ma il non esistere «è l'altra faccia dell'esistere, e la forza che nega la sopravvivenza (affermata dalla tradizione religiosa) del defunto è la stessa che sostiene in vita la voce poetante, pur persuasa della propria nullità» e infatti «come nel linguaggio dei mistici, la verità è nella contraddizione: più lo scomparso è scomparso (e tuttavia lo si chiama *tu*), più esso ci si fa vicino – come dicono di Cristo» (Fortini 1986: 143). *Tutto il mio nulla*: l'unione dei contrari coinvolge qui un aggettivo che sussiste come tale e un aggettivo che diventa sostantivo tramite i tre determinanti anteposti.

Il poliptoto appartiene anche a un altro testo in cui il *nulla* è affermato vitalmente, la seconda poesia della sequenza *La Bovary c'est moi* di Giovanni Giudici (2000: 190)

Gli posso far pensare ogni pensiero che voglio:
 lei pensa che io penso: - mi penserà.
 Pensami nella mia camera ingombra del mio niente.
 Pensami nel mio niente carico di tutto.

Il verbo *pensare* domina semanticamente i versi, veicolando prima una figura etimologica (*pensare-pensiero*), poi un poliptoto trimembre (*pensa-penso-penserà*), infine un'anafora che ribadisce un imperativo negli ultimi due versi in cui la misura metrica coincide con quella sintattica. Il poliptoto trimembre nella misura endecasillabica ha come illustre precedente il dantesco «cred'io ch'ei credette ch'io credesse» (*Inf.* XIII, 25): qui il congiuntivo della subordinazione lascia spazio a un indicativo che suggerisce gli usi del parlato, e, come nel parlato è normale, a un ulteriore grado di subordinazione viene preferita una pausa che spezza la complessità del periodo. L'ossimoro appare come il luogo dove la voce poetante chiede all'ipotetico interlocutore d'immaginarla: un *niente* che *ingombra*, che è *carico di tutto*.

Ritroviamo sia il poliptoto legato al verbo *pensare* che un'occorrenza ossimorica di *niente* nel *Sonetto del che fare e del che pensare* di Zanzotto (1999: 604), di cui particolarmente significative sono la prima quartina e l'ultima terzina:

Che fai? Che pensi? Ed a chi mai chi parla?
 Chi e che cerececè d'augel distinguo,
 con che stillii di rivi il vacuo impinguo
 del paese che intorno a me s'intarla?

A chi porgo, a quale ago per riattarla
 quella logica ai cui fili m'estinguo,
 a che e per chi di nota in nota illinguo
 questo che non fu canto, eloquio, ciarla?

Che pensi tu, che mai non fosti, mai
 né pur in segno, in sogno di fantasma
 sogno di segno, mah di mah, che fai?

Voci d'augel, di rii, di selve, intensi
 moti del niente che sé a niente plasma,
 pensier di non pensier, pensa: che pensi?

Del *niente* si rivelano gli intensi movimenti, ciò che dovrebbe sfuggire ai sensi diventa mobile. È metafora che si riferisce alle voci che provengono dal paesaggio. Stilisticamente degno di nota è l'endecasillabo d'apertura: la citazione petrarchesca («Che fai? Che pensi? Che pur dietro guardi?») (*Rvf.* 273, 1) è modificata fino ad accogliere un'interrogativa «multipla»¹⁴, un modulo sintattico caratteristico di alcune tipologie di testi scritti, una costruzione accolta di recente tra le strutture sintattiche dell'italiano come calco dall'inglese (D'Achille 2003: 157). Qui l'italiano della tradizione è corroso dall'italiano contemporaneo¹⁵ colto proprio nel punto in cui le strutture sintattiche sono sul punto di mutare: è una coincidenza di opposti dal punto di vista stilistico, che avvicina gli estremi, il durevole al mutevole, ciò che è lontano e ciò che è recentissimo¹⁶. Non si tratta di un fenomeno in qualche modo assimilabile al noto cozzare di aulico e prosaico di gozzaniana e montaliana memoria: non è un processo di avvicinamento, non una condizione di contiguità tra elementi stilisticamente e linguisticamente distanti. Qui il presente e il passato dell'italiano dell'italiano convivono inseparabili nella misura di un endecasillabo, petrarchesco e anglicizzante, ossimoricamente.

¹⁴ Si tratta di una struttura «in cui un elemento interrogativo occupa la prima posizione nella frase e l'altro o gli altri si trovano nella normale posizione di complemento, dopo il verbo: *Chi è chi?* (titolo di un libro, traduzione di *Who's who*)» (Fava 1995: 102). A dire il vero, la definizione sembra funzionare bene per l'inglese, lingua da cui proviene il calco sintattico, meno bene per l'italiano: perché si possa parlare di interrogativa multipla dovrebbe essere fondamentale il doppio *focus*, facoltativo che a occupare il primo posto sia il soggetto e che siano posizionati a seguire i complementi.

¹⁵ Notevole è che siano repertori grammaticali degli anni Novanta a descrivere questa struttura interrogativa come calco dall'inglese appena introdotto, mentre *Ipersonetto* appartiene alla raccolta *Galateo in bosco*, che venne pubblicata nel 1978.

¹⁶ Benincà si sofferma sull'interrogativa multipla proprio in quanto fenomeno che documenta uno dei rarissimi casi di mutamento in atto, «un calco sintattico *statu nascenti*» (Benincà 1993: 284).

La forma interrogativa, iterata e rimodellata in modo così peculiare, diventa la reale sostanza del sonetto di Zanzotto: «il dubbio investe ogni forma rappresentata e l'esito, tanto più sorprendente quanto più rigorosamente organizzato dal punto di vista metrico e sintattico, è una sorta di indistinzione nella quale l'io, il tu, il mondo appaiono vicendevolmente legati da un rapporto osmotico» (Neri 2001: 26): soggetto, oggetto, interlocutore diventano categorie fluide, pronte a sovrapporsi; la voce poetante che tende verso la logica configura questa esperienza come un'estinzione. La contemplazione del reale fenomenico che ha perso la sua armonia determina la degradazione del pensiero verso la soglia ossimorica della sua negazione (*pensier di non pensier*), ma il mondo sorprendentemente resta ancora «definibile in nitide parole, bello a dispetto dell'enigma» (Gibellini 1996: 914).

Considerando il tema del niente che assume il valore di un tutto legato a una figura femminile come accade nei versi di Giudici, possiamo risalire al *ricchissimo nihil* che appare in una fase precedente della produzione poetica di Zanzotto (*Da un'altezza nuova* appartiene alla raccolta *Vocativo*) (1999: 169)

Madre, donde il mio dirti
perché mi taci come il verde altissimo
ricchissimo nihil

Il *nulla*, qui nel prestito dal latino *nihil*¹⁷, può sostenere come attributo il superlativo assoluto: la pienezza al massimo grado, per un nulla che come in *Così siamo* è affermato vitalmente. La *ricchezza* direttamente e l'*intensità* indirettamente sono le proprietà attribuite al nulla: se anche non si tratta di totalità, quanto meno tocca il livello della pienezza vitale.

Nei testi in cui sono stati individuati ossimori e antitesi negate, quasi annientate e *nullificate* anche grazie alla disposizione dei lessemi nell'orditura metrica dei versi, struttura che interagisce dinamicamente con il livello semantico e il livello retorico, sono parse distinguibili due modalità differenti di attualizzare nel testo la contrapposizione *nulla/tutto*: si tratta di due percorsi in cui si intravede una direzione¹⁸, una linearità all'interno del cortocircuito semantico dato dagli antonimi che si avvicinano reciprocamente fino al contatto. Se per Montale e Caproni il punto di partenza è un *tutto* che si vanifica trovando come approdo alle soglie del metafisico un *nulla*, nei versi di Giudici e soprattutto di Zanzotto i termini si ribaltano: un *tutto* è ciò che il potere gnoseologico del discorso poetico deve saper estrarre dall'indistinzione del *nulla* che sembra sovrastare e circondare il soggetto. Il campo ossimorico analizzato è estraneo alla tradizione dell'os-

¹⁷ Secondo Mengaldo tale espressione è esempio «dell'affacciarsi di un polistilismo di marca intellettuale» (Mengaldo 1994: 240), un polistilismo che ben si accorda con l'ossimoro stilistico in precedenza rilevato.

¹⁸ L'idea di una «direzione» ossimorica entro il campo semantico *tutto/nulla* è suggerita anche da dall'interpretazione che Roman Jakobson ha dato di un testo di Fernando Pessoa, *Ulisses* (Jakobson e Stegagno Picchio 1982).

simoro d'amore¹⁹ e difficilmente assimilabile all'ossimoro mistico²⁰: se una vera costante che accomuni i testi su cui qui si è indagato esiste, la si ritrova nel caratteristico tendere delle opposizioni non conciliate verso il senso che sfugge al soggetto, che si pone verso l'altro da sé. Nell'arco dei due decenni considerati, la parola poetica è primariamente parola della «perplexità» e della «negazione» (Beccaria 2003: 49): è tale entro l'orizzonte di una sfida «alla razionalità e alla logica del senso» che tenta di esercitare l'esperienza «di una possibilità dell'impossibile» (Agosti 2003: 234).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGOSTI S. (2003): «Strutture verbali e logica del discorso: le lingue dell'aporia», in AA.VV., *La poesia italiana del Novecento*, a cura di M.A. Bazzocchi e F. Curi, Bologna, Pendragon, pp. 231-249.
- BECCARIA G.L. (1975): *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi.
- BECCARIA G.L. (2003): «Poesia del Novecento: il detto e il non detto», in AA.VV., *La poesia italiana del Novecento*, a cura di M.A. Bazzocchi e F. Curi, Bologna, Pendragon, pp. 45-67.
- BENINCÀ P. (1993): «Riflessioni su un calco sintattico "statu nascenti"» in AA.VV., *Introduzione all'italiano contemporaneo*, a cura di A. Sobrero, Roma-Bari, Laterza, pp. 284-288.
- CAPRONI G. (1998): *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori.
- CARACCHINI C. (2000): «Il linguaggio poetico nell'opera di Caproni: a caccia di significato», *Strumenti critici*, XV, 1, pp. 151-166.
- CITRO E. (1999): *Trittico montaliano*, Roma, Bulzoni.
- D'ACHILLE P. (2003): *L'italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino.
- DE MAURO T. (1998): *DIB: dizionario di base dell'italiano*, Torino, Paravia.
- DE MAURO T. (1999): *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET.
- DE ROSA F. (1998): «Scansioni dell'ultimo Montale», in AA.VV., *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M.A. Grignani, Roma-Bari, Laterza, pp. 47-72.

¹⁹ L'opposizione *tutto-nulla*, significativamente, è assente in un repertorio dei casi di *concordia discors* della poesia di impronta petrarchista del Rinascimento (Gigliucci 2004: 71-72).

²⁰ Il contributo critico di riferimento per l'ossimoro mistico resta quello di Carlo Ossola (1977: 47-103).

- FAVA L. (1995): « Il tipo interrogativo», Renc L. (a cura di) *Grande Grammatica italiana di consultazione, III: Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, Bologna, Il Mulino, pp. 70-127.
- FORTI M. (1973): *Eugenio Montale, Milano*, Mursia
- FORTINI F. (1986): *La poesia del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- FORTINI F. (1996): *Breve secondo Novecento: trentasei moderni*, con una nota di R. Luperini, Lecce, Manni.
- GIBELLINI P. (1996): «Profilo della poesia di Zanzotto», *Humanitas*, LI, 5-6, pp. 910-915.
- GIGLIUCCI R. (2004): *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni.
- GIUDICI G. (2000): *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori.
- GOZZANO G. (1980): *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori.
- INSANA J. (1975): «Molti dottori nessun poeta nuovo». *A colloquio con Giorgio Caproni, La fiera letteraria*, LI, 8, p.10.
- JAKOBSON R. e STEGAGNO PICCHIO L. (1982): «Les oxymores dialectiques en Fernand Pessoa», in JAKOBSON R., *Selected Writings III*, La Hague, Mouton, pp. 639-659.
- LUPERINI R. (1986): *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza.
- MENGALDO P.V. (1972): «Iterazione e specularità in Sereni», *Strumenti critici*, VI, 1, pp. 19-48.
- MENGALDO P.V. (1994): *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- MONTALE E. (1984): *Tutte le poesie*, a cura di L. Zampa, Milano, Mondadori.
- MONTALE E. (1996): *Ho scritto un solo libro*, intervista a cura di L. Zampa (1975), in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milano, Mondadori.
- MORTARA GARAVELLI B. (1997): *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
- NERI L. (2001): *Sereni, Giudici, Zanzotto: un'indagine retorica*, Bergamo, Sestante University Press.
- OSSOLA C. (1977): «Apoteosi e ossimoro», *Rivista di storia e letteratura religiosa*, XII, pp. 47-103.
- SAVOCA G. (1995): *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli.
- SITI W. (1975): *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi.

- SURDICH L. (1998): *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, Il Melangolo.
- TESTA E. (1999): *Montale*, Torino, Einaudi.
- VALDUGA P. (1985): «Le formazioni di compromesso», *Alfabeta*, suppl. al n. 69, pp. XIV-XV.
- ZANZOTTO A. (1999): *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Milano, Mondadori.