

Il complesso mondo di Valentino Zeichen

di
Daniela Moretti

Leggenda delle abbreviazioni delle opere di Valentino Zeichen

Area di rigore = A. R.

Ricreazione = R.

Pagine di gloria = P. G.

Museo interiore = M. I.

Gibilterra = G.

Metafisica tascabile = M. T.

Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio = O. C.

Matrigna = M.

Apocalisse nell'arte = A. A.

Capitolo primo

Vita e poetica di Valentino Zeichen

Valentino Zeichen è nato a Fiume nel 1938, oggi Rijeka in Croazia. Venne ad abitare a Roma nel 1949 dopo essere stato costretto con altri profughi croati ad abbandonare la propria città natale. Frequentò a Firenze le scuole tecnico-commerciali senza conseguire il diploma e in seguito decise di viaggiare per l'Europa e l'Africa, mentre al ritorno a Roma si sostenne economicamente con lavori saltuari di tipografo e verniciatore, lavorò per alcune gallerie d'arte scrivendo le prefazioni per i cataloghi artistici dei pittori Leopoldo Ceracchini, Gianfranco Galante e realizzò numerosi *collages* e collaborazioni di "poesia-pittura" con Luigi Ontani.

Studiò recitazione presso l'Accademia Sharov e inoltre ha collaborato a riviste di critica letteraria, "Periodo Ipotetico" e "Nuova Corrente"¹, con la pubblicazione di alcune delle sue primissime poesie nel 1969 e nel 1972², poi edite nella prima raccolta *Area di rigore*³. Tutt'oggi vive ed abita a Roma. La poetica di Valentino Zeichen, dagli anni settanta fino alle ultime pubblicazioni, si è diversificata e ha sviluppato modi e generi diversi, passando attraverso tematiche che

¹"Periodo Ipotetico" rivista di Elio Pagliarani con sede a Roma attiva dal 1970 al 1974, "Nuova Corrente" rivista di Mario Boselli con sede prima a Milano poi a Bologna attiva dal 1964 e tuttora in corso.

² Sui numeri 46 e 47 del 1969, sul numero 56 del 1972 di "Nuova corrente".

³ V. Zeichen, *Area di rigore*, Cooperativa scrittori, Roma, 1974

ritornano prepotenti ed ossessive in tutta la sua opera. Decisamente antilirica la sua poesia non aliena mai l'interesse per le dinamiche politiche e sociali della nostra società.

Area di rigore è l'opera d'esordio e fu prefata da Elio Pagliarani che rinvenne in queste poesie un gusto decisamente *liberty* e fiabesco, nonché neocrepuscolare che ricordava la poetica di Palazzeschi e Gozzano, di cui Zeichen sfrutta le atmosfere e le immagini, ma attualizzate in una costante dialettica con i risultati filosofici e sociologici della scuola di Francoforte. Dopo aver constatato lo stravolgimento formale attuato dalle Neoavanguardie in poesia e il successivo disagio degli artisti, Zeichen decise di partire dal segno, ridotto ad un vuoto simulacro e dall'implosione del linguaggio, per opporsi ad un tipo di poesia inespressiva e per recuperarne il valore e riequilibrare il legame tra il significato e il significante, perduto precedentemente nelle sperimentazioni del Gruppo 63.

Il poeta si propose fin dall'inizio di stimolare la poesia alla ricerca di commistioni inedite, tra antiche e nuove tradizioni letterarie ed immaginario postmoderno e di cercare di sviluppare un progetto che imponesse una rigenerazione e che non avesse eccessivi scrupoli di opportunità nelle tematiche e negli argomenti:

<<Intravidi confusamente nel significato di cultura un sistema altamente complesso e articolato nei rapporti (oggi direi diacronico) instabile e sempre sconnesso che mi richiedeva di essere un Sisifo del *puzzle*-letteratura per capirci qualcosa>>⁴.

In questo modo Zeichen si proponeva di dare vita ad una poesia altamente dinamica e complessa da non poter essere definita, creare versi narrativi e prosastici, liberi nelle assonanze e nei ritmi ed invece a livello linguistico utilizzare molteplici artifici, allegorizzando e metaforizzando i concetti. Questo progetto non sottraeva la poesia ad una sorta di politicizzazione implicita e necessaria che Zeichen racchiude nei propri versi. Le ansie e le inquietudini quotidiane dell'uomo di massa entrano a far parte di questa poetica per inveire poi con sarcasmo anche su problematiche sociali più vaste. Zeichen teatralizza quei mostri sociali e quegli atteggiamenti che corrispondono alla condizione dell'uomo, che si presenta come un essere informe, privo di opinioni e con atteggiamenti immorali ed inumani.

<<Apprendo da Breton un modo di fare poesia che si adatta perfettamente alla mia taglia fantastica: immaginazione allo stato puro, assenza di trame naturalistiche e di connessi valori, nessuna

⁴ A. Berardinelli, F. Cordelli, *Il pubblico e la poesia*, Cosenza, Lerici, 1975

cautela e cesura normativa, piazzamento degli oggetti, senso di straniamento, decesso del sentimentalismo intimistico-sedentario, rifiuto dell'io>>⁵.

Il riferimento alla tradizione surrealista è palese nelle descrizioni derealizzate della realtà, che il poeta usa per colpire più a fondo le nevrosi e le false credenze collettive e nel fisicizzare, senza scrupoli, manie erotiche e pulsioni pervertite dell'uomo. Per questo motivo Zeichen fa un uso continuo dello *humour noir*, dissacrante e diabolico, che travolge anche ogni possibilità di confessione, di comunicazione intima da parte del poeta e che immette nella sua poesia giucose invettive polemiche, paradossi ed innumerevoli motti di spirito che coinvolgono il lettore in un'epifanizzazione del represso e dell'oscuro:

<<Vado verso la sconclusionone, smantellando ogni connessione, dimetto ogni nozione. [...] Vorrei risorgere, evadere, diffondere, trattenerlo per far supporre l'impossibile a chi è fuori di me. Di fatti l'essere che traduco non è più nulla dei modi del sentito dire, un atomo per la pace, riprodotto in scala alle esposizioni, eccovi un particolare universale del mio sapere inesprimibile>> (A. R., 23).

⁵ op. cit.

Il poeta presenta un oggetto poetico profanato e carnevalizzato fino al massimo grado, in cui inserisce figure conosciute e nuove maschere allegoriche: il *flâneur* diventa un detective, gli amanti assumono le sembianze di macchine da guerra in ambientazioni surreali. Queste figure sono una costante per la poesia di Zeichen e legano saldamente la prima alla seconda opera, *Ricreazione*⁶.

Divisa in nove sezioni intitolate *Poesie d'abbordaggio, Ricorrenze, Metafisiche, Cartoline, Bar e generazioni, Teologiche, Economiche, Gastronomiche, Mahvash*, quest'opera svela e descrive le paure e le manie più ricorrenti dell'immaginario poetico del poeta che, dopo aver sciolto gli enigmi stilistici più arditi, sviluppa in questi componimenti strutture più classiche, ma più complesse nel contenuto.

Rispetto ad *Area di rigore* le ossessioni non sono oscurate dalla reticenza manieristica che rende i primi componimenti complessi e preziosi come scatole cinesi, ma piuttosto il verso si ritrae e ai doppi novenari, ai versi lunghi anisosillabici e spezzati della prima opera, si sostituiscono versi più brevi e metricamente più regolari. Polifonia ed epicità contraddistinguono il carattere onnicomprensivo di questa poesia, perché Zeichen mira a comporre in vividi *collages* gli

⁶ V. Zeichen, *Ricreazione*, Guanda, Milano, 1979

elementi e le immagini più significative di un contenuto densamente speculativo. Infatti Zeichen è in grado di introdurre nelle sue opere più temi esistenziali e pure di riflettere, con cinismo e una continua ed esasperata reticenza, sul proprio nichilismo dilagante che come una macchia scura, s'impone su ogni cosa.

L'opera successiva *Pagine di gloria*⁷ è divisa in quattro sezioni: *Pagine di gloria, Amore, I compleanni del tempo* e *Pinacoteca*. Qui il poeta porta alla luce gli argomenti peculiari della successiva sua poesia, temi che generano angosce esistenziali e lotte continue tra i ricordi del passato e le esperienze del presente, nelle quali il poeta si ridefinisce come un individuo tra la massa. Questo pessimismo è calato in *tranche de vie* di ipotetici *alter ego*, descritte con una costante freddezza ed una neutralità inquietante che lo hanno accomunano al romanziere Henry James o a Ronald Firbank. Infatti Zeichen riesce a procedere abilmente in poesia, come in una partita a scacchi con la vita con un gusto per la mossa strategica e per l'*agudeza* e scarta qualsiasi disagio poetico attraverso l'uso della metafora e dell'allegoria per sublimare la quotidiana indifferenza in fantasticherie e sogni di gloria. *Pagine di gloria* costituisce un rifugio in cui il poeta si autoaliena e si difende dalla meschinità della realtà

⁷ V. Zeichen, *Pagine di Gloria*, Guanda, Milano, 1983

circostante e dalla costante privazione del romanticismo attuata dalla società tecnologica e postmoderna. I temi e le dinamiche interne di questa raccolta s'intrecciano con quelli del romanzo *Tana per tutti*⁸.

Tana per tutti è un romanzo poetico, in cui Roma si dispiega davanti al lettore come la città-testo nella quale si muovono i tre personaggi Ivo, Mario e Paolo, che predano insignificanti figure femminili, proponendo vacui discorsi sull'arte e la filosofia. La narrazione procede per dieci capitoli alla ricerca di un centro che non esiste, frammenti lirici si susseguono l'uno sull'altro, creando enigmi che molto spesso rimangono insoluti e privano volutamente le descrizioni di scorrevolezza e nitidezza. In primo piano balza un individualismo esacerbato e un narcisismo imperante, di cui i tre giovani protagonisti rappresentano l'incarnazione, privi con la loro aridità e il loro egoismo di qualsiasi illusione sociale o politica; per questo motivo sono continuamente bersagliati dall'ironia tagliente dell'autore, che spesso crea appropriate sospensioni nella diegesi per evidenziare le debolezze e le assurde apatie dei tre erotomani Ivo, Mario e Paolo.

⁸ V. Zeichen, *Tana per tutti*, Lucarini, Roma, 1983

L'amore e le inquietudini erotiche animano certamente tutti i personaggi della quarta raccolta *Museo Interiore*⁹ divisa in sei sezioni, di cui la prima è senza titolo, mentre le altre sono intitolate: *La controparte*, *Donne e sguardi*, *Altre poesie*, *Coloniali* e *Vedute romane*. Storie d'amore e di possesso svelano legami d'interesse e di rivalse, che il poeta contrappone a Tristano e Isotta, i leggendari amanti che ridicolizzano e riducono a false comparse quelli di *Museo interiore*.

Il "neostilnovismo" di Zeichen recupera il mito d'amore per straniare e colpire il lettore, allontana il linguaggio da qualsiasi retaggio poetico per fagocitare codici specialistici e tecnici, appositamente lontani da qualsiasi discorso amoroso. La donna non è più solo angelicata, ma è l'oggetto di una doppia trasfigurazione idealizzata da una parte, mentre dall'altra ritratta come un essere grottesco e corrotto in balia della sua stessa meschinità.

La visione che il poeta ha degli uomini perde a questo punto qualsiasi barlume d'interesse e la speranza di redenzione che sembrava poter sopravvivere in *Pagine di gloria* cessa di esistere. Zeichen apre gli anni novanta con un'opera dedicata interamente alla depravazione umana, con ricordi provenienti dal periodo della

⁹ V. Zeichen, *Museo interiore*, Guanda, Milano, 1987

seconda guerra mondiale fino alle colleriche invettive sui disastri ecologici perpetrati dall'uomo sulla terra. *Gibilterra*¹⁰ è un'opera ricca di tirate sarcastiche e polemiche, nelle quali il poeta assimila definitivamente anche la storia nell'ambito di una totale ed oscura visione. Divisa in tre sezioni con quest'opera siamo sul baratro di un vuoto, da cui si scorgono semmai solo le macerie che si accumulano sul presente. *Gibilterra, Memorie di macerie storiche ed Ecologiche* sono le tre sezioni che chiudono anche l'ultimo possibile rifugio cui Zeichen faceva riferimento, perché era alla storia che il poeta guardava in *Pagine di gloria* per cercare valori persi ed antiche glorie da opporre al presente, alla decadenza irreversibile dell'Occidente. La guerra è parte integrante di quella decadenza, come di quella personale di Zeichen, cui lo riporta il ricordo di una frattura, il lutto materno e la permanenza post-bellica in un campo profughi al confine fiumano-croato.

In *Gibilterra* non esiste più la fiducia nella ragione umana e nella filosofia, tutto sembra svanire nell'orrore delle dittature e delle oppressioni che Zeichen non riesce e non vuole giustificare ed è per questo motivo che quest'opera si presenta come uno spartiacque: il poeta annulla qualsiasi possibilità di riscatto umano, dopo

¹⁰ V. Zeichen, *Gibilterra*, Mondadori, Milano, 1991

l'asservimento della filosofia e dell'arte, nella seconda guerra mondiale, alla dittatura Nazista e Fascista. La terza parte del libro è dedicata alle "eco-poesie" nelle quali il poeta denuncia la generale indifferenza che ogni giorno compromette la natura e la terra e che al tempo stesso ricaccia l'uomo in uno stato di assoluta mediocrità, mentre l'ironia scopre le crepe e gli inganni del presente, ma non riesce certamente in quest'opera ad alienare la partecipazione emotiva del poeta che con questi sentimenti conferisce nuova sostanza e vitalità al testo.

*Metafisica tascabile*¹¹ è l'opera che chiude gli anni novanta con una poesia decisamente totalizzante e che propone con aforistiche invettive, epigrammi denigratori e decise riflessioni filosofiche un prontuario di resistenza alla degradazione dello spirito. Divisa in sette sezioni intitolate, *Metafisica tascabile*, *Haiku*, *D'amore e altro*, *Aforismi*, *Dediche*, *Pagine di giornali* e *Piccola pinacoteca*, la raccolta accomuna, come si evince dal titolo, due realtà distanti.

La filosofia e la praticità sono gli argomenti racchiusi nelle riflessioni, nelle microstorie e gli eventi simbolici che descrivono il carattere umano e l'ambivalenza della poesia, divisa tra la metafisica e la concretezza. Zeichen apre quest'opera al massimo grado del

¹¹ V. Zeichen, *Metafisica Tascabile*, Mondadori, Milano, 1997

paradosso, con cui ha cercato sin dagli esordi di investigare il fondo delle cose e scoprire le verità più laceranti e significative della vita e in *Metafisica Tascabile* il poeta si cimenta con generi inediti, dagli undici *haiku* di preziosa limpidezza ai cinquantasei aforismi ricchi di importanti spunti riflessivi sull'amore, sulla storia e sulla vita.

Nel duemila il poeta ha pubblicato una *pièce* teatrale intitolata *Apocalisse nell'arte*¹² e precedentemente recitata come radiodramma nelle frequenze R.A.I. e che, al limite dell'assurdo, snoda la sua trama attraverso argomentazioni fittizie e visioni apocalittiche e provocatorie che si completano in una grottesca sceneggiata.

Seguendo un pensiero che conduce ad una ben nota opera benjaminiana, Zeichen ci parla di una <<perdita dell'aura>> e della conseguente massificazione dell'arte a causa della sua <<riproducibilità>>¹³ e della sua mercificazione che ha introdotto nuovi pseudo-valori nell'arte fondati essenzialmente su questioni economiche e tendenze generali. Segno (Zeichen in tedesco significa appunto segno) è il protagonista fantasma che, tramite l'espedito

¹² V. Zeichen, *Apocalisse nell'arte*, La cometa ed., Roma, 2000

¹³ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000

della lettera, giudica e lancia la sua sentenza di morte per l'arte che alla fine non si avvera, lasciando ogni cosa in una silenziosa agonia.

Lo stesso anno di *Apocalisse nell'arte* Zeichen pubblica *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*¹⁴ che si presenta come un poemetto dedicato interamente a Roma. Il poeta si rivolge allo straniero, al viandante, descrivendogli quella città amata e odiata, come luogo di malinconiche *flânerie* che, descritte al lettore, lo trascinano in ebbrezze toponomastiche e in fantasticherie tra passato e presente, vissute nell'ambito di una metropoli divisa tra antichi monumenti e innovazioni architettoniche, tra la gloria del marmo e il freddo cemento.

Zeichen suggestiona il lettore con versi nostalgici e descrittivi e, dalle antiche vie consolari al Colosseo, crea accostamenti continui d'immagini e lancia sarcastiche accuse contro architetti incapaci e toponomasti irriconoscenti alla storia, contro i <<neoromani>> indegni di considerarsi gli eredi di quelli antichi, che deturpano i luoghi con l'ignoranza ed incoscienza storica, facendo morire per sempre l'immagine fantasmagorica della città che il poeta tenta di racchiudere in quest'opera, come l'ultimo baluardo possibile.

¹⁴ V. Zeichen, *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*, Fazi ed. Roma, 2000

A *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio* succede *Matrigna*¹⁵ che consta di quattro *pièce* teatrali di recente pubblicazione, scritte nell'arco degli anni novanta ed intitolate *Matrigna*, *Intonaco sul passato*, *Ginnasti neoromantici* e *L'ospite illustre*. *Matrigna* è stata rappresentata nel '91 sulla scena teatrale romana e nello stesso anno è avvenuta anche la rappresentazione di *Gemelle*, ma attualmente ancora inedita.

Zeichen ha curato anche alcune opere straniere traducendo di P. Vangelisti *Forehead*¹⁶ nel 1987, di G. Laschen *Die muhle des Schlafs*, *Poesie aus Italien*¹⁷ nel 1985, di M. Lentzen *Italienische Lirik des 20 Jahrhunderts in Eizel Interpretationen*¹⁸. Ha tradotto per la casa editrice francese Le Cahiers de Rouyamount alcune delle proprie poesie per l'edizione intitolata *Poésies d'abordage* pubblicata nel 1989.

Nel 1999 ha curato la prefazione al libro di Vanni Pierini *Il segreto dell'uno e dell'altro*¹⁹. È oggi considerato uno dei maggiori poeti

¹⁵ V. Zeichen, *Matrigna*, Il notes magico, Padova, 2002

¹⁶ P. Vangelisti, *Forehead*, Writing and Journal, 1987

¹⁷ G. Laschen, *Die muhle des Schlafs*, *Poesie aus Italien*, Die horen ed., 1995

¹⁸ M. Lentzen, *Italienische Lirik des 20 Jshurdents in Eizel Interpretationen*, Eroch Schmidt Verlag, Berlin, 2000

¹⁹ V. Pierini, *Il segreto dell'uno e dell'altro*, prefazione a cura di Valentino Zeichen, Milano, Archinto, 1999

italiani; è presente nell'antologia tedesca *Luftfracht Internazionale*,
Poesie 1940 Bis 1990 curata da Hans Magnus Enzersberger²⁰.

²⁰ H.M.Enzersberger, *Luftfracht Internazionale, Poesie 1940 Bis 1990*, Eichborg Verlag, Francoforte, 1991

Capitolo secondo

Gli esordi con *Area di rigore*

Valentino Zeichen pubblica nel 1974 la sua prima opera intitolata *Area di rigore*²¹ ed edita nella collana "Prosa e Poesia" della casa editrice Cooperativa scrittori.

L'opera propone sessantuno componimenti decisamente innovativi che colpiscono già in precedenza il critico Enzo Golino. Nel 1967 Golino spedì alcune delle poesie di Zeichen a Mario Boselli, allora direttore di "Nuova corrente"²², che le pubblicò sui numeri 46 e 47 della rivista nell'anno 1969; ma la fitta corrispondenza tra Golino e Boselli, da cui si rileva tra l'altro il sincero interesse e il compiacimento per questa poesia da parte del direttore di "Nuova corrente", presentò nuovamente l'occasione a Zeichen di pubblicare alcune delle poesie di *Area di rigore* sul numero 56 nel 1972.

Area di rigore è composta da due sezioni diversissime, nella prima parte anepigrafa sono antologizzati i componimenti più recenti (1963-1973) e stilisticamente più complessi, mentre nella seconda, non a caso intitolata Poesie d'avviamento quelli più antichi (1957-1964), che attestano infatti una versificazione meno elaborata ed un linguaggio più semplice.

²¹ V. Zeichen, *Area di rigore*, Cooperativa scrittori, Roma, 1974

²² Rivista diretta da Mario Boselli, attiva prima a Milano e poi a Genova dal 1964 e tuttora in corso.

La prefazione fu curata da Elio Pagliarani che rilevò con acume il legame tra l'atmosfera di quest'opera con una tradizione primonovecentesca che da Palazzeschi fino a Gozzano lasciava stupiti per la capacità d'espressione e di rigenerazione poetica²³. L'espressività giocosa, il gusto ludico e grottesco di tipo palazzeschi non adombra infatti, l'altra componente d'eredità gozzaniana, quella di una malinconia generosa legata ad un'ironia dissacrante che per Pagliarani fanno di Zeichen un <<neocrepuscolare>>²⁴.

L'ironia di Zeichen appare come un diaframma che insieme all'evidente tendenza manieristica erige un muro tra sé ed il resto del mondo, perché il poeta decide letteralmente di <<addomesticare>> (*Astruso commento A. R.*, 23) il proprio io più profondo, per imporsi con una poesia prepotentemente antilirica e lontana da una qualsiasi comunicazione intimistica. *Area di rigore* si propone come un'opera nuova, come una sfida verso la "riespressione" della poesia contro i modelli stantii di quella eccessivamente sperimentale del Gruppo 63 e contro la poesia accademica ed ideologica degli anni quaranta e cinquanta. Zeichen riequilibra la poesia e ripropone un densissimo contenuto, calato in

²³ V. Zeichen, *Area di rigore*, prefazione a cura di Elio Pagliarani, pp.9-16

²⁴ prefazione di Elio Pagliarani, op. cit.

versi prosastici e altamente narrativi, ricchi di polemiche, che non si ritraggono mai davanti a nulla, ma anzi fagocitano tutta la realtà.

Dalla teologia all'economia, nulla è nominato per caso e come in una sorta di grande visione, il poeta apre una dialettica tra il testo e la realtà esterna, mira ad immettere nella propria poesia una quantità enorme di stimoli che corrispondono ad un modo inedito di concepire la poesia e che lo portarono, alla fine degli anni settanta, ad aderire entusiasticamente agli *happenings* e ai *festivals* che si svolsero proprio per la ricerca di rapporti nuovi e stimolanti con il pubblico della poesia²⁵.

L'audacia e la trasgressione sono le peculiarità di questo *corpus* di poesie composte come in un grande mosaico di temi e interessi, che travolgono il lettore tra allegorie e metafore. Il poeta attinge così a piene mani nella realtà, ma unicamente per trascinare i propri versi in un mondo altro, onirico e simbolico; infatti Zeichen non nasconde di attuare una forte allegorizzazione nella sua poesia, operata non solo a livello contenutistico, ma anche linguistico; dopo aver costruito un linguaggio molto personale e profondamente metaforico, il poeta si allontana definitivamente dall'uso di una

²⁵ A. Barbuto, *Da Narciso a Castelporziano, Poesia e pubblico degli anni settanta*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1981

lingua straniante e depauperata in senso feticistico dalle Neoavanguardie:

<<Invano, simulando maestria, ricalco fonemi bilanciati in periodi ritmati, costretti dalla moda dei bei tempi a l'eleganza dello stile.

Sprezzante di belle lettere, le traccio nell'aria, svaniscono senza lasciare traccia. Oggi, l'eleganza del bello decrepito, la sua vanità superstite, invoglia ad attentarvi: una belle H-*époque* da recitare>> (*Astruso commento A. R.*, 23).

Il distacco di Zeichen da qualsiasi gruppo letterario ed artistico è connaturato alla sua stessa poesia che sceglie di essere individualizzante e di poter poetare senza limiti o schemi prefissati e di poter essere libera, attraverso una illimitata possibilità espressiva, di avvalersi di una struttura poetica che ricusa imposizioni ideologiche e stilistiche, ma dà al poeta la possibilità di mettersi e rimettersi in discussione continuamente con una leggerezza che contraddistingue la sua sfida poetica contro la tradizione e contro la stessa poesia sperimentale.

Tale approccio è evidente anche nei suoi componimenti più autoironici e rappresentativi:

<< Sono venuto al mondo per uno scatto di progressione numerica della genesi, importunatemi con la grazia che io mi accompagno alla statistica>> (A. R., 23).

La mimetica allegorizzazione della realtà accomuna Zeichen, per Aldo Rosselli, allo scrittore Jorge Luis Borges, grazie a quella <<malcelata malefede o finzione>>²⁶ che caratterizza il tono delle loro apparenti divagazioni; mentre per Giorgio Patrizi non bisogna tralasciare una certa parentela psicologica con <<i personaggi guizzanti>> di certi romanzi di Malerba e di Celati²⁷. La critica considerava quest'uscita zeicheniana una novità, un respiro poetico che portava oltre i confini italiani, attestato non solo da una subitanea riflessione dei critici, ma anche dalle pubblicazioni posteriori avvenute all'estero²⁸.

L'attenzione per la poesia di Zeichen non è casuale perché è un poeta che dimostra di riuscire a riutilizzare la tradizione senza mai sentirne il peso claustrofobico, sviluppando una forza d'eloquenza non indifferente. Difatti per Nicola Garrone l'opera di Zeichen fu la decisiva risoluzione ad un vuoto opprimente, ad un <<nulla semantico>>²⁹ che oscurava molta poesia contemporanea, che

²⁶ A. Rosselli, *Anche economia e statistica in versi*, "Il Mondo", 1 agosto 1974

²⁷ G. Patrizi, *Area di rigore*, estratto di "Nuova corrente", n. 70, 1976

²⁸ V. Zeichen, *Poésies d'abordages*, Le cahiers de Rouyamont, Luzarches, 1989

²⁹ N. Garrone, *Area di rigore*, "Paese sera", 7 giugno 1974

grazie all'intervento eversivo e totale di questi componimenti multiformi ed inafferrabili sembrava, però, potesse dissolversi.

Il titolo *Area di rigore* indica la difficoltà dell'azione poetica, rinvenuta da Zeichen in un'area ristretta, come quella della poesia italiana alla fine degli anni settanta e la sfida del poeta comincia già con il componimento d'apertura, un avviso della complessità di tutta questa raccolta che sviluppa con originalità un tema iconografico antichissimo, il mito di Narciso:

<<Specchiarsi in una tinozza, lasciando che l'acqua porti la testa sulle piccole onde- poi mescolare la propria immagine per alcuni minuti, quindi arrestare il gorgo e lasciare che la testa si ricomponga nell'acqua stessa- distoglierla e gettare l'acqua affinché non ne riformi una identica, con il rischio di venire additata dal boia>>
(*Terapia contro il mal di testa e fascino del mondo subacqueo* A. R., 15).

Il poeta si specchia per non guardarsi realmente e si ritrae dalla propria immagine affinché non possa riformarsi la stessa fisionomia, come se per Zeichen rimanere identici, uguali a se stessi potesse implicare la morte, di venire additati <<al boia>>. Lo specchio d'acqua rappresenta la sublimazione, il ritrarsi da una dispersione collettiva, ma anche il desiderio di individualizzarsi con prepotenza,

per beffarsi del mondo pieno di regole e di schemi, per sottrarsene con un mondo proprio in cui non esiste autorità, non esiste il tempo e nemmeno la morte.

Zeichen affina l'impeto emotivo e riveste allegoricamente se stesso e le proprie angosce con il mito di Narciso. Come argomenta James Hillman nei suoi saggi³⁰, il Narciso è come un eterno fanciullo, è il *puer aeternus* che rifugge la maturità, la caducità del corpo e contrappone all'identità, la diversità. Zeichen assume infatti, già da quest'opera, le doti del manierista più irrispettoso che traveste e deforma la realtà.

Il poeta fa del manierismo un gioco di piacere nel trasgredire ed accostare a proprio piacimento elementi molto diversi e distanti e, come afferma Hauser, il manierismo è il gusto per l'alterazione interna al classico³¹ con interessanti risvolti sociologici e psicologici: l'alienazione dell'io e la perdita d'integrità del soggetto che preferisce indossare una maschera, come in questo caso la maschera del Narciso.

Zeichen dà una prova evidente del suo manierismo nelle prose *Favola dell'Ippocampo* (A. R., 17) e *Il Dio Pan* (A. R., 21), in cui il fregio e il mito sono parodiati fino all'eccesso, in un viaggio

³⁰ J. Hillman, *I saggi sul puer*, Cortina, Milano, 1988 cit. p. 2

³¹ A. Hauser, *Il manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Einaudi, Torino, 1964

diacronico che li porta avanti e indietro nel tempo, fino alla perdita totale del loro valore enigmatico e sacrale:

<<Pan riceve una rivelazione per telegrafia: crack edilizio della Arcadia per sovraccarico monumentale della versione neoclassica.

Pan amareggiato si congeda dai rituali agresti, rinnega gli imitatori di civiltà-edificate-su-altrui-brevetti e si imbarca sullo "Zeuszeppelin" in partenza per le Americhe, per stabilirsi definitivamente al museum of modern art di New York>> (A. R., 22).

Oltre la parola ed oltre il verso, Zeichen si misura con giochi di parole e immagini grottesche, mentre il linguaggio è resuscitato per approdare verso nuove sponde e per acquisire un nuovo valore ed esibire rapporti inusitati, così connotato il linguaggio costruisce, verso dopo verso, la forza metonimica di questa poesia che traccia segni e figure diverse che portano dal fantastico al reale, dall'immaginario all'obbiettivo:

<<Fra nuvolaglia gonfia di prosopopea/ dorata da raggi solari a venti quattro carati,/ l'elastico del tempo si affloscia/ con un fracasso di antichità/ in concentrato allegorico>> (A. R., 40).

La prepotenza di alcuni paradossi è decisamente spiazzante, perché i falsi ragionamenti di Zeichen ci lasciano attoniti di fronte alla naturalezza di procedimenti che, volgendosi verso la fine, si

sottraggono a qualsiasi legame logico, ma questa è la volontà di Zeichen, è parte della carica derisoria con cui affronta qualsiasi argomento che pone a priori o a posteriori il lettore di questa raccolta, ma mai al suo interno.

Zeichen costruisce un labirinto, un enigma e lo propone al suo lettore, ben sapendo che non riuscirà a risolverlo e il componimento d'inizio risulta, difatti, come un avvertimento poetico. Zeichen si comporta come il suo Narciso che rimane al di là dello specchio d'acqua e decide di mostrarsi solo sotto mille manieristici travestimenti, come un *master ludi* rimane debitamente nascosto nel suo complesso e affascinante mondo di maschere, di enigmi e misteri, non rivelando mai le regole del gioco:

<<Sono disgiunto-non-sono-più-non-corpo, ne ricordo la cubatura dello spazio indossato, non nominerò più i cento "io" che fui, se anche... Da dove?

In questo vortice "portami via con te" sprofondo nell'informe viaggio destituito d'essere>>.

La reticenza è d'obbligo e pure le movenze funamboliche. Il poeta decide di addentrarsi nel <<nulla semantico>> che si presenta non più come un buco nero dal quale sottrarsi, ma come l'unico luogo possibile di una reale condizione di rinascita poetica ed espressiva.

Capitolo terzo

Il senso del tempo e desiderio d'immortalità

La lirica di Zeichen si sviluppa attorno ad alcuni temi che tornano ricorrenti nelle opere, intrecciandosi e sviluppando una costellazione di immagini che rendono questa poesia l'oggetto di una personalissima evoluzione. Zeichen, da *Area di rigore*³² fino ad *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*³³, ricongiunge i punti immaginari di un percorso poetico accurato e stimolante.

Uno dei nuclei più forti, da cui dipartono i magmatici versi di questa poesia, è senz'altro quello del tempo, vissuto nella pluralità delle sue dimensioni: una multipla e sincronica che si avvale di pagine d'attualità e di aneddoti quotidiani, una diacronica e storica, ricca di sentimenti nostalgici, una dimensione acronica e atemporale, complessa e affascinante che, conseguentemente, sviluppa nevrosi e desideri d'immortalità.

³² V. Zeichen *Area di rigore*, Cooperativa scrittori, Roma, 1974

³³ V. Zeichen, *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*, Fazi editore, 2000

Nascono così nell'immaginario poetico zeicheniano, alcune figure che, traendosi al di fuori del tempo, personificano sapientemente quest'ossessione, in cui Zeichen si comporta come l'acrobata che si mantiene in bilico su una linea di confine, tra la paura dell'immobilità e l'afasia, tra la coscienza di se stesso, come immagine sdoppiata e multiforme.

a) Il *puer aeternus* e l'inesistenza del tempo

In *Area di rigore* il tempo è inesistente e il suo valore è rintracciabile unicamente come quantità materiale. In *Aber, il tempo è denaro 1970* la statistica ha annullato completamente qualsiasi legge temporale, straniandone la percezione e derealizzando il tempo come un elemento acquatico, una materia che si liquefa e che rimane in superficie e assente dal profondo corpo semantico della poesia:

<<Aber trascurò lo spartito/ mimetizzò l'allora nell'omonima congiunzione/ e il tempo si liquefece narrativamente/ incantando i numismatici "valuttuari"/ osservanti di proverbi>> (A. R., 33).

Il tempo assume più forme e diventa una linea che il poeta decide di trasformare in un elastico, allungandone o restringendone le estremità:

<<Se la linea/ della tua vita/ nella mano è breve, allungala/ con la matita/ e chissà? Che l'innesto/ non riesca>> (A. R., 55).

Zeichen si appresta in questo modo a eludere il valore empirico del tempo, sottraendone il valore ed esorcizzandone il potere. Da *Area di rigore* fino a *Ricreazione*³⁴ Zeichen desacralizza l'autorità del tempo e dello spazio per disporre i contenuti dei propri versi su una scacchiera, in cui le coordinate dello spazio e del tempo si intersecano con quelle della mente e del corpo in funamboliche acrobazie linguistiche e stilistiche che mantengono il poeta libero da qualsiasi costrizione poetica ed esistenziale.

<< La frivolezza va bene/ purchè sia una valigia/ a doppio fondo>>(R., 7).

Questi versi sono posti a epigrafe dell'opera intitolata *Ricreazione*. L'elogio della levità e della leggerezza e la clownesca agilità del poeta lo accomunano, per Pagliarani, all'uomo di fumo palazzeschi³⁵, di cui *Omar*, personaggio zeicheniano della prima

³⁴ V. Zeichen, *Ricreazione*, Società di poesia, Guanda, Milano, 1979

³⁵ E. Pagliarani, prefazione ad *Area di rigore*, Cooperativa scrittori, 1974

raccolta che si prende gioco delle leggi di gravità newtoniane, ne ricalca la stessa enigmatica inafferrabilità e la stessa aerea vivacità: <<Si racconta nelle mille e una notte,/ nel capitolo della leggerezza/ che il mondo fosse aereo sino al più remoto avverbio di luogo/ tenuto sospeso nel vuoto da un dubbio trascurato/ disgelato in parte nell'assenza di ogni disputa/ fra i pesi specifici degli elementi/ Omar, andando in giro inversamente al senso/ di rotazione abituale,/ s'impigliò nelle vertigini ed ebbe nausea metafisica,/ in un labirinto di forme sfaccettate/ dai lati perfetti quanto indefinibili/ staccati da prima, dopo, alto, basso, quando, sempre/ trainati da un verbo di moto centrifugo, inarrestabile>> (*Omar A. R.*, 49).

Ridicolizzare l'autorità del tempo sull'uomo, deridere e negare la realtà per ricrearla con estrosa libertà, *Omar* difatti vive in un mondo senza tempo, si sottrae a qualsiasi regola e si spinge oltre il proprio limite, oltre il limite del pensiero.

Zeichen fa un uso abituale dell'espedito metaforico per costruire un mondo, oltre quello conosciuto da poter analizzare ed investigare e come un attento *voyeur* riportare in questo mondo anche la più mediocre normalità, per farla esplodere e scoprire quel fondo oscuro e inafferrabile che è proprio dell'animo umano. Le sezioni centrali di *Ricreazione* testimoniano proprio quest'investigazione; in

Metafisiche, Teologiche, Economiche, Gastronomiche Zeichen ci porta con sé in un viaggio compiuto attraverso l'animo, diviso tra l'intelletto e il sentimento. In *Metafisiche e Teologiche*

siamo partecipi di una fervida capacità speculativa e astrattiva dell'uomo, che viene interrotta con *Gastronomiche* dalle pulsioni più basse, con il desiderio del cibo che si ricongiunge, in *Economiche*, al desiderio dei beni materiali. La sensazione di distacco e di leggerezza, che il poeta sa di poter raggiungere tramite la contemplazione e la riflessione, non è così forte da zittire le spinte del corpo. La necessità del cibo e la voluttuosità del denaro sono lontane dalle discipline spirituali ed ascetiche della filosofia e della teologia.

Ma Zeichen è soprattutto un realista, che ama ritrarre l'uomo nella sua totalità e nella sua doppia natura, di cui abbiamo una descrizione allegorica in *Combustione*. Qui il desiderio ascetico ed eremitico e la sensualità stessa delle cose sono presenti nella descrizione del personaggio chiave di questa prosa, una figura a metà tra il santo e il demonio:

<<I curiosi rimasero fulminati, gli invalidi per certi arti graziati, viceversa avanzi miracolati andarono in fumo[...] Gli agiografi misconoscevano le sue fattezze e le designavano quali visioni

indistinte attribuendole ad altri, tracciando con le sue apparizioni mappe geografiche[...] Fra le leggende all'indice, quella di Narciso lo sconsigliò dal ricercare l'identità in riflessioni: la sua immagine specchiata lo avrebbe incenerito incontrando la vendetta del proprio doppio>> (A. R., 69).

La contrastante natura umana è epifanizzata nella complessa immagine del doppio che, tra diaboliche perversioni e trasfigurazioni agiografiche, mira ad una azione purificatrice tramite il fuoco. Il doppio corrisponde ad una crisi d'identità e all'inconciliabilità tra le due nature umane, la costante ambivalenza che pone l'essere nel tempo e nel corpo o al di fuori del tempo e nella mente.

Il santo o il demonio appaiono come l'apparizione di una figura disumanizzata e per questo non soggetta alla tirannia di *Kronos*, che crea per sé un tempo altro, una categoria temporale soggettiva e individuale, ciclica e ripetitiva come se fosse l'estensione dell'anima stessa.

<<Come risaputo da pedanti ammonimenti/ l'accanimento del tempo/ annienta ciò che si organizza/ quanto ingenuamente rinasce./ Perciò imitiamo i suoi movimenti/ nell'esperimento di concorrere/ cambiando vestiti, residenze, amori/ per divenire suoi pari./ Lo eguagliamo in volubilità/ coniugati ad avverbi fortificati/

che gli sono i veri enigmi/ li abbandoniamo/ appena disgelati/
Sfuggendo al suo decorso investigativo,/ quali attardati ragazzi/
conviviamo con più vite parallele/ senza essere ancora paragoni
celebri>> (*Indelebili* R., 39).

Se in *Area di rigore* il tempo era annullato e reso inesistente, nelle poesie di *Ricreazione* il poeta se ne appropria, lo soggettivizza e lo aggira, utilizzando innumerevoli paradossi, allegoriche visioni simili a mosse strategiche. Le strategie, il gioco, la carica derisoria, lo sfuggire al tempo e a qualsiasi autorità sono caratteristiche della *puerilitas aeterna*, l'eterna giovinezza che caratterizza il *puer aeternus*.

Il *puer aeternus*, come ci spiega Hillman³⁶ nel suo saggio, è colui che contravviene alle regole prestabilite, spinge il proprio io verso l'alto, oltre il limite con una forte propensione alla sregolatezza, mentre ha il terrore e la paura di entrare nel tempo e così di invecchiare:

<<Celibi e inclini alla scienza veterinaria/ per come assistono agli incroci tra araldica e viticoltura/ attardandosi sui volumi dell'enoteca,/ i vecchi ragazzi che videro nel retrovisore molti coetanei/ sparire nell'avvenire./ [...] Vedendoli aggirarsi, si dice

³⁶ J. Hillman, *I saggi sul puer*, Cortina, Milano, 1988 cit. p. 109

“comprando vini invecchiati per calarsi gli anni”./ Calunnie!/
Adunateli prima che si estinguano,/ non fanno rimpiangere i
peripatetici/ la sera fra via di Ripetta e Piazza del Popolo/ con una
bottiglia sotto il braccio/ pudicamente incartata/ rispondono ad ogni
chiamata;/ Nick, Sandrokahn, Seccia,/ senza nominare le anziane
prudenti aggregate,/ aspettano di essere scritturati per un invito a
cena./ Ricordatevi sfogliando la lista dei vini:/ il decennio che li
ingoierà/ era una buona annata>> (*Vecchi ragazzi* R., 57).

Il *puer aeternus* combatte il *senex* e quella maturità che è
contraddistinta dal lavoro, dall'ordine, dalla storia e dalla continuità
ed è spinto a disubbidire, a spingersi oltre le cose con un'eccessiva
sregolatezza:

<<Come facce di uno stesso dado/ abbiamo corso/ nell'azzardo
autorizzato/ del caso>> (*Lati di una generazione* R., 61).

Il tempo per il *puer aeternus* non esiste, come accade in *Area di
rigore*, o peggio il suo passaggio e la sua fuggevolezza creano delle
frustrazioni, generano malinconie e nostalgie che portano l'eterno
fanciullo a rifuggirle, per allestire, invece, mondi immaginari e
fantastici e cercare dentro di sé una stabilità che non ammette
intrusioni dall'esterno.

Lo *humour*, che Zeichen usa per scongiurare quest'ossessione, si può davvero chiamare *noir* perché nasconde un fondo di nichilismo e di cinismo che quest'ironia dissacrante alleggerisce. Il poeta allontana giocosamente il mondo, perché essere nel mondo significa sottoporsi alle sue leggi e tra queste decisamente inalienabile è quella del tempo.

b) Narcisismo e perdita dell'immortalità

Sublimarsi ed elevarsi estranea dal mondo ed il *puer aeternus*, come il Narciso, rimane legato ad una immagine stereotipa di sé e rifiuta i mutamenti del corpo soggetto alla realtà e al potere del tempo. Nei continui ricordi che Zeichen ci propone entrano di prepotenza innumerevoli ed ironiche constatazioni che ridicolizzano la romantica visione della giovinezza che sfugge al controllo della ragione. Il poeta decide di stemperarne l'emotività attraverso il sarcasmo e il motto di spirito, come le azioni necessarie alla rielaborazione dignitosa di quelle immagini nostalgiche e sentimentali.

Ironizzare per affermarsi, così l'io poetico rifiuta di lasciarsi scalfire e di farsi imporre i traumi della realtà circostante, che ferendolo potrebbero degradarne l'immagine. Proprio come un Narciso che

ama e cura se stesso, il poeta non mette davvero il proprio io dialettica con l'esterno, ma solo semmai, la propria maschera, non desiderando davvero d'infrangere quel mondo così intimo e privato: <<Specchiarsi in una tinozza, lasciando che l'acqua porti sulla testa piccole onde - poi mescolare la propria immagine per alcuni minuti, quindi arrestare il gorgo e lasciare che la testa si ricomponga nell'acqua stessa- distoglierla e gettare l'acqua, affinché non ne riformi una identica, con il rischio di venire additata al boia>> (A. R., 15).

Il narciso lotta tra l'eternità e il tempo, tra il proprio egocentrismo e le dinamiche esterne e al proposito Renzo Paris considera come in *Ricreazione*, un'opera nata proprio sotto il segno dell'oblio e dell'ironia, Zeichen non abbia fatto altro che cancellare la storia, per vivere unicamente il presente o la memoria personale come l'unica dimensione vivibile ed esistente³⁷.

Zeichen quindi, non solo irride la storia, ma la trasfigura e la celebra, soggettivizzandola e nella prosa *Un soldato romano* ci troviamo di fronte ad una evidente allucinazione che sovrappone l'immagine storica e quella del subconscio in un'opposizione tra l'obiettività del fatto storico e la divagazione visionaria e fantastica:

³⁷ R. Paris, *I vecchi ragazzi delle poesie*, "Il manifesto", 11 settembre 1979

<<Oltre la Porta Nord che immette nella via Flaminia, mi imbatto in un gelido guanto di sfida, trasposizione di una celebre allucinazione di Max Klinger: è un vento che provoca e mi sferza il corpo sospingendomi indietro verso un inciampo. [...] Può darsi sia quello di un soldato romano che nella ricorrenza delle memorie che traslocano da una generazione all'altra, sosta in me casualmente quale lapide vivente>> (R., 24).

La storia entra di prepotenza in quella personale che il poeta pone ancora una volta al di là di un vetro, come un diaframma che verrà infranto, solo uscendo da quella visione idillico-eroica che Zeichen ha della storia con l'epoca augustea in *Pagine di Gloria*³⁸. Con *Gibilterra*³⁹ l'idillio si dissolve completamente per proporre il fatto storico, come la risoluzione di un impegno etico e civile, che nasce nel rispetto del passato e della posterità:

<<L'esistenza non parrebbe/ così breve/ ai posteri promessi/ se almeno sulle date/ di nascita e morte/ non fossero unite/ da un corto trattino di vita/ che la fibbia anagrafica svari liberamente/ lungo quei ristretti margini./ All'oscuro, in quale occhiello/ ed a quanti scatti/ disti il nostro necrologio>> (R., 79)

³⁸ V. Zeichen, *Pagine di gloria*, Guanda, Milano, 1983

³⁹ V. Zeichen, *Gibilterra*, Mondadori, Milano, 1991

In *Pagine di gloria* il tempo effimero e sfuggente si oppone a quello cristallizzato della storia romana, intatto perché indimenticato. Nella sezione *I compleanni del tempo*, dedicata interamente alle memorie personali del poeta, sono scanditi i momenti che ritraggono dall'infanzia alla maturità alcune tappe della vita del poeta, che s'intreccia con la trama del romanzo *Tana per tutti*⁴⁰.

Flânerie cittadine, amori sofferti e rapporti alienanti e grotteschi sono il contenuto di entrambe le opere, posti a contrasto delle memorie di Roma e della sua grandezza, cui si oppone invece la mortalità dell'uomo. Tali pensieri corrodevano *Pagine di gloria*, mentre ravvivano il romanzo che per volontà stilistica perde il suo sviluppo narrativo, ma mantiene, aprendosi a divagazioni immotivate e a frammenti lirici, quell'onnipotenza che caratterizza i suoi personaggi.

Questi giovani sono indenni al tempo, non per merito loro, ma perché assente dalla trama stessa; lo scrittore li pone al di sopra della morte ed oltre la caducità, che attraversa *Pagine di gloria*.

Tana per tutti è speculare, nei temi, alla sezione *I ragazzi al compleanno del tempo*, ma mentre nel romanzo i personaggi hanno

⁴⁰ V. Zeichen, *Tana per tutti*, Lucarini, Roma, 1983

una visione egotica ed apparentemente indifferente della storia, la poesia gli si oppone con una visione pessimistica ed onnisciente:

<<Come ogni generazione che entra nel mondo/ ci paragoniamo alle Sette meraviglie;/ per legittima discendenza numerica/ ne emerge una, estratta dalla sorte,/ che per affinità retoriche con le precedenti/ si proclama l'Ottava>> (P. G., 60).

Il romanzo si fonda ancora su un atavismo dell'adolescenza, su un'*aeterna puerilitas* che l'io poetico invece ha perso ne *I compleanni del tempo*, in cui il poeta assume un tono malinconico e in cui la guerra entra di getto con la sua precarietà e le sue dolorose memorie. Zeichen descrive se stesso come l'orfano e il profugo che preferisce l'estraneità alla vita ed alla storia, come uno sradicato dalle proprie origini, ma a cui rimane legato da un sentimento di sopravvivenza:

<<Finalmente, anche in me la guerra è finita/ i ricordi rispettano l'armistizio/ ma continua il dopoguerra./ Fin da allora vivo a piano terra; da quindici anni sono baraccato/ in una abitazione di fortuna/ arrangiata con materiale edile di scarto./ Il genere di insediamento urbano che preferisco è il campo profughi dell'infanzia>> (Campo di Marte P. G., 64).

L'angoscia esistenziale, un oscuro pessimismo si allontana dalla cordiale arroganza delle prime opere ed invade ogni campo, l'amicizia si tinge d'ipocrisia e il poeta, spaventato dalla perdita del tempo e dall'oblio, si assicura, ma incredulo, che qualcuno continui a parlare della sua esistenza e delle sue opere in un'epoca di declino e di mancanza di valori.

Le sue poesie vorrebbero contrastare il tempo e come <<pagine di gloria>> assumere, come i monumenti di Roma, il valore di una testimonianza ai posteri, per rimanere nella storia immutabili ed eterne, come quella gloria che rende immortali chi tocca:

<<Amici,/sparlando di me nei giorni/ non siate affrettati/
coniugandomi a verbi del passato/ ma dosatemi con risparmio/
all'indicativo presente/ e non impensierite/ chè di questo soggetto
del verbo/ non rimarrà che ingombrante memoria>> (Amici P. G.,
63).

Il tempo inesorabile continua ad avanzare, ma talvolta per magia accade al *rêveur* che un tempo passato ritorni ad esistere tramite una visione:

<<In natura, sul mare, nelle perse e malinconiche/ vedute dipinte;
ammirando lo spazio,/ accade di sorprendere il tempo e/ di venire
sopraffatti dall'incantesimo>>.

Il poeta vive uno *choc*, il cuore subisce un'intermittenza. La sensazione fortissima, quasi viscerale, del passaggio del proprio corpo nel flusso del tempo e l'illusione, anche se istantanea, di un recupero proustiano che ne richiami l'essenza:

<<Colti da nausea, consola immaginare/ un tempo in letargo, congestionato/ che digerisce in preda agli spasmi/ senza potere di rigetto>> (P. G., 55).

La sensazione di benessere è scomparsa, effimera come il tempo che la genera, di cui rimane solo un ricordo amaro e la confessione di un desiderio. Tale è l'atmosfera di *Museo Interiore*⁴¹, in cui il tempo stimola un'ansia continua, il disfarsi del corpo e le immagini che lo circondano sono i segni premonitori di una catastrofe che il poeta sa di comprendere con quel raccoglimento contemplativo di cui è priva la massa, guardata con un misto di disprezzo, ma anche di comprensione che acuisce la graffiante ironia di questi componimenti:

<<Come frecce scoccate/ da un ludico arciere/ che non ha sempre/ per mira un bersaglio, bensì/ la bellezza d'una traiettoria,/ sorvoliamo lo spazio degli anni./ Nella permanenza in volo/ ci viene

⁴¹ V. Zeichen, *Museo interiore*, Guanda, Milano, 1987

meno l'orientamento,/ siamo oggetto di lanci sbagliati/ e privi di un verosimile obbiettivo>> (M. I., 78);

Zeichen rivela all'uomo che è impossibile pensare di essere padroni del proprio destino, ma è possibile invece lasciarsi andare come frecce scoccate lanciate nell'esistenza da un <<ludico arciere>>.

Come un Democrito nella postmodernità, il poeta pone una distanza tra sé e la collettività, insegna agli uomini ad evitare inutili accanimenti che generano soltanto illusioni, riflettendo con una saggezza malinconica che lascia senza speranze, perché questi <<lanci>> non hanno traiettorie definite o possibili moventi, sono solo l'espressione di un insolubile enigma della vita che affascina e terrorizza il poeta-filosofo. Ogni certezza sembra persa nei secoli, la maschera ridente democritea si trasforma in quella piangente di Eraclito, come indissolubili *alter-ego* l'una dell'altra, ritraggono il *theatrum mundi* dell'esistenza e nella sua totalità carpiscono ciò che rende inutili ed effimere le vite umane di fronte all'eternità:

<<Dove, dove cadremo? Così senza onore>> (op. cit).

L'antropocentrismo è sconfessato una volta per tutte, il mondo non è fatto a misura dell'uomo, la sua nascita è solo il prodotto di un'alchimia dal risultato incerto, così lo stare al mondo dell'uomo

appare al poeta, cinicamente, come una "comparsata" di poco valore:

<<Mai rassegnati al destino di comparse/ vorremmo evadere dalla pellicola/ per riapparire in quella a fronte/ inquadrati accanto alla protagonista>> (*Destinazione* M. I., 72).

Il desiderio di gloria e d'eternità che appariva nella precedente raccolta, qui assume il tono di un lamento per un'inutile chimera. Gli amici sono scomparsi e i loro nomi dimenticati, come lo sono i luoghi che ospitavano i loro incontri.

L'ambientazione non è più familiare, gli spazi ampi e le immagini sfuocate creano uno spaesamento, in cui il ricordo non è più un rifugio, ma diviene un buco nero nel quale il poeta si sente attirato.

Le immagini filano via veloci come fotogrammi, in cui appare sempre più forte il sentimento d'orrore e di dispersione che contrasta il protagonismo del poeta che, per rimanere vivo nel tempo, aspira alla gloria e alla fama per non essere trascinato in quell' <<ansioso andirivieni>> temporale che dissolve le illusioni in immagini sempre più apocalittiche:

<<Se il nostro sonno di piombo/ equivale al dormire della morte/ dubito che molti si risveglieranno/ in tempo per risorgere>> (M. I., 74).

c) Il tempo come cronaca storica e discorso metafisico

Il Narciso, come dice Massimo Riva⁴², ad un certo punto rompe <<il cerchio narcistico dell'autocontemplazione>> per guardare all'esterno e per apprendere una coscienza del mondo esteriore. L'apocalittica visione che Zeichen ha del tempo in *Museo Interiore*, muta nella descrizione cronachistica del suo <<impercettibile fluire>>. In *Gibilterra*⁴³ il tempo è una corrente che trascina via con sé ogni cosa, perché con la seconda guerra mondiale il tempo sembra caratterizzarsi come un <<moto presunto>> (*Aspetti del tempo G.*, 86) che distanzia i luoghi e le date, i nomi dei soldati deceduti, ma non la loro essenza che torna mutata in questa poesia, come argomento civile e come riscatto morale.

L'uomo ingenuo e fiducioso cerca un'oasi d'immortalità o un modo qualsiasi per frenare e rincorrere il tempo, in *Gibilterra* il tono sconsolato porta nella poesia l'ennesimo paradosso dell'esistenza e cioè la contraddizione tra l'illusione dell'immortalità e la morte stessa:

⁴² M. Riva, *Saturno e le sue Grazie*, Sellerio ed., Palermo, 1992 cit. p. 34

⁴³ V. Zeichen, *Gibilterra*, Mondadori ed., Milano, 1991

<<Seduti l'uno di fronte all'altro,/ guardano fuori dal finestrino/
dalle rispettive posizioni;/ quello che volge le spalle/ al senso di
marcia del treno/vede allontanarsi il passato,/ l'altro, che gli si
contrappone/ vede farglisi incontro il futuro./ Come gemelli,
entrambi,/ sono immersi nella cellula/ d' un medesimo istante/ che
non perdo di vista/ neanche un attimo,/ affinché non mi sfugga/ una
grande scoperta,/ ma ignoro quale essa sia>> (*Tempo e moto* G.,
90).

I gemelli nel tempo, l'uno nel futuro, l'altro nel passato si
presentano come il "paradosso umano" che nasconde il segreto
inafferrabile dell'esistenza e dell'eternità.

La raccolta *Metafisica tascabile*⁴⁴ struttura i medesimi pensieri delle
precedenti raccolte attraverso il cruccio filosofico, esposto in sapienti
riflessioni e conclusioni aforistiche. Nella sezione iniziale il poeta ci
propone l'immagine del tempo che, come una linea, una
<<freccia>> (M. T., 10) s'incunea nel destino di ogni uomo. Questa
considerazione apre la polemica con le false credenze religiose che
suppongono l'esistenza di un aldilà e nel componimento *Domande*,
Zeichen gioca proprio con questo dogma con cui l'uomo invece
rinuora da sempre l'abisso del mistero esistenziale. Le domande si

⁴⁴ V. Zeichen, *Metafisica tascabile*, Mondadori, Milano, 1997

accavallano l'una all'altra, quasi a stordire il lettore che trova una risposta solo nei versi finali, polemici e derisori:

<<Che genere di polvere/ si vuole diventare dopo/ il congedo dal mondo?/[...] Noi che siamo cattolici/ rimarremo polvere sepolta/ e non ci diletteremo/ al gioco dei venti./ E' inevitabile che alcuni/ cambino religione>> (*Domande* M. T., 12).

Ma alla religione, il poeta sostituisce la sapienza naturale, cui si affida per placare l'inquietudine, costituita dall'inesorabile linearità del tempo e rimpiazzandola con i <<cicli stagionali, delle morti e delle rinascite>> (M. T., 10). La ripetizione del tempo ne curva la linea e conduce verso l' <<eterno ritorno>> (M. T., 10).

La religione si rivela in fondo una finta convenienza, poiché le false credenze rendono solo l'uomo più ottuso e non lo salvano dalla morte, dopo aver creato un Dio tiranno che lascia l'uomo al suo misero destino, mentre gode, invece, per sé i benefici dell'immortalità e dell'onniscienza:

<<Un Dio ignoto e casinista/ ci ha appaltato affidando/ la creazione a dei folli ingegneri /[...] Il materiale natura/ su cui siamo stampati/ è labile e si guasta;/ andrebbe protestato./ [...] La prossima volta/ cambieremo natura/ e anche stampatore>> (*Ipotesi creazionista* M. T., 19).

Dio è un motore immobile, <<le divinità risiedono/ soltanto negli avverbi/ di tempo e di luogo, mai/ in quelli di moto poiché/ aborriscono gli spostamenti>> (*Capovolgimenti* M. T., 17), e gioca con gli uomini ostentando la sua perfezione e l'eternità della sua esistenza di fronte a questi, esseri finiti ed imperfetti.

La religione è una seduzione che non dà certezze e Zeichen polemizza con quei credenti che affidano le proprie risurrezione alle leggi del cielo in quanto: <<devono sempre stare all'erta/ per la frequente volubilità delle leggi della fisica/ che in "teoria" capovolgono i cieli>> (op. cit. ibidem).

Il piglio accigliato e furioso che si nasconde dietro la parola divertita e maliziosa del poeta fa del cosmo un teatrino nel quale gli uomini sono marionette, lavorate con <<materiale scadente>>. Sembra di assistere ad una farsa palazzeschiana del *Controdolore*⁴⁵, in cui tutto viene rovesciato in onore di una cosmogonia personale, in cui l'io si aggira come un empio che deride la religione per acquistare vere certezze soltanto dalla filosofia, grazie al proprio raziocinio.

Se la Bibbia <<coincide con tutta l'opera di Emilio Salgari>> (aforisma n. 4, M. T., 59), allora Zeichen può anche racchiudere la propria invettiva in concisi e taglienti aforismi che riducono Dio ad

⁴⁵ A. Palazzeschi, *Il controdolore. Manifesto futurista*, Milano, ed. futuriste di Poesia, 1914

una proiezione necessaria dell'uomo che sedotto, ne subisce da secoli il potere della suggestione psicologica. Tale potere espressosi nei secoli, trasforma Dio nel più grande mecenate, cui: <<va riconosciuto il merito di essere un eccellente committente, dotato di grande gusto estetico. Lo documentano i molti capolavori umani dell'arte in svariati stili e culture>> (aforisma n.26, M. T., 62).

Negli aforismi Dio, il tempo e il cosmo sono i grandi misteri e la somma dell'ineffabile che Zeichen colpisce con spregiudicatezza ed irrispettoso acume, lamentando un corpo perituro e sottoposto alle leggi del tempo, che possiede però, come l'ennesima beffa, una mente, che dotata di un particolare *wit*, d'ingegno, comprende nell'esistenza una realtà metafisica ed una spinta verso l'alto per ciò che risulta inspiegabile.

Il tempo assume, a questo punto, una divaricazione che solo la mente può spiegare: la relatività riduce il tempo dell'umanità a <<scarti impercettibili della sua linearità inesorabile>> (aforisma n. 28, M. T., 63) rispetto a quello del cosmo. Possiamo certamente affermare che nella poesia di Zeichen c'è una elaborazione filosofica della poesia in questo senso e le epigrafi, preposte alle raccolte, testimoniano questo percorso e legano i componimenti sotto una suggestione personale e metafisica del tempo:

<<Tutte le cose che ripassano per l'eterno ritorno/ sono nuove nel rivestimento; soltanto l'Essere/ si ripete monotonamente nell'identità>> (G., 9).

Al fascino dell'immortalità è certamente dedicata la poesia di *Ogni a cosa a ogni cosa ha detto addio*⁴⁶ in cui l'incanto per Roma, che secolo dopo secolo impressiona e vive nei posteri, dilata il tempo. La seduzione per Roma e la sua natura sempiterna piomba sul poeta come uno stordimento, perché Roma è la città eterna nella quale gli uomini, come corpi di passaggio, segnano solo per qualche istante, nella storia dell'eternità, le strade della sua <<volubile toponomastica romana>>, ma il poeta tra gli antichi e memorabili ruderi romani, ha il coraggio di sentirsi davvero <<postumo>>: la grandezza e la gloria di Roma, infatti, creano una magia, nella quale il poeta perde la propria esistenza in quella di altre, passate e dimenticate, che estraniano il suo corpo dal tempo e dalle sue leggi e per <<rinascere>>, volendo, <<da un parto d'ignoti della Lupa capitolina>> (*Strati e tempi* O. C., 32).

⁴⁶ V. Zeichen, *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*, Fazi ed., Roma, 2000

Capitolo quarto

Eros, rifugio e misoginia

Il tema dell'eros nella poesia di Zeichen è affrontato in modo complesso, perché entrano a farne parte il materialismo e l'utilitarismo che, come veleni, inquinano i rapporti amorosi e ne desublimano lo spirito, ma assistiamo anche ad una volontà di recupero e di difesa dell'amore da parte del poeta che ad un certo punto del suo percorso poetico, risponde alla smitizzazione dell'eros con il mito più avvincente e romantico della cultura occidentale, il mito di Tristano e di Isotta.

Zeichen è un "neostilnovista" che vive il desiderio di percepire nuovamente l'intensità delle passioni amorose e di coglierne ancora il valore ed il fascino nell'età postmoderna. L'eros, dopo le avanguardie, il surrealismo e la liberalizzazione sessuale degli anni settanta, è stato depauperato non solo nelle sue forme esteriori, ma si è trasformato anche in una voluttuosa autodistruzione dell'io che

oggi corrisponde, per Denis De Rougemont, alla perdita di una dimensione metafisica del sentimento⁴⁷.

a) Eros tra ars amandi e ars bellandi

In *Area di rigore*⁴⁸ il riferimento all'amore è nascosto, la dimensione lirica è talmente lontana che sembra non esserci spazio per il sentimento in questa prima raccolta, a meno che, come dice il poeta in *Astruso commento*, essi non siano <<sentimenti addomesticati>> (A. R. 23).

In *Ricreazione*⁴⁹ il sentimento entra a far parte dei tasselli del complicato mondo interiore del poeta in cui il desiderio incantato della donna angelicata decade totalmente per una fisicizzazione dell'eros. Legata al corpo, la pulsione erotica si esprime

⁴⁷ D. De Rougemont, *L'amore e l'occidente*, Rizzoli ed., Milano, 1989

⁴⁸ V. Zeichen, *Area di rigore*, Cooperativa scrittori, Roma, 1974

⁴⁹ V. Zeichen, *Ricreazione*, Società di poesia, Guanda, Milano, 1979

attraverso un gioco di ruoli e mosse strategiche, nelle quali la vista di chi guarda è allontanata e avvicinata a seconda delle focalizzazioni, perchè Zeichen porta l'eros verso campi semantici lontanissimi. La battaglia e la guerra entrano nei componimenti di *Ricreazione*, come ad affermare un legame strettissimo tra l'istinto della guerra e l'erotismo.

Fin dall'antichità i poeti hanno usato metafore guerriere per descrivere gli effetti dell'amore, portando alla luce quel vincolo naturale e fisiologico esistente tra l'istinto sessuale e l'istinto dell'aggressività.

Nel componimento *Aviazione* (R., 13) l'amante assedia la sua donna e scatena amorosi assalti, l'aggira e cerca di vincere le sue ultime difese, ma

Zeichen mostra anche la faccia opposta dell'amore, quella che rende schiavo l'uomo e finendo così per suggellare anche nella sua poesia un'unione secolare tra *ars amandi* e *ars bellandi*. In alcuni dei suoi componimenti assistiamo ad un sentimento amoroso vissuto come un'affezione, una passione che consuma il poeta, nel componimento *Gastralgia* le conseguenze sono devastanti:

<<Affidò il compito risolutivo alla cameriera/ poiché era immersa nella vasca da bagno:/ "le riferisca che affoghi"/ Il contraccolpo non tardò molto/ dando incentivo ai tormenti/ somatizzati da spasmi addominali;/ per mitigarli appena mangiato/ ingerii del *Buscopan*./ L'antispasmodico bloccò le contrazioni muscolari/ prevalendo sui patimenti amorosi,/ li annullò con crudeltà/ marmorizzando il processo

digestivo/ con nausea, sudori freddi di agonia, contorcimenti e similitudini>> (R., 16).

Il rifiuto d'amore è vissuto tra l'amarezza e la leggerezza e i sentimenti, confusi e mescolati in più nuclei semantici, turbano e destabilizzano il poeta. Le contrazioni muscolari prendono il sopravvento sui patimenti amorosi e l'ironia corrode ogni sentimento ed offusca l'eroticismo, descritto come una forte e devastante pulsione, quasi al limite della misoginia.

Zeichen infatti oppone all'eroticizzazione vaga ed incerta dell'umanesimo petrarchista, quella sadica e perversa della deformazione e della caricatura.

Nei componimenti di Zeichen è il caso, l'*hazard* a far nascere il momento erotico, come la consapevolezza ed il compiacimento di giocare fino in fondo un gioco folle e perverso e non privo di rischi e di esiti

grotteschi, in cui l'io del poeta si traveste e sotto altre forme si estranea da sé, come un <<corpo-cosa>> (A. R. 23):

<<le domandai se potevo entrare/ dentro le sue acque territoriali;/ [...] come un titano/ mi dissuase dal commettere atti di pirateria,/ ripresi il largo; da fuori il negozio/ quale rimorchiatore d'alto mare>> (*Drogheria* R., 11).

Il corpo femminile è per Zeichen una superficie da ammirare, ma lo sguardo del poeta ne rifiuta la visione d'insieme, soffermandosi solo su singoli particolari: gli occhi, la bocca e i fianchi si distaccano dai corpi femminili per diventare la materia di versi allucinati, come la descrizione di quadri cubisti o surrealisti:

<<Mi offrì il fianco: vista in sezione era bionda e affusolata,/ l'abbattei con facilità irrisoria[...]/ volando al suolo puntai ai suoi occhi/ cercandovi la collisione;/ con una virata-cabrata evitò il mio sguardo/ e risalì di quota>> (R., 13).

La frantumazione del corpo crea una simbolizzazione erotica che porta il desiderio sino all'origine, verso una forza primigenia e quasi ferina che investe il linguaggio stesso che, lacerato e frantumato, viene sessualizzato e reso aggressivo nelle metafore, alla ricerca di un impulso, un desiderio atavico di ricerca e di conoscenza.

L'erotizzazione dei corpi è quindi pervertita, lo sguardo ne assimila solo alcune immagini, ricomposte in personalissimi *collages* che atomizzano

i corpi femminili e da cui appare una compiaciuta carica misogina.

Zeichen non affronta quasi mai il sentimento, ma si tiene a distanza da qualsiasi possibile confessione che, se pur avviene, egli maschera con eccessi di stile e di macchinazione, per cui potrebbe essere definito un manierista postmoderno, antilirico ed antisentimentale.

b) Recupero del mito d'amore, narcisismo e misoginia

In *Pagine di gloria*⁵⁰ il discorso amoroso si tinge di toni malinconici e nostalgici, il sentimento amoroso ha scalzato l'erotismo e su tutto s'impone un'invettiva ironica e sarcastica contro l'universo femminile. Dopo i *collages* allucinati di *Ricreazione*, il poeta ricorda le donne come soggetti di scatti fotografici, in cui lo sguardo frammenta i visi e i corpi perché fanno parte di ricordi ormai sbiaditi e su cui il tempo ha steso un velo di tetraggine e di mal celata amarezza.

⁵⁰ V. Zeichen, *Pagine di gloria*, Guanda, Milano, 1983

Zeichen decide di affrontare e raccontare in questa raccolta il discorso erotico, non più con l'aggressività delle *Poesie d'abbordaggio* di *Ricreazione*, ma con la dolcezza e l'indulgenza.

L'amore addolcisce l'animo impietoso del poeta che si lascia trasportare in una delle confessioni più intime e dolorose: il ricordo della madre è presentato come un'ossessione, un ricordo quasi inaccessibile alla parola poetica. Il nome della donna è <<rimosso>> dal poeta, come una presenza lontana cui appartiene, perché, come dice il poeta, la carne, il sangue ed addirittura la propria stessa vita le appartengono, da sempre e per sempre:

<<Ho volutamente confuso le tue iniziali/ nell'impasto di molti nomi/
ma il lievito di molti nomi/ le evidenzia in una sigla/ che ancora mi
abbaglia/ Dell'infanzia sopravvive uno scenario di guerra,/ in un suo
rifugio ho sotterrato/ il mio amore per te[...]/ Quando gli altri ti
nominano mostro un'indifferenza minerale/ e mi fingo altrove[...]/
Non mi è concesso di rivelare a chi appartengo/ pur avendo sempre
il tuo nome/ sulla punta della lingua/ come un colpo in canna/
all'altezza del cuore>> (*Il Nome Rimosso* P. G., 32).

Questi dolcissimi e privatissimi versi non si confondono con quelli dedicati alle altre donne che non riescono ad occultarne il ricordo, perché incapaci di suscitare un qualsiasi moto dell'animo, a meno

che non sia il riconoscimento della loro meschinità nella convenienza dei rapporti d'amore. Il desiderio d'amore e la protezione affiorano puntualmente, anche se in immagini "cannibalizzanti":

<<Mi ha quantizzato in punti e/ per la valutazione divengo tassello della sua nutrizione./ All'onere del suo appetito/ fornisco un supplemento di surrogato sentimento>> (*Fagos* P. G., 41).

Serpeggia in ognuno dei componimenti una misoginia che seziona i corpi femminili come "carni da macello" e crea figure lontane da possibili commozioni, donne, come oggetti unicamente del corteggiamento e del gioco.

Zeichen studia l'universo femminile come un "detective", il suo <<voyeurismo poliziesco>>(P. G., 47) allontana e raffredda le pulsioni erotiche, sotto uno sguardo attento ed indagatore le donne diventano metamorfiche e cupe presenze di amori profanati dall'interesse e da sentimenti inariditi. L'io poetico è il protagonista di una lotta tra l'amore come rifugio o come un nucleo nel quale sentirsi inglobati e fagocitati:

<<Ripiego incalzato dallo sdegno,/ nel congedarmi le trattengo stupidamente/ la mano inerte che il braccio ritrae,/ alza le spalle arruffando l'abito/ indietreggio sconfitto, quasi fortunato/ di raggiungere incolume l'uscita>> (*Autoritratto* P. G., 44).

Le disillusioni sono continue, ma il desiderio del superamento di se stessi attraverso l'amore è sempre presente, anche se riveste le caratteristiche di una fantasticheria.

In *Tana per tutti*⁵¹, romanzo edito nello stesso anno di *Pagine di gloria*, la ricerca dell'amore sembra impossibile e al proposito Antonio Porta ha detto che: << in *Tana per tutti* [...] i tre eroi, i giovani o giovanili Ivo, Mario e Paolo non sanno fare altro che trasformare in affanno grottesco la ricerca dell'amore, l'inseguimento di Lei, della donna ideale e della vita ideale[...]. In fondo il loro scopo è ritrovare un rifugio, un grembo materno>>⁵².

La sublimazione dell'amore, e attraverso l'amore, non è riuscita, ma la ricerca per il poeta non si è conclusa, portando il proprio animo ad un eccesso di passione che, come dice Denis De Rougemont⁵³ nei suoi studi sulla letteratura provenzale e sul mito dell'amore, si può tramutare in narcisismo e in misoginia.

Il conflitto che si è creato nella poesia di Zeichen tra l'amore come sensazione mistica e l'amore fisico e terreno, che rinuncia ai grandi sentimenti per essere solo una copia, lo sbiadito riflesso delle

⁵¹ V. Zeichen, *Tana per tutti*, Lucarini ed, Roma, 1983

⁵² A. Porta, *Romanzo e libri di versi*, "il Corriere della sera", 3 agosto 1983

⁵³ D. De Rougemont, op. cit., p. 234

passioni pure, diventa l'assillo e il tema trainante dell'opera successiva intitolata *Museo interiore*⁵⁴.

In quest'opera il desiderio dell'amore impossibile si esprime attraverso la divagazione e il sogno, con una divaricazione sempre più decisa dall'eros, come un oggetto presentato ed esibito ed offerto a tutti, dunque non più inafferrabile.

In *Museo interiore* c'è una degradazione del mito dell'amore. Le donne diventano esseri uguali ed imperfetti, come tutti gli altri esseri viventi e Zeichen tramuta i suoi *collages* di donna ed i frammenti delle loro esistenze in figure fantasmatiche ed affascinanti per la loro bellezza triste e spleenetica. Come figlie d'altri tempi, o di nessun tempo, le donne che Zeichen descrive in quest'opera sono l'espressione del vago e dell'incerto, sono ninfe acquatiche e sinuose, dai corpi fluidi che ridisegnano i profili leggendari delle fate e delle <<vergini celtiche>> (M. I., 23). La loro bellezza è un'insidia per l'uomo e per il poeta, poiché queste figure hanno il potere di rendergli l'animo simile a quello di un <<esteta decadente>>, come un nostalgico e malinconico romantico nell'età del consumismo e della massificazione.

⁵⁴ V. Zeichen, *Museo interiore*, Guanda, Milano, 1987

Museo interiore si apre con un componimento decisamente significativo:

<<Ogni uomo e ogni donna/ dall'indole sognatrice/ vagheggiano l'assoluto;/ rièssere Tristano, rièssere Isotta./ Come imitative monadi/ perseguono lo stesso fine/ gli uni all'insaputa degli altri,/ vanificandolo nella molteplicità./ Così, dei due celebri amanti/ assumono talvolta le sembianze/ senza riuscire a emularli/ nella fantomatica passione V. Z.>> (M. I., 5).

La storia di Tristano e di Isotta è la storia di una passione, dell'espressione profonda dell'essere, che nell'amore e nella morte fa una scelta di liberazione da un mondo regolato dal male e Zeichen, ponendo queste due figure in apertura alla raccolta, racconta con nostalgia le sorti del sentimento nella nostra epoca. Perché gli uomini e le donne che si muovono tra i componimenti di questa raccolta sono incapaci d'amare e di sublimare con il loro sentimento l'immagine del mondo; Zeichen descrive questi tristi amanti che nel loro egoismo non migliorano neanche loro stessi, ma perseguono soltanto "l'apparenza dell'amore" e teatralizzano le proprie passioni, imitando modelli comunemente legati alle grandi vicende di passione.

Si confondono in quest'opera l'eros divinizzato e sacro delle antiche leggende cavalleresche e l'amore prigioniero dell'istinto e Zeichen in *Museo interiore* ricorda i simboli perduti dell'amore ineffabile e dell'impossibile unione con la donna, che portano l'uomo a superare se stesso, per raggiungere il trascendente.

Il superamento di se stessi nell'amore è, secondo Denis De Rougemont,⁵⁵ l'esaltazione del narcisismo, così l'uomo non mira più alla liberazione dei sensi, ma alla spasmodica intensità dei propri sentimenti, che porta ad una <<intossicazione dello spirito>>, ammalandosi di malinconia. Il dolore e l'assenza e il sentimento nostalgico sono l'atmosfera che ossessiona il poeta in *Museo interiore* e che si traduce nel recupero del mito medievale di Tristano e Isotta cioè di quell'amore reciproco, ma infelice che i due <<celebri>> e leggendari amanti si corrispondono l'un l'altro, ma come afferma ancora De Rougemont, questo è un sentimento vissuto nella falsa reciprocità, come la maschera di un <<duplice narcisismo>>⁵⁶.

Il poeta è incline in quest'opera a mostrare uno *spleen* della decadenza del discorso amoroso, i versi di Khayyàm a epigrafe di questa raccolta, <<Ogni atomo a ogni atomo ha detto addio>>

⁵⁵ D. De Rougemont, op. cit. p. 97

⁵⁶ D. De Rougemont, op. cit., p. 98

corrispondono all'infelicità del poeta di fronte agli amanti che affollano queste poesie, che pur incontrandosi e cercando l'amore, non lo trovano e rimangono chiusi nel loro individualismo, come perfette <<monadi>>.

Tristano è l'emblema di un delirio d'amore, prigioniero di un moto dell'animo, così forte da far impallidire ogni verità, ogni esperienza della pena d'amore, perché l'eros conduce all'illuminazione, ma è anche ciò che ferisce e che annienta e in *Museo interiore* la passione è legata alla sofferenza, come il "prepotere" del sentimento sul destino degli individui.

L'amabam amare, amare l'amore agostiniano si completa in questi versi, come una passione del poeta per il sentimento, ma di più per la sofferenza che esso genera, infatti l'oggetto d'amore unico ed insostituibile è inesistente in *Museo interiore*, l'amore diventa una perversione di tipo narcissico, nella quale il cammino, dalla sofferenza alla rivelazione del sentimento, diventa essenzialmente solitario.

La lirica di Zeichen è costantemente costellata di figure che richiamano ossimoricamente la fuga, ma anche la forte presenza dell'eros supremo. Il mito di Tristano e Isotta, che apre l'opera come un augurio di passioni, nasconde in realtà il turbamento solipsistico

dell'*amabam amare* di Agostino, mentre già nel secondo componimento assistiamo ad una fuga dall'eros e dalla passione che, reiterandosi nei componimenti successivi, trasforma l'aggraziato Narciso nel pavido struzzo che chiude la raccolta.

<<Come un pittore mancato/ che fa della posa/ istantaneo ritratto/
avendo per tela lo specchio/ e per tecnica/ solo ingegnoso affetto/ si
credulo nel miraggio/ che non s'avvede/ dello svanimento/
dell'amato riflesso>> (*Svanimento* M. I., 6).

Il <<miraggio>> cui Zeichen fa riferimento è il richiamo ad una sublimazione dell'eros che non avviene, perché la fredda parete specchiata rafforza solo chi vi si riflette ed allontana qualsiasi dispersione o affezione che deriverebbe dall'ansia dell'amato. È il Narciso che non ama che se stesso e che non disperde quell'amore con il quale il corpo si trasforma:

<<Si masturba/ l'esperto onanista/ eccitato all'apparire/ d'un
turgido seno/ dal profilo ogivale>> (M. I., 45) .

Il narcisismo erotico allontana definitivamente l'uomo da una dimensione reale dell'amore, per portarlo al di là del diaframma vetroso, nel quale non esiste sofferenza. Ma se l'amore consiste nel vivere la vita vera e saggiarla come se fosse solo questa la vera

conoscenza del mondo, allora il Narciso si spoglia delle sue splendide vesti per assomigliare ad un goffo e spaventato struzzo:

<<Fra lo struzzo e Narciso/ non si nota la differenza;/ la sabbia e lo specchio si somigliano>> (M. I., 91). Lo struzzo è l'opposta espressione iconografica della stessa ossessione, il Narciso ritrae la fase dell'infantilismo narcissico, mentre lo struzzo è la matura consapevolezza di un limite.

Il passaggio dall'uno all'altro rappresenta una fase, dall'individualismo fiero dell'ossessione narcissica alla bestializzazione con lo struzzo, come se l'uomo inaridito dalla mancanza di passione e quindi recluso dalla vita e dalla conoscenza non potesse che accettare la nuova immagine di sé. Lo specchio di Narciso è tra le immagini ricorrenti di questa raccolta che, andato in frantumi, si è tramutato nell'arida terra, nella polvere sabbiosa che accoglie la testa dello struzzo. Le azioni difensive contro l'amore potrebbero essere molteplici, anche la ragione raffredda e distacca l'uomo, debilitato dal furore e dal calore delle passioni:

<<Là, i proiettili producono fori/ non dissimili da piccoli oblò/ traverso cui penetra la luce/ sorella al

lume della ragione;/ che diffonde ponderati dubbi/ e dirada i fumi della passione>> (M. I., 43).

Per quanto vagheggiato l'amore è quindi una minaccia, ma il rifiuto del desiderio stesso comporta in alcuni casi un avvelenamento dell'animo che si trasforma anche in misoginia e nella poesia di Zeichen l'universo femminile, passato attraverso l'inconscio e la rappresentazione surrealista, approda ad un erotismo primigenio e quasi ferino; così se la bellezza purifica l'anima che vive d'emozioni nostalgiche, Zeichen trasforma le sue diafane bellezze preraffaelite in donne sfinge o in altere *Turandot*. Ma la realtà propone modelli molto lontani da quest'ultime, per la mediocrità dei gesti e dei loro pensieri, il poeta trasforma quell'amore e quella

venerazione in un'invettiva poetica spietata e misogina.

La malinconia s'inasprisce nella frivolezza di alcune donne e incupisce il sentimento nostalgico e quel vuoto d'amore si riempie di incomprensione e d'odio. Le frecciate ironiche, le tirate sarcastiche arrivano a raffigurare le donne, come <<funghi velenosi che emanano odore femminile>> (M. I., 22).

Nella sezione *Donne e sguardi* di *Museo interiore* le donne, svestite dei loro abiti sacrali, vengono private dal poeta della loro aura fantasmatica, per rivestire invece quelli delle "donnicciole", di donne-marionette teatralizzate dal poeta in una messa in scena, degna di una *pièce* dadaista o surrealista. Gli sguardi di queste donne diventano opachi, ottusi e le conversazioni si svolgono con automatismi, monosillabi e finti assensi che preludono l'afasia e s'impossessa dei loro pensieri.

I <<mutevoli occhi femminili>> duellano con <<sguardi di lampo>>, che sono le armi di seduzione e d'inganno per quegli uomini che sono come spie in un universo sconosciuto, ma di cui

sono profondamente attratti. Così se alcuni uomini guardano i corpi delle donne, facendone una <<caricatura di lucrosi dettagli erotizzati>> (M. I., 63), il poeta vede in loro una bellezza che pietrifica (o vetrifica come in uno specchio) e riconosce in quei volti un' essenza che li rende affascinanti, perché terribili:

<<Molte donne ospitano negli occhi/ dei piccoli musei preistorici:/ microcosmi di eventi universali/ che fluttuano nell'acquario dell'iride;/ animali e vegetali ormai fossili, ominidi di altre ere;/ embrioni di specie future/ orbitano intorno alle loro pupille/ in un ballo che li trascina via./ la vista dell'inconscio è insostenibile, si arretra abbassando lo sguardo: è d'obbligo l'inchino, porgendo/ infinite scuse alle signore>> (M. I., 64).

Maurizio Cucchi rinviene in questi componimenti il desiderio d'investigazione che fa di Zeichen un <<disorientato esploratore>>⁵⁷, che sa muoversi sapientemente nel mondo dell'amore come l'ultimo, ma irrinunciabile paradosso dell'esistenza.

In *Metafisica tascabile*⁵⁸ il cuore del poeta è come una <<porta girevole/ d'un albergo a ore>> (*Mi ripeto...* M. T., 56), il discorso amoroso si nutre di fuggevoli immagini, di antichi amori e donne

⁵⁷ M. Cucchi, *Esploratore d'onore in terra d'amore*, "L'Unità", 10 giugno 1987

⁵⁸ V. Zeichen, *Metafisica Tascabile*, Mondadori, Milano, 1997

<<clonate>>, come copie senz'anima di bellezze barocche e gli incontri tra gli uomini e le donne suggeriscono sapienti metafore:

<<Una bionda testa femminile/ dorme a capo del letto/ e così una maschile,/ si trova al posto dei piedi./ Formano l'allegoria d'una carta da gioco, carnale, francese?>> (*Carta gigante* M. T., 48).

Gli aneddoti romantici lasciano fuggire qualsiasi precedente irrequietezza giovanile, cui si è sostituita la maturità. Il *senex* ha definitivamente messo a tacere il *puer* e l'atavismo dell'adolescenza si è dissolto, lasciando un vuoto colmato dalla speculazione filosofica e dalla saggezza:

<<Ciò che non si è saputo amare, verrà amato da altri>> (M. T., 66);

Questo stesso vuoto crea un silenzio, il disagio di un corpo freddo e non più sollecitato dagli istinti amorosi, ma dall'orrore del nulla:

<<Per una più oscura ragione/ arde il mio cuore: per/ l'assenza di un vero scopo/ come fiammella inestinguibile/ più adatta al culto del nulla/ che alla passione amorosa>> (*Ardore* M. T., 49).

c) Madre/Matrigna

L'aridità ed il cinismo lasciano spazio al pudore, alla elegante dolcezza dei versi dedicati alla madre in *A Evelina, mia madre*. L'io poetico si confessa; se il nome della madre precedentemente era stato <<rimosso>> (*Il Nome Rimosso* P. G, 32) in *Metafisica Tascabile* invece, s'impone come l'unico volto femminile tra le altre donne, che per il poeta sono solo invece mere copie di << "istanti" della bellezza in fuga>> (M. T., 50).

L'effimera passione non si sostituisce all'amore materno, puro ed eterno, che non desta turbamento, ma serenità ed una profonda commozione. Questo sentimento contrasta decisamente quello di scherno nelle dediche poetiche ai corpi femminili senza volto e senz'anima che portano verso la descrizione femminile nella *pièce* teatrale *Matrigna*⁵⁹.

Il poeta sovrappone al dolce ricordo della madre, la figura feroce e crudele della matrigna, una maschera che deforma e sdoppia l'amore in un sentimento composto e duplice nell'idealizzazione femminile e la misoginia.

La mitizzazione erotica con l'ausilio del mito di Tristano e di Isotta non è avvenuta, il mito sacro dell'amore viene definitivamente profanato con la sua laicizzazione in *Matrigna*, in cui la

⁵⁹ V. Zeichen, *Matrigna*, Il notes magico, Padova, 2002

secolarizzazione del mito dell'amore sembra definitivamente decaduta e persa dal poeta, con malinconica consapevolezza, nel caos della civiltà postmoderna.

Zeichen compie con *Matrigna* un salto nel passato, tra elementi autobiografici e non, il poeta è come un *rêveur* che in poche battute chiude un vuoto, colma una perdita d'amore che nelle prime opere tentò di alienare, ma che già con *Pagine di gloria* è prepotente. I ricordi della madre e della matrigna sono come facce opposte di un doppio ritratto, luminoso ed oscuro al tempo stesso.

La scena iniziale di *Matrigna* è decisamente surreale e si apre con l'aggressione da parte della donna del figliastro "afasico", non ci sono battute a suo carico nella *pièce*, che ha solo occhi e orecchie per guardare ed ascoltare il lungo e crudele monologo della matrigna.

Zeichen sembra ripercorre i ricordi di un'infanzia fiduciosa accanto alla madre naturale e quella condizionata e avvilita con la matrigna, mentre dietro si nasconde l'immagine del *puer aeternus* che, come afferma Hillman, è portato a demonizzare o divinizzare i genitori⁶⁰ per una propria complessione.

⁶⁰ J. Hillman, *Saggi sul puer*, Cortina, Milano, cit., p., 2

In questa *pièce* alla demonizzazione corrisponde la fisicizzazione erotica della matrigna, mentre alla divinizzazione la levità fantasmatica della madre-*silhouette*:

<<Tua madre è proprio bella, somiglia a una *silhouette*[...] Somigliava, purtroppo! Adesso è solo carta ritagliata, di lei è restato un modellino con le misure della sua taglia; consolati è sempre meglio che niente>> (*Matrigna*, 14).

La madre è leggera ed impalpabile come <<una carta ritagliata>>, la matrigna invece si presenta con attributi fisici marcati, ha il seno come <<due grossi calibri>> e il fondoschiiena prorompente sotto la vestaglia. Tali caratteristiche si oppongono all'eleganza della madre, un <<*tailleur* vivente>>, una <<*silhouette*>> che ricorda fragili silfidi, naiadi che nella poesia di Zeichen sono da sempre il ritratto dell'idealizzazione femminile. Mentre la matrigna e la figura paterna appaiono come la costante e gravosa oppressione che il poeta demonizza.

Il *puer* contrappone all'autorità paterna la fuga e la libertà, l'irrequietezza e il vagabondaggio, come il rifiuto anche per tutto ciò che rappresenta: dalla cultura accademica alla tradizione affermata contro cui liberare il sogno, il delirio erotico e l'allucinazione.

La madre naturale è un modellino di carta, è l'apparenza di una figura, di una sagoma senza volto, inestinguibile come un <<vestito senza vita>> (M., 15). Il vestito, volubile alle stagioni, è un feticcio soggetto al cambiamento della moda, è il simbolo di una dialettica tra la donna e la merce, come piacere estetico e l'inutilità del feticcio; la moda allontana le vecchie stagioni e sbiadisce il ricordo della madre che, divenuta poco più che un vestito, s'impone come l'apparenza sull'essenza, come l'inorganico della merce sull'organico del corpo e del bambino, che difatti si caratterizza, dice la matrigna, come il <<figlio di una morta>> (M., 17).

La memoria della madre viene esteriorizzata con il vestito e nel ricordo di alcuni suoi tratti, non c'è essenza che riaffiora né della madre, né del figlio che è come un <<essere senza sentimenti>> (M., 13), privo di emozioni e che si nasconde anch'egli dietro una <<scaltra apparenza>> (M., 23).

L'infanzia è ritratta come un ricordo doloroso, sepolto in fondo al cuore ed, ormai, senza più colore. È l'infanzia del *rêveur*, del sognatore narcisista, svogliato e solitario, recluso nella propria fantasticheria, che la matrigna cresce ed alimenta con le immagini di un eros malinconico e torbido, mentre ne vorrebbe opprimere, con

un autoritarismo ed un finto perbenismo, la magia della divagazione:

<<L'ordine è di tuo padre, io non c'entro nulla, eseguo quanto lui ha stabilito; vuole che distrugga tutto quello che è fantasticheria, in quanto nocivo alla tua salute mentale>> (M., 18).

Il meccanismo di attrazione/repulsione verso la madre/matrigna riflette il profilo formale dell'amore e dell'odio del narcisista malinconico e teso contemporaneamente, come dice Massimo Riva in *Saturno e le sue Grazie*, ad <<appropriarsi e a negare il suo fantasmatico oggetto d'amore>>⁶¹.

⁶¹ M. Riva, *Saturno e le sue Grazie*, Sellerio ed., Palermo, 1992 cit., p., 264, 265

Capitolo quinto

Apocalisse dell'arte

L'arte è un argomento che torna costantemente nell'opera di Valentino Zeichen. Nella prima opera, *Area di rigore*⁶², il poeta accomuna al senso estetico per il fregio, la decorazione e l'icona e a quello per la dimensione spaziale e temporale, l'artificio letterario definito la "mossa del cavallo". Il poeta, con inusitati nessi logici, crea cortocircuiti volti al recupero di un valore individuale e singolare della funzione poetica ed artistica, cercando di alienare definitivamente il gusto di massa sia dalla poesia che dall'arte stessa.

⁶² V. Zeichen, *Area di rigore*, Cooperativa scrittori, Roma, 1974

Allegorizzazione e metaforizzazione attribuiscono all'illusione e all'immaginazione la massima libertà e profanano la visione accademica e tradizionale dell'arte figurativa, trasgredendone i limiti e al proposito il poeta confessa che le prove iniziali di scrittura furono dei <<corrispondenti verbali>> di quadri surrealisti, da Ernst a Magritte fino alla pittura metafisica italiana⁶³.

a) Manierismo e poesia

Zeichen si comporta come un eccellente manierista che commistiona più codici e sottocodici in un *puzzle* della ricomposizione, con una simbolizzazione che porta fin da principio alla proliferazione dell'ornamento e della digressione, facendo propria l'arte della massima eterogeneità nel creare immagini illusorie e sfoggi decorativi:

<<Appassiscono motivi floreali/ ibridati nel gesso/ per allusioni infettive di pop parassiti/ nonostante il trattamento idroponico/ rigenerativo/ prontamente installato nei musei borghesi>> (*Due concezioni dell'arte decorativa* A. R., 27).

⁶³ in A. Berardinelli, F. Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975

La retorica zeicheniana assimila la realtà per ripresentarla come una rigurgitante finzione che cozza contro lo spazio ed il tempo, come l'arte stessa che in alcuni suoi sviluppi è la rappresentazione di quella derealizzazione del mondo che si spinge fino al parossismo. La poesia di Zeichen allestisce teatrini grotteschi e immagini allegoriche, deforma, sovraccarica e frantuma ogni misura ed ogni equilibrio, secondo strategie ed astuzie predefinite, in cui l'arte diventa lo spazio necessario per la fantasia e l'artificio.

Mutare le regole e giocare con i linguaggi verbali ed artistici, così Zeichen ci trascina nelle sue descrizioni stranianti e al limite della ragione:

<<Le allegorie figurano esenti da putrefazione/ immunizzate dal vaccino simbolo/ non sfuggono al ribrezzo popolare[...]/ L'etichetta, allegoria naturalistica,/ avvolge la metallica astratto-geometrica,/ cifrata in chiave che scoperchia l'astratto informale/ e completa i grandi movimenti dell'arte moderna>> (*Araldica e macelleria* A. R., 36).

Il fregio e la carne sono uniti in un accostamento che, supportato dal dissacrante gusto ludico del poeta, fa scadere ogni cosa nell'ambito del *Kitsch*. In *Area di rigore* usa difatti un procedimento che reintegra l'elemento estetico in una nuova concezione, in cui la

deviazione e la surrealizzazione pervertono il buon gusto e ritraggono il "paradosso dell'arte":

<<Rosoni di basiliche, insegne luminose vanno alla deriva rotatoria, sbiadendo la conformazione in solventi infallibili. Simboli dirompenti precipitano da illustrazioni trascurate, emigrano in metamorfosi avventurose... >> (A. R., 24).

Il paradosso avviene quando non esiste più differenza tra i generi e gli stili che, confusi, offuscati e cancellati dalle loro gerarchie, rendono inutile ed improbabile qualsiasi valore estetico. La sublimazione dell'arte è totale, il tempo cessa di esistere, la realtà scompare in un intricato gioco di simboli e di figure, come accade nella pittura metafisica di De Chirico, di cui constatiamo l'influenza e il gusto fortemente geometrizzante che Zeichen ha del tessuto urbano:

<<La toponimia della mia infanzia scolastica/ era situata nell'enigmistica/ di strade a cruciverba>> (R., 21).

In *Pagine di gloria*⁶⁴ un'intera sezione è dedicata all'arte. Zeichen si muove con disinvoltura attraverso i secoli e gli stili, accosta all'arte del Quattrocento le avanguardie primonovecentesche ed apre la sezione, intitolata *Pinacoteca*, con l'oscuro ritratto di Simonetta

⁶⁴ V. Zeichen, *Pagine di gloria*, Guanda, Milano, 1983

Vespucci del pittore Piero di Cosimo intitolato *Cleopatra*. Zeichen è sedotto da quest'immagine, di cui descrive la bellezza da *femme fatale* dallo sguardo altero e con un serpente annodato attorno al collo, mentre, dietro la donna, il poeta coglie l'atmosfera circostante che gli suggerisce innumerevoli fascinazioni simbolico-allegoriche.

Il poeta si trasforma per l'occasione in un Pigmaliote che adora la propria statua, incantato dalla bellezza spleenetica e enigmatica di questo volto:

<<Della nudità del busto/ si attenuano le grazie/ offerte nella posa statuaria/ alla temperatura del compianto./ Il rettile che le orna il collo ripete la circolarità del tempo>> (*Simonetta Vespucci [Piero di Cosimo]* P. G., 69).

L'erotismo di questa immagine ha qualcosa d'impuro. La nudità è ostentata, la carne turba l'osservatore che è rapito da un'immagine allegorica <<simile a un'apparizione>> (op. cit. ibidem).

L'arte è per Zeichen allo stesso tempo un rifugio e la ricerca di una dimensione ideale della realtà, un desiderio utopico che il poeta rivendica per sé ed ostenta in questa "collezione privata". Nell'arte ritrova ciò che ha rivendicato da sempre con la sua poesia, la rappresentazione della vita e del suo senso, in cui l'artificio è uno dei parametri fondamentali che accomuna all'esistenza l'arte in una

dimensione mai naturale, è come una lotta tra la sensibilità metamorfica ed astuta del poeta, legata alla seduzione della vista e il "cinismo postmoderno" padre dei segni vacui e indifferenziati.

Il paradosso, secondo Guy Scarpetta, di questa inaspettata comunione sta nello svelare che l'artificio, esasperato e portato fino all'eccesso, conduce ad una verità che rende profondo il messaggio del poeta e dell'artista⁶⁵ e crea un'intima relazione ed un godimento tra il piacere dell'arte e del gioco, tra la realtà e l'apparenza.

È l'uso del *camp*⁶⁶, un gioco di raffinata ironia e di ostentazione, della tetralizzazione della banalità e del quotidiano che, con una profonda malinconia e nostalgia, crea l'apprezzamento di gusti comunemente considerati stravaganti e volgari. Il *camp* è la mescolanza di gusti e modi eterogenei, è il contrasto tra forme sciocche e stravaganti, ricche e delicate in cui domina l'artificio, l'arte decorativa e il gusto per l'affettazione e il *Kitsch*:

<<In quadri ulteriori, di maniera/ prevalgono motivi strambi della pittura/ che risaltano nella natura/ e rappresentano dei rompicapo/ per i briganti contenutisti in agguato/ lungo le insicure vie dell'artificio>> (*Nicolas Poussin* P. G., 70).

⁶⁵ G. Scarpetta, *L'artificio, estetica del XX secolo*, Sugarco ed., Milano, 1988 cit. p. 137

⁶⁶ *Camp* o *schlock* è una parola inglese che sta a indicare il gusto per la banalità, l'artificio, l'ostentazione estrema così da riuscire divertente, raffinato gioco intellettualistico

È il "manierismo postmoderno" di Zeichen che s'innesta senza scrupoli in tutti i campi, che implode ed esplose nei suoi versi con una carica decisamente sarcastica che accosta l'erotismo disincantato dell'esplosione di carne barocca al gusto estetico contemporaneo, ponendo i volumi delle nudità seicentesche sotto il giudizio di dietologi contemporanei nel componimento dedicato al pittore Peter Paul Rubens (P. G., 74); mentre il pittore Giotto è ridotto per sempre ad essere l'icona della scatola dei pastelli, come un simulacro insignificante che ha perso definitivamente ogni valore storico ed artistico.

Zeichen mira ad esaltare questo nei suoi componimenti, la continua decadenza e la tetra profanazione depauperano l'arte di qualsiasi antica seduzione fino alla ricerca di nuove suggestioni, cosicché la tradizione e il gusto vengono turbati appositamente in una sfrenata polemica che si avvale di una continua commistione e che degenera volentieri nel gusto *Kitsch*, in una rappresentazione che sovrappone più stili e più generi per il piacere perverso del manierista beffardo ed irrispettoso.

Il poeta elabora, in questo modo, un nuovo concetto dell'arte e compone neonati oggetti artistici, sottratti alle periodizzazioni storiche dell'arte ed attua di conseguenza un "decentramento" della

conoscenza, per una nuova indagine della realtà e della sensibilità estetica:

<<Accertata la vulnerabilità dei soggetti umani/ stanziati nei dipinti naturalistici/ Sandro sposa l'allegoria incorruttibile,/ enigma per gli agenti batterici/ labirinto per quelli temporali/ appostisi all'illusione prospettica>> (*Sant'Agostino nello studio, formato 41x27 [Sandro Botticelli]* P. G., 76).

Zeichen, nel titolo di quest'ultima poesia, dà al lettore le coordinate storiche del dipinto (collocazione cronologica della vita di Botticelli Firenze 1445-Firenze 1510) e quelle spaziali (41x27, la dimensione della tela) per una collocazione reale del quadro nel tempo e nello spazio, ma improbabile per il suo contenuto. Il poeta devia ed estrania il lettore con metafore ed allegorie, crea un enigma che porta il lettore oltre l'apparenza per scoprire l'errore umano.

Nell'era postmoderna, dell'incertezza ontologica e gnoseologica, l'antropocentrismo, l'affidarsi ai sensi e al procedimento empirico risulta anacronistico e quanto mai impossibile. Il manierismo di Zeichen s'impone di destabilizzare le conoscenze, è come un labirinto in cui le dinamiche metafisiche ed ultraterrene cercano voce, in cui si annullano le coordinate spazio temporali, che

altrimenti ricondurrebbero alla realtà il genere umano e quindi alla scoperta della sua imperfezione e della sua finitezza.

Nella stessa sezione *L'amor sacro e l'Amor profano (Tiziano)* il poeta ribadisce nuovamente questo concetto:

<<le apparizioni di fenomeni allegorici gravano/ sulla nostra semplicità cognitiva>> (P. G., 78).

Il poeta riconferma ancora l'importanza della speculazione filosofica e della creazione poetica ed artistica, in cui l'allegorizzazione e l'enigma suscitano la curiosità, smuovono nell'uomo l'ingegno e ne richiamano *l'agudeza*, il *wit*.

I secoli che Zeichen ripercorre nelle sue poesie valgono per tutti gli altri, quelli in cui l'umanità ha tentato di carpire il segreto, l'ineffabile indefinibile e vago che affascina e si esplica tramite l'arte da millenni; e dalle "macchine celibi" di Duchamp fino alle tele di juta di Burri, l'allegoria ha cambiato le sue dinamiche, ma non la sua essenza:

<<(Burri) dimissionò la tavolozza dei colori/ e cancellò la tradizione,/ usando il ventaglio delle plastiche/ ne accentuò l'espressività repellente>> (*Alberto Burri* P. G., 85).

L'arte di Burri è come la poesia stessa, volta a richiamare quel *fall out*⁶⁷ e il *camp* per una rigorosa legge compositiva del lacerto che, dopo aver abbandonato una volta per tutte i tradizionali medium artistici, dimostra nella nostra epoca, post-bellica e post-moderna, la raffigurazione e la forte affinità per il relitto e la maceria, come un materiale di scarto effimero e rozzo, che allontana definitivamente, come avverte Gillo Dorfles, l'opera d'arte da quella romantica sensazione d'infinito e di eternità che da sempre l'accompagnava⁶⁸.

b) Perdita dell'aura e decadenza dell'arte

La malinconia, l'elaborazione della <<perdita dell'aura>> e di quel *hinc et nunc* dell'opera d'arte, di cui parlava Walter Benjamin⁶⁹, sfocia nella poesia di Zeichen in velenose invettive, in cui il tono polemico si veste di allusioni e tirate parodiche e di discorsi antitetici contro la banalizzazione e la volgarizzazione dell'arte sino alla odierna deriva semantica, come conseguenza della sua riproduzione in serie.

Zeichen è come un *dandy* nell'epoca della "cultura di massa", alle prese con la mercificazione e il feticismo delle merci, consapevole di

⁶⁷ *Fall out* è la parola inglese che indica la presenza e il conseguente riutilizzo, in letteratura, del lacerto linguistico e semantico.

⁶⁸ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano, 1961

⁶⁹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000

una frammentazione e di una ibridazione dei linguaggi artistici e della loro caotica scomposizione che con i *ready made* di Duchamp, la *Pop art* e l'Arte povera recupera l'oggetto <<triviale e anestetico>>⁷⁰.

Anche Zeichen crea provocatoriamente "l'oggetto-poetico", banalizzato e volgarizzato, nella sezione *Etichette* di *Museo interiore*⁷¹. È la definitiva dissoluzione di un precedente tentativo da parte del poeta di riappropriarsi della suggestione romantica dell'opera d'arte, cercando di restituirle quell'unicità e quella lontananza privatale al momento della sua massificazione e della sua riproducibilità tecnica, attraverso i mezzi fotografici e cinematografici e del suo nuovo rapporto con il pubblico.

Ed è nel rapporto con quest'ultimo che si misura il neonato oggetto artistico, perché le <<etichette>> di Zeichen sono quelle delle scatole di caffè e di tonno che assumono un valore parodico, come nuove "figurine" artistiche indegne <<eredi degli stemmi>> (M. I., 86).

Le Etichette di Zeichen ricordano gli oggetti demistificati e defunzionalizzati di Duchamp e l'aggressiva polemizzazione dell'era

⁷⁰ G. Dorfles, op. cit., p. 105

⁷¹ V. Zeichen, *Museo interiore*, Guanda, Milano, 1987

del consumo e della feticizzazione delle merci della *Pop art* e della pittura oggettuale di Piero Manzoni.

Zeichen cristallizzò precedentemente la figura di Giotto nell'etichetta dei famosi pastelli, ma qui il suo scopo si carica maggiormente di implicite provocazioni e mira direttamente a mostrare una decadenza della figurazione, all'aggressione visiva da parte della pubblicità e della cultura dei *supermarket*, dei *gadgets* della civiltà consumistica e capitalistica e crea un procedimento quanto mai innovativo ed estremo, componendo il "prodotto poetico". Le *Etichette* fagocitano l'immagine popolare e l'oggetto quotidiano nella poesia e sviluppano un'espressività poetica straniante che fa del gusto dichiaratamente *Kitsch* un elemento programmatico di questi componimenti.

Renzo Paris ha parlato di *Museo interiore* come di una profonda azione riduttiva della Bellezza a <<imitazione del gusto di massa>>⁷². Ma è vero che questo depauperamento estetico non avviene, se non con uno scotto pagato da parte del poeta, perché gli antichi araldi dai preziosi enigmi, i pregiati stemmi, cari al poeta sin da *Area di rigore*, sono ridotti ad etichette pubblicitarie.

⁷² R. Paris, *La sintassi armata del poeta*, Il manifesto, 2 giugno 1987

Biancamaria Frabotta ci fa notare come Zeichen sia, in questo senso, un <<demistificatore di alchimie e metamorfiche sacralità novecentesche>>⁷³, che con la sua <<perfida e cerimoniosa galanteria>> non fa che allestire al lettore un repertorio di oggetti, medaglioni e di vedute con il gusto del sapiente collezionista. E Zeichen ha l'animo del collezionista che ordina e libera gli oggetti dall'insieme delle loro relazioni funzionali per renderli parte di un accumulato⁷⁴. In *Etichette* il poeta innalza la merce allo stato di un'allegoria, di una rappresentazione della decadenza delle sensazioni spirituali, cui è subentrata la semplice alienazione di tutti i sensi in quello dell'avere.

Nella raccolta successiva *Gibilterra*⁷⁵ è evidente come questa allegoria venga epifanizzata nel componimento *Spazi virtuali e spazi mondani della pittura*, di cui l'opera pittorica che fa da sfondo è *La tempesta* del Giorgione. Nell'azzurro rinascimentale il poeta immagina bestiali macchine da guerra e nella pace della limpida costruzione pittorica entrano di prepotenza i freddi volumi degli aerei da guerra, mentre alla trasparenza delle superfici, alle tonalità cromatiche rasserenanti sono accostati i grigi metallo degli armamenti bellici e, come in un gioco della sovrapposizione

⁷³ B. Frabotta, *Oh Valentino vestito di eros*, L'Espresso, 3 maggio 1987

⁷⁴ W. Benjamin, *Il collezionista* in *I <<passages>> di Parigi*, Einaudi, Torino, 2000

⁷⁵ V. Zeichen, *Gibilterra*, Mondadori, Milano, 1991

stridente, il giardino rinascimentale, la pace e il silenzio sono rotti, lacerati da rumori che come <<lampi e tuoni, segnali precursori/ d'una fragorosa artiglieria, bombardano/ quali indisciplinati soggetti, nella *Tempesta* del Giorgione>> e come <<convogli di nubi, aviazione di mostri,/ si abbassano minacciosi sui paesaggi oleografici>> (G., 75, 76).

La pittura ha perso definitivamente le sue capacità catartiche e demiurgiche e alla filosofia, all'estetica sopraggiungono l'arte bellica, l'economia e la statistica, come i principi deviati, turbati di nuovi parametri conoscitivi ed artistici:

<<Sopra nuvole dispiegate come sete/ un raggio trascrive in caratteri dorati/ cifre di alta spiritualità;/ un giorno felice dei titoli di borsa/ che ascendono nell'azzurro spettrale/ a quote divine>> (op. cit.).

In *Metafisica tascabile*⁷⁶ Zeichen raccoglie nella sezione *Piccola pinacoteca* quattro dipinti cronologicamente distanti, ma ognuno caratterizzato da una raffigurazione visiva lontana da quel realismo fotografico che Zeichen condanna nell'ultimo componimento di questa stessa sezione. La fotografia è l'immagine perfetta e compiuta, descritta dal poeta come una sentenza di <<agonie

⁷⁶ V. Zeichen, *Metafisica tascabile*, Mondadori, Milano, 1997

abbreviate e morti istantanee>> (*Esecuzioni fotografiche* M. T. 109).

I dipinti che il poeta affianca a questa tecnica, ne contrastano l'immobilità e l'aridità fotografica con i cromatismi accesi, le deformazioni grottesche e le visioni spezzate e neofuturistiche che si propongono come la differenza rispetto alla riproduzione a catena della fotografia, che condiziona il ritmo della ricezione stessa dell'immagine, innalzandosi per questo a baluardo della <<decadenza dell'aura>>⁷⁷:

<<Fra quell'obbiettivo che/ ci fissa intensamente/ e il punto immaginario/ della messa a fuoco/ che perfeziona la mira;/ in quell'intervallo-distanza,/ aria di spazio e tempo>> (op. cit. ibidem).

Zeichen deprime ancora l'immagine fotografica, incapace di restituire a chi la guarda l'irripetibilità, l'autenticità e la lontananza che l'opera d'arte ha in sé come fascinazione e attrazione per il suo pubblico.

L'evoluzione tecnica della riproduzione d'immagine, la fotografia, il cinema, creano evidentemente uno *chock* nel poeta, cui decide di opporre questi dipinti che si ridefiniscono tali proprio per la loro massima caratteristica, l'aura e l'enigma, mentre la fotografia

⁷⁷ W. Benjamin, *La fotografia ne I <<passages>> di Parigi*, Einaudi, Torino, 2000

assume una funzione sterilizzante, allontana l'opera d'arte da quel senso di mistico e di religioso che richiamava il suo primo e originario valore.

La labilità, la ripetitività dell'immagine riprodotta della tecnica fotografica, inoltre è sempre più legata alla ricezione e alla riproduzione della merce:

<<Dai poeti evadono i pensieri/ dai pubblicitari/ accorrono tutte le idee>> (*Haiku* 7 M. T., 34).

Il pubblico che avvicina l'oggetto e se ne impossessa, distrugge per sempre la sua aura e con essa le fantasticherie contemplative che attraggono e inquietano l'osservatore di un'opera d'arte.

<<Sparano i clic/ dell'arma fotografica/ e capita di restare uccisi/ nell'immortalità,/ conservando intatte sembianze>> (M. T. 107).

La fotografica rinuncia per sempre alla *rêverie* disponendo solo del ricordo volontario e riducendo lo spazio che l'arte dedica alla fantasia, alla divagazione e alla partecipazione personale:

<<Si svanisce per riapparire/ fissati nella pellicola. È lì, in quell'allora/ che non saremo mai più>> (op. cit.).

Alla decadenza dell'aura corrisponde anche l'idea di un mondo "denaturalizzato" e degenerato dallo sviluppo tecnico, contro il

quale l'arte sviluppa in molte delle creazioni una valida risposta e una difesa:

<<Allucinante come la/ tela dello schermo;/ si accende e si spegne/ tra flash intermittenti [...]/ Sopravvivono soltanto/ i contorni delle cose:/ i tratti d'un cavallo,/ i filamenti d'una lampadina,/ spettri di ex cose>> (<<*Guernica*>>, 1937, di Pablo Picasso M. T., 101).

Guernica di Picasso ritrae la documentazione di un fatto storico, come lo potrebbe essere un qualsiasi *reportage* fotografico, ma la sua raffigurazione non è per niente realistica, nulla difatti richiama il luogo o il tempo o ci indica che in *Guernica* ci sia davvero la rappresentazione della cittadina durante il bombardamento, ma la magia dell'arte sta proprio nella rappresentazione dalla valenza universale di un orrore. L'espressione fortissima del sentimento che si ha di quel bombardamento s'impone con forza visiva e restituisce, a favore dell'arte, quel sentimento di partecipazione e compassione (nell'accezione etimologica di *cum-pathos*) persa invece, nella capitalizzazione del "prodotto artistico".

Nell'immaginario del poeta la mercificazione diventa l'allegorizzazione della realtà, perché la pubblicità e la decadenza culturale e culturale della civiltà occidentale sta per Zeichen a dimostrare una frammentazione dell'esperienza ed una perdita di

quest'ultima e, per questo motivo, ne riutilizza i frantumi, in un gioco della scomposizione e ricomposizione manieristica del feticcio e delle macerie.

c) Apocalisse dell'arte

La decadenza dell'arte, il suo orrore è sempre più evidente nelle ultime opere e si completa con la più catastrofica delle visioni in *Apocalisse nell'arte*⁷⁸.

Zeichen rappresenta in un teatrino dell'assurdo la propria pessimistica previsione delle sorti dell'arte e tra il commento, l'aneddoto autobiografico, l'affondo satirico e parodico il poeta non salva nulla. Nel <<degrado artistico>>⁷⁹ egli vede prevalere sull'idea e il progetto nient'altro che il profitto e sullo spirito, invece, il materialismo vanesio ed egocentrico del pittore protagonista di questa *pièce* teatrale.

Come in altre occasioni, Zeichen prende lo spunto delle proprie riflessioni dalla cronaca e dai fatti reali, difatti l'idea di *Apocalisse dell'arte* nasce da una notizia giornalistica: lo Stato olandese, che incentivava e sovvenzionava i propri artisti, si trovò sommerso dalle

⁷⁸ V. Zeichen, *Apocalisse nell'arte*, La Cometa editore, Roma, 2000

⁷⁹ Nico Garrone, prefazione ad *Apocalisse nell'arte*, cit., p., 8

loro opere e, non sapendo più dove riporle o cosa farne, decise di restituirle agli artisti o, nel caso di mancato recupero da parte di questi, di bruciarle, come una qualsiasi spazzatura.

Zeichen scaglia questa <<burla teatrale di fine Millennio>>⁸⁰ contro una categoria ben precisa, verso gli artisti che a loro volta si burlano del loro pubblico, proponendo feticci artistici ed opere senza valore.

La degradazione dell'opera d'arte va attribuita alla società capitalistica che, mercificandola, l'ha annichilita fino a farne un oggetto creato senza nessun intento estetico e agli artisti che, per rendere più interessante il mercato artistico e museale, hanno danno vita ad innumerevoli "neocorrenti" senza valore e per questo prese di mira dal poeta:

<<le postavanguardie e le transavanguardie, la Land-art, la Post-art e tutta la lista dei "neostili" creati sull'onda del profitto e dei tam-tam massmediatici>> (A. A., 9).

Zeichen-Segno è il poeta che scaglia la sua profezia, tramite una lettera, contro il pittore, la moglie ed il critico Bomber. Ognuno di loro personifica l'abilità di coloro che operano nel campo artistico per interessi non più estetici ed espressivi, ma essenzialmente economici, così come fa il pittore in questione, la cui moglie è la

⁸⁰ Nico Garrone op. cit, 6

maschera avvilita dell'impresaria manageriale, aliena da qualsiasi interesse per l'arte, ne riduce il valore al livello di merce d'uso.

A questi due grotteschi personaggi si affianca Bomber il critico che, con <<collaudato repertorio>> (A. A. 51), <<disprezza>> alcuni artisti, mentre s'impegna a promuoverne altri per fini lucrosi, ma non di certo etici:

<<io faccio solo autocritica, la critica d'arte è in coma, e io, per pudore, evito di esercitarla; farne ancora sarebbe prolungarne l'agonia>>(A. A. 52).

L'arte, la critica e gli artisti per Segno-Zeichen vivono l'ultimo respiro possibile, perché <<i cavalieri dell'Apocalisse>> metteranno fine allo scempio creativo, distruggendo tutte le opere degli ultimi cinquant'anni del secondo millennio ed è attraverso le parole di Bomber che parla l'ego disincantato e disilluso di Zeichen che ritrae con gelido cinismo la pessimistica visione dell'arte:

<<non c'è rimasto più tempo per storicizzare il fluire degli eventi artistici, distinguere l'arte buona dalla cattiva; c'è solo ressa di opere, assedio, traffico ingolfato. I cavalieri dell'Apocalisse saranno come gli addetti della nettezza urbana, scaraventeranno le opere nella discarica del nulla>>(A. A., 66-67).

E di nulla si tratta, perché Zeichen considera le opere d'arte degne di questo titolo, solo quelle che al pari delle azioni umane, non sono soggette al passaggio del tempo, come <<pagine di gloria>> rimangono per l'eternità.

Tramite la voce di Bomber, Zeichen medita in questo modo riguardo all'arte:

<< Avete oltrepassato ogni limite, ora siete dei fuorigesce dell'arte; avete scambiato la libertà per libertinaggio, dovevate restare entro certi limiti[...]. Avete percorso le meraviglie o le mostruosità della futura ingegneria [...] incrociando i vari stili. Almeno la genetica del Dna ricombinante ci renderà immortali! Non sarà così per la vostra arte che non avete saputo rendere tale; ve la porterete con voi nella tomba>>(A. A., 68-69).

L'apocalittica profezia non si è avverata, la mercificazione dell'arte continua e malinconicamente il poeta Segno che pur rimanendo in un silenzio carico di significati, sa che questo processo è irreversibile e che non potrà portare che l'arte verso il suo epilogo, verso il suo congedo finale.

Capitolo sesto

Roma città-testo

Valentino Zeichen resuscita nella sua poesia la figura del *flâneur* che, muovendosi nello spazio urbano, scopre un mutamento. L'immaginario spaziale della città corrisponde ad una visione personale, allegorica ed enigmatica del tessuto urbano e delle sue rovine. Il poeta raccoglie le macerie cittadine e come un collezionista unisce attentamente i frammenti nell'immagine di un prezioso e personale *collage* cittadino.

In *Area di rigore*⁸¹ la città è scomparsa dietro uno spazio volutamente u-topico (nel senso etimologico di una città inesistente) e nel quale regna una carnevalizzazione di stili e di giochi metaforici che corrisponde alla volontà di reticenza, celata dietro la struttura antilirica e artificiosa delle poesie.

Il poeta oppone la propria fantasticheria allo *chock* metropolitano e della folla⁸², allo straniamento dell'individuo di fronte ad un tessuto

⁸¹ V. Zeichen, *Area di rigore*, Cooperativa scrittori, Roma, 1974

⁸² vedi in W. Benjamin, *Il flâneur nei I <<passages>> di Parigi*, Einaudi, Torino, 2000

urbano profondamente dinamico e ricco di oggetti mercificabili, distesi sotto lo sguardo di una massa eterogenea.

Zeichen sottrae se stesso da qualsiasi appartenenza, preferendo lo spaesamento e l'erranza rispetto ad una definitiva residenza e sovrappone magicamente alla città il panorama di altri infiniti luoghi mentali:

<<Amiamo risiedere a Parigi, a Roma/ ed in vari altri altrove[...] così diffidiamo di ogni luogo di residenza/ poiché in qualche stanza dei loro stabili/ siamo attesi per morirvi>> (*Risvolti del territorio R.*, 62).

Nelle prime raccolte Zeichen risponde al disagio dell'appartenenza alla capitale ed alla folla con la creazione di uno spazio metafisicizzato, cristallizzato in un silenzio quasi sacrale, in cui regna la forma pura e la geometrizzazione:

<<La toponimia della mia infanzia scolastica/ era situata nell'enigmistica/ di strade a cruciverba/ del quartiere Ludovisi>> (*Fuori luogo R.*, 21).

È l'individuale risposta agli stimoli auditivi, visivi e tattili della città e delle sue diverse realtà sono come i segnali contraddittorii del paradosso metropolitano: il problema di una mappa mentale e geografica di un luogo decentrato e in cui convivono, al massimo grado, l'eterogeneo e l'eteromorfo.

La città, uno spazio non più organico all'uomo, ma piuttosto in contrasto con l'essere umano, muta e trasforma il proprio paesaggio in seguito ai cambiamenti morfologici prodottisi nell'ultimo ventennio.

Nella raccolta *Ricreazione*⁸³ è evidente la ricerca di un io "meccanomorfo" che si aggira per la città come un titano di ferro, come un aereo o un sommergibile, dietro cui il poeta si nasconde con una corazza metallica e vive la città e la dimensione domestica, la propria dimora nel retaggio di una più antica reminiscenza:

<<Il genere di insediamento urbano che preferisco/ è il campo profughi dell'infanzia/ con le baracche allineate/ e i vasti spiazzi davanti/ resi terreno di gioco/ da cui mi giungono ancora/ i vicendevoli incitamenti dei due fronti fiumano-croato>> (*Campo di Marte* P. G., 64).

A comparire con tutta la sua violenza visiva è la zona bellica, la zona dei detriti e delle macerie, una zona di confine plurilinguistico e multirazziale; è la "waste land", la zona bombardata e sfigurata dalla guerra. Ma il tessuto urbano assume anche la forma della città rinascimentale a scacchiera, su cui il *puer aeternus* si cimenta, giocando con i suoi colori e le sue forme e creando una vera e

⁸³ V. Zeichen, *Ricreazione*, Società di poesia, Guanda, Milano, 1979

propria fantasmagoria, della quale Zeichen è il detective, l'incarnazione dell'ultimo *flâneur* che spia la folla e la collettività e che fa proprio il tessuto urbano.

La città assume il misterioso carattere del dedalo di strade, sotto cui si nasconde quel labirinto che affascina ed incuriosisce il detective-*flâneur*, il fanciullo eterno, come nessun altro:

<<La vista del poeta è corrotta/ dalle detective story, il suo voyeurismo poliziesco vede/ ciò che altri ignorano di mostrare>> (P. G., 47).

La città si fa testo e dalla *Nadja* di Breton a *La liberté ou l'amour!* di Desnos ritorna a comparire nella poesia di Zeichen l'estetizzazione spaziale, l'allegoria del territorio che il poeta cura per la difesa e la sopravvivenza di un intimo rapporto con la città, alienando la massa, da cui scrittura talvolta gli interpreti di una poetica *detective story*.

In *Tana per tutti*⁸⁴ lo spazio urbano è un *puzzle* semantizzato, in cui il poeta è l'allegorista che contrappone alla dispersione dello spazio cittadino, la giustapposizione e la ricomposizione di immagini volte a rappresentare la congettura mentale che ridefinisce e riordina il caos urbano.

⁸⁴ V. Zeichen, *Tana per tutti*, Lucarini ed., Roma, 1983

Zeichen nel romanzo, come nelle poesie, delinea una geografia individuale u-topica e inesistente per gli altri, con la speranza di poter attuare un controllo sul territorio come spazio semiotico soggetto ad una implosione entropica. Lo *choc* cittadino postmoderno consiste nell'incapacità del poeta-*flâneur* di percepire in modo univoco i messaggi in una compresenza di più codici causata dallo stato di degrado semiotico dell'universo cittadino.

Dall'uomo nella folla di Poe al feticcio esposto nei *passages* parigini di Baudelaire, Zeichen rinvia una frattura, un processo di alienazione che richiede lo spazio di una riflessione autonoma, di uno spazio privato che non possa dissolversi nella pluralità di segnali e di identità irrelate: elementi che contraddistinguono, come afferma Daniela Daniele nel saggio *Città senza mappa*, la città postmoderna⁸⁵.

<<Piuttosto che d'una divinità, l'odierna Roma/ sembra il parto d'un dubbio incrocio/ o d'uno sbadato enigmista;/ la sua topografia si estende caotica/ come un organismo le cui membra/ proliferano a sua insaputa./ Città di agglomerati abusivi>> (*Roma* M. I., 91).

⁸⁵ D. Daniele, *Città senza mappa*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1994

Agglomerati urbani, sovrapposizioni di stili confondono ed estraniano il malinconico *flâneur* che sogna uno stadio idillico, che è spinto a desiderare spazi aperti ed atmosfere bucoliche:

<<Nella campagna romana/ gli antichi acquedotti/ evocano carovane/ di animali preistorici[...]/ dove l'occhio è la chiave/ che apre alla visione/ della città eterna>> (*Cartolina* M. I., 90).

L'idillio di natura è un'illusione romantica e pacificatoria dell'uomo nella città postmoderna, nel delirio dell'eclettismo architettonico e nell'industrializzazione egli immagina un proprio spazio, una "nicchia" che lo preservi da manie e nevrosi che, come afferma Mitscherling studioso di sociologia dell'architettura, portano a lungo andare il cittadino verso un conseguente <<appiattimento delle realtà individuali>>⁸⁶:

<<Le vistose distruzioni e la comune decadenza/ hanno posto fine ai conflitti/ fra correnti artistiche avverse./ Morendo, i grandi stili ci hanno lasciato in eredità gli stilemi;/ l'eclettismo dei Neo-stili c'induce/ a ricopiare il passato senza innovare>> (M. I., 93).

Lo spirito romantico e neo-conservatore di Zeichen apre dichiaratamente una polemica contro gli architetti e contro l'edilizia e i piani regolatori che, basatisi esclusivamente sul rendimento

⁸⁶ A. Mitscherlich,, *Il feticcio urbano*, Einaudi, Nuovo Politecnico, Torino, 1968

economico, hanno dimenticato il passato dei grandi stili e dei grandi architetti e fanno e disfanno la città, dissolvendone il carattere originario, per cui l'individuo, secondo Jungk, non può che provare un fortissimo senso di perdita⁸⁷.

Zeichen si scaglia contro gli architetti e di fronte al *pastiche* architettonico postmoderno e alla ibridazione di stili guarda al passato con un diffuso desiderio di alienazione e di fuga.

Nella raccolta *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*⁸⁸ il poeta fa una ricomposizione delle rovine di Roma, la città appare come un *collage* che il poeta crea a proprio uso e vi compone infatti solo luoghi di bellezza e di forte identità storica dove:

<<i>monumenti "sgomitano"/ e le loro "altezze" indicano/ le quote del prestigio>> (*Politica estetica* O. C., 65).

Roma è la città delle sovrapposizioni secolari e la sua immagine bifronte antica e moderna, crudele ed accogliente trasforma il poeta nel suo nostalgico amante alla ricerca di un tempo perduto, scomparso di cui Zeichen è sedotto per le sue rovine e per il fascino di una città viva e calpestata da millenni.

<<Roma ti fa sentire postumo>> (*Strati e tempi* O. C., 32), dice il poeta, ma questa è l'ebbrezza di cui si nutre il contemplativo, il

⁸⁷ G. Jungk, *L'uomo del millennio*, Einaudi, Torino, 1975

⁸⁸ V. Zeichen, *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*, Fazi ed., Roma, 2000

poeta filosofo e *flâneur*, sconfitto dalla città postmoderna, ma è, come non mai, attratto dalla storia di un territorio ricco di storie e di enigmi insoluti.

La "fantasmagoria" cittadina di Zeichen mostra in quest'opera non più la metropoli straniante delle prime raccolte, ma la città eterna, in cui si può vivere il fascino del grande parco archeologico che annulla la storia in una vivibilità tra le sue stesse rovine; così il passato e il presente si sedimentano nella forma eterna dell'*urbs*, come sistema abitativo culturale ed estetico.

Il poeta in *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio* ha strutturato un poemetto monotematico e dedicato interamente a Roma, nel quale troviamo ancora vivo, tra le macerie postmoderne, il rispetto per lo spirito storico ed il genio di un popolo che sembrava perduto, ma che per il poeta dovrebbe tornare ad inorgoglire nel cuore dei <<neoromani>> (O. C., 83) che invece non comprendono la città e spesso la deturpano.

Il poeta difatti preferisce rivolgersi allo straniero, al viandante o al turista, opposti alle <<masse residenti>> che invece, sono come <<vuoti interiori>> ed <<estranei alla romanità>> (O. C., 83), non ne subiscono l'attrazione, non ne comprendono il glorioso passato. Il tono rassegnato del poeta rivela la constatazione di una decadenza

già in atto, in cui le rovine di Roma sono il triste ricordo, sempre presente, di quelle antiche e gloriose civiltà.

L'invettiva, ironica e tagliente, è scagliata contro gli architetti e i toponomasti, gli archeologi responsabili d'incuria e d'ignoranza e contro i cittadini; ognuno di loro vive accecato <<dagli scatoloni/ di vetro cemento/ in Sterco Style>> (O. C., 55).

Zeichen con *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio* si allontana nostalgicamente dal tessuto metropolitano postmoderno, per rifugiarsi nella Roma imperiale, nella Roma dei Papi e in cui immedesimarsi nel ruolo del viandante, del turista o del pellegrino che di volta in volta si lascia coinvolgere nella fantasmagoria e nell'ebbrezza anamnestică della città:

<<Della figura danzante/ che stanotte incrocio/ nel Foro di Nerva,/ non ho lumi se sia,/ una pazza moderna o/ una vestale in trench[...]/ Spettro o automa che sia/ accende il cordoglio/ per gli antichi defunti[...]/ Getto tra gli scavi/ la lampadina accesa:/ meteora tascabile/ affinché illumini/ il mio slancio votivo/ fino al turno degli alberi>> (*Foro di Nerva* O. C., 62).

Capitolo settimo

Etica ed essenza delle cose

Valentino Zeichen ha sempre mostrato nella sua poesia una furia iconoclasta che sviluppatasi nelle forme più diverse, dai "denigrammi" agli aforismi e alle generiche invettive, costituisce una delle espressioni fondanti di questa poesia antilirica, nutrita fin dagli esordi, da uno <<snobismo rabbioso e malinconico>>⁸⁹, che in seguito si è trasformato in una frattura con la realtà circostante e con quella comunità d'individui che non teme spesso di condannare acerbamente:

<<Oziosi della beatitudine, infelici che marcite contemplando essenze sofisticate dai mercanti d'esotismo, usurai che prestate eternità in cambio di averi e potere: sappiate, che basta un composto chimico per disintegrare l'essere, per tramutarlo, in un agglomerato di particelle sub-atomiche e riporlo in quel mondezzaio che è la materia informe>> (A. R., 25).

Allontanarsi e contrapporre alla massa un individualismo cieco e narcisistico, difendersi dalla società con un atteggiamento misantropico e solitario che negli anni lo porterà ad alti livelli di poesia filosofica e civile costituirà uno dei temi ricorrenti.

⁸⁹ A. Giuliani, *Il povero, il ricco, il frivolo*, "il Messaggero", 19 marzo 1975

La critica sociale assume i toni della premonizione dalle sorti catastrofiche ed ineluttabili:

<<Comunque, se la vita si disattiva,/ una volta ottenuta la ridotta confezione animica/ dell'ingombro degli esseri vissuti,/ sopravviveranno le aggraziate essenze, quelle dispari/ e le alleate./ Grazie a queste filosofie applicate/ ci trasferiremo in massa/ nell'asettico mondo delle idee>> (R., 66).

Zeichen è un *dandy* che trascende la realtà attraverso l'arte e la filosofia, sublima lo spirito e mitizza il passato, rifugiandosi in epoche eroiche che creano un distacco necessario e possibile dalla depravazione umana e dall'inarrestabile decadenza del mondo occidentale, che in *Pagine di gloria*⁹⁰ acquista i toni del disagio e della sofferenza.

Il poeta si trova a metà strada tra un atteggiamento ascetico ed il desiderio di anatomizzare la realtà e sezionare uno per uno gli atteggiamenti umani, per fare una caricatura degli eccessi e dei vizi, parodiando la collettività. Ma quello stesso umorismo si tinge di nero e la malinconia prende il sopravvento sull'atteggiamento misantropico, il poeta si ripiega su se stesso, così i vizi assumono la caratteristica non più della depravazione, ma della debolezza umana

⁹⁰ V. Zeichen, *Pagine di gloria*, Guanda, Milano, 1983

che il poeta affronta con sentimenti filantropici, arrivando a ripristinare il rapporto, prima negato, con gli altri uomini:

<<Sopraffatto dalla sterminata anonimia/ non so rendere nome ai comuni morti[...]/ Ma quando mi appresso all'Augusteo/ e alzo lo sguardo ai radi cipressi/ che circondano come anello nuziale/ l'albero genealogico ivi sepolto/ essi, a mio vedere, già sfiorano le stelle/ e con le loro cime di compasso/ punteggiano una costellazione neonata/ che va assumendo la forma di un OTTO>> (*Mausoleo d'Augusto* P. G., 11).

Leopardianamente il poeta pacifica le proprie preoccupazioni, sperde l'errore umano nella storia e con l'apologia del passato educa il presente e disegna per gli uomini una costellazione di riferimento.

L'<<OTTO>> che appare nel cielo, rovesciato ricorda il simbolo matematico (∞) dell'infinito e ritrae allegoricamente il desiderio d'eternità e d'immutabilità che Zeichen usa come un contrasto forte e diretto con i valori fugaci e mutevoli dell'epoca contemporanea.

La costellazione è un monito nel ricordo della storia, come lo sono gli antichi monumenti, anch'essi <<pagine di gloria>> della nostra civiltà perduta nel caos dell'effimero e della caducità:

<<Non fissa come le stelle dell'infanzia/ bensì mobile e mutevole[...]/ che non le si debba contendere l'eternità/ né null'altra

sua imitazione;/ ma che se ne possano seguire/ le tracce delle finte/
con il solo leggero ritardo/ della nostra scomparsa>> (P. G., 7).

L'eternità e l'infinito concorrono con la gloria a rendere indelebili le azioni e gli uomini immortali, ma il poeta accenna anche tristemente all'antico uso dei poeti di ricordare le gesta degli eroi, delle grandi azioni per mantenerle in vita, come esempio ai posteri. Ma oggi i poeti sembrano essere dimentichi di quell'antico uso, contribuendo a creare anch'essi nell' <<imminenza del tramonto dell'occidente>> (P. G., 13) una corsa autodistruttiva e nichilista della nostra società verso il futuro:

<<Nell'imminenza del tramonto d'occidente/ non solo nell'aldilà,/ perfino nei libri si cercano giacimenti energetici,/ anche spirituali, che ne ritardino il declino>> (P. G., 13).

La delusione ha preso il sopravvento ed il motivo paneretico della poesia intitolata *Mausoleo d'Augusto* è la ricerca di un movente, di uno stimolo al rovesciamento delle sorti. I disinganni del poeta sono una fiamma, il motivo di una bruciante passione che arde di una vitalità che non trova pace.

Come un "Marziale postmoderno", Zeichen usa l'epigramma come una forma poetica ambivalente, che da una parte sviluppa temi civili e politici con un atteggiamento distaccato e realistico, mentre

dall'altra compone tirate sarcastiche e colleriche che sfociano spesso in componimenti decisamente simbolici. La vacuità del presente è un abisso che fagocita l'uomo, in cui la comunicazione si è rotta e frammentandosi determina l'incomprensione o peggio, in alcuni casi, l'afasia:

<<La poesia: annodate interiora/ Si dipana nella prosaicità della lingua/ e lascia scorgere allettanti Aleph/ dall'inafferrabile momentaneità;/ gli accostamenti accidentali/ fra le lingue ancora brulicanti/ l'apparentano agli invertebrati>> (*La poesia* P. G., 22).

Questo componimento metapoietico rileva una perdita, è la testimonianza di una avvenuta lacerazione nella molteplicità dei linguaggi, cui corrisponde un vuoto e l'incomunicabilità che separa gli uomini; ma tra i linguaggi la poesia è paradossalmente privilegiata, come *medium* metamorfico e difficilmente massificabile, può separarsi dalla realtà, stabilendo con essa un nuovo rapporto:

<<Il saggio sentenza:/ in tempi di crisi/ le cose si fanno ribelli e/ non corrispondono più alle parole>> (P. G., 46).

Le parole <<non corrispondono>> alle cose e viceversa, i poeti quindi devono costruire nuovi legami in grado di rivelare e comunicare la realtà.

La comunicazione è interrotta, l'amore è un calcolo d'interessi, l'arte è depauperata dagli artisti stessi e il poeta si guarda allo specchio e consumandosi nella dispersione del proprio io e nell'impotenza di poter sopravvivere alla morte, decide di osservare la realtà circostante che gli si presenta davanti come un teatrino del paradosso, in cui la degenerazione procede nell'accumulare le macerie e le rovine di antiche civiltà.

Per Roger Callois questo sentimento compare, perché nella contemporaneità la scienza e il Progresso demoliscono l'uomo e ne annullano le certezze, quando invece è facile notare che non esiste progresso nell'arte, né nell'amore e che a differenza del progresso esse non si fondano su teorie che smentiscono se stesse per superarsi⁹¹. La storia del Progresso diventa un susseguirsi di fasi senza continuità, che deprimono il piacere del segreto e dell'enigma ed ogni possibilità di sublimazione che il poeta cerca nostalgicamente nell'arte, nell'amore o nella storia dell'umanità.

Da *Gibilterra*⁹² in poi la storia non è più un rifugio per Zeichen, ma una summa di azioni depravate e di oppressioni, di occupazioni violente e di soprusi. *Gibilterra* è un *pamphlet* in versi che lancia amare accuse contro la tecnologia figlia del Progresso che

⁹¹ R. Callois, *Vocabolario estetico*, Bompiani, Milano, 1991 cit., pp., 86, 87

⁹² V. Zeichen, *Gibilterra*, Mondadori, Milano, 1991

concepisce affascinanti macchine da guerra e contro l'uomo guerrafondaio e inquinatore che causa innumerevoli disastri ecologici per riprovevoli interessi economici e politici.

L'unitarietà tematica delle tre sezioni (*Gibilterra, Memorie di macerie storiche, Ecologiche*) è evidente, la guerra è lo sfondo delle invettive contro la tecnica e l'ingegno che sono come un filo rosso e tengono unite le poesie, come in unico *corpus*.

La nostalgia di Zeichen è totale, il pessimismo storico arriva a compimento, il riferimento all'*Angelus Novus* (M. I., 10) in *Museo interiore*⁹³ non è casuale. Come diceva Benjamin in un suo saggio, questo è <<l'angelo della storia>> che ha gli occhi spalancati, la bocca aperta e le ali distese, il viso è rivolto al passato dove gli appare una catena di eventi, in cui egli vede una sola catastrofe che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi e <<egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto, ma una tempesta spira ed è così forte che non può chiudere le ali, ma lo sospinge verso il futuro cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui verso il cielo, quella tempesta è il Progresso>>⁹⁴.

⁹³ V. Zeichen, *Museo interiore*, Guanda, Milano, 1987

⁹⁴ W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 2000 cit., p., 80

Le rovine di fronte all'*Angelus Novus* sono le macerie storiche che Zeichen ha accumulato nella seconda sezione (*Memorie di macerie storiche*), come in un lungo *mea culpa* a nome dell'umanità, perché la misantropia di Zeichen non è così profonda da alienare qualsiasi redenzione dell'uomo, ma corrisponde ad un sentimento benevolo e al tempo stesso collerico, nei confronti di un sistema incomprensibile all'uomo che si avvale del progresso e della tecnologia per un uso spesso disumano dell'intelligenza.

Zeichen nelle precedenti opere pacificava il proprio sdegno nell'arte e nutriva la filosofia per allontanare le passioni, ma lo studio attento della storia e in questo caso della retorica nazista e fascista rileva la ferocia dell'animo umano che per i propri interessi riesce a strumentalizzare anche nobili dottrine, pur di estetizzare la politica dittatoriale e per giustificarne gli errori:

<< "L'Essere" si mostrò/ oltremodo esibizionista e/ invaghitosi della tecnica,/ si rivelò in quegli astratti prodigi>> e ancora <<Il degrado dell' "Essere/ deluse il Nazismo e anche/ Martin Heidegger che ne aveva/ configurato il Divenire/ nella labirintica svastica>> (G., 18, 19).

L'essere è come un'essenza che <<si ripete monotonamente nell'identità>> (G., XI) è così che per Zeichen si ridisegna la storia,

gli uomini cambiano e rivestono le guerre di nuovi principi, ma alla base della loro prevaricazione sussiste sempre la stessa intolleranza ed è l'assenza di compassione che con il Progresso ha nutrito la scienza e la tecnica per operare, come nella seconda guerra mondiale, in tragedie belliche sempre più imponenti e spettacolari:

<<I nazisti si mascherarono/ da innocui naturalisti/ per calcolo filosofico/ o per atavica ingenuità?/>> (*Nazisti G.*, 40)

Alcuni dei componenti di *Gibilterra*, mascherandosi ironicamente, attuano discorsi antifrastici che minano qualsiasi certezza e ripropongono di volta in volta un dubbio insolubile e aporetico, insito nelle convinzioni che supportarono la dittatura nazista e le ragioni di quel conflitto mondiale.

La guerra nella poesia di Zeichen appare come un gioco doloroso, in cui gli uomini sono le pedine di una immensa partita a scacchi che al suono di molteplici sinfonie e di ritornelli popolari si muovono in una atmosfera surreale, ma purtroppo reale:

<<L'oscuramento di ogni luce/ si estese anche alle anime/ e sui singoli mondi interiori/ calarono fitte tenebre;/ [...] A indicare un sentiero alla verità restò appena una canzone: "Vieni c'è una strada nel bosco... il suo nome conosco, vuoi conoscerlo tu...?">> (*G.*, 25).

I ritornelli delle canzoni popolari tornano ossessivi in tutta la raccolta, come la colonna sonora che apre l'unica finestra sul popolo, lontano dai fasti della dittatura e dalle imponenti architetture mondane della retorica nazista e fascista, si ritrovò perso nell'oscurità e nell'oblio della civiltà. L'aneddotica bellica, la descrizione della ferocia umana è calata nella musica popolare e nella lirica wagneriana, come espressioni differenti di due popoli uniti dal medesimo scontro, ma divisi da due anime profondamente diverse:

<<Il nazismo affidò il destino/ a un'arte cieca, marziale/ poiché la musica non vede/ ma inquadra l'uomo/ e gli detta il passo di marcia>> (G., 60), mentre <<fra i contendenti roboanti/ c'eravamo anche noi/ con le belle arie italiane/ congelate nelle voci/ come i piedi dei soldati/ dentro scarpe di cartone>> (G., 42).

Tutta l'opera è caricata all'inverosimile di frecciate contro l'inefficienza e la scarsa preparazione della macchina bellica e militare italiana nel secondo conflitto mondiale e contro la diffusa irresponsabilità morale di una <<guerra parallela/ ma distinta dall'alleato Hitler>>, di quell'Italia che <<nell'impresa perse i denti>> e <<collezionò un insieme di brutte figure>> (G., 53, 54).

La filosofia gentiliana appare come una copia sbiadita dell'idealismo tedesco e gli stornelli popolari troppo lontani dalle grandi e tumultuose sinfonie tedesche, che non incitarono i soldati italiani, ma malinconicamente furono per loro come una nenia materna che li riportava a casa, come <<un motivo incessante/ che li teneva svegli/ nella tormenta di neve>> (G., 42).

La poesia civile di Zeichen si riveste di un compito, favorire l'identità nazionale con una poesia politica, ma <<post-ideologica>>, contro le contrapposizioni politiche definite dal poeta <<etichette d'antiquariato>>. Dice Zeichen: <<nelle poesie di *Gibilterra* ho elaborato finalmente il lutto della nostra disfatta nella seconda guerra mondiale, una disfatta rimossa perché abbiamo pensato di confonderci subito coi vincitori. Ho scritto di marinai annegati e di alpini con le scarpe di cartone in marcia nella steppa russa. D'improvviso quegli uomini ci appaiono ora non più fantasmi, ma italiani>>⁹⁵.

La poesia riesuma gli errori e confonde la storia con quella personale del poeta bambino ed elabora un lutto non solo materno, ma quello di una perdita storica e civile:

⁹⁵ R. Minore, "Il Messaggero", 20 giugno 1991

<<Un anno prima di morire/ mia madre mi teneva/ ancora per mano;/ un tempo identico mancava/ alla fine della guerra./ Allora avevo cinque anni/ e un palloncino blu notte[...]/ che portavo/ con me anche al rifugio/ durante i bombardamenti./ Un giorno, mi scappò via./ Lo vidi innalzarsi, incurante,/ fra gli sbuffi dei proiettili/ che gli esplodevano intorno>> (*Infanzia G.*, 57).

Zeichen non si rivolge alla collettività, ma all'individuo cui personalmente fa un appello civile e richiede maturità e coscienza e, per quanto riguarda la storia, di continuare a guardare al passato per non dimenticare e quindi sbagliare nel futuro, per non lasciarsi sedurre dai falsi miti del Progresso e della tecnica.

Nelle "ecopoesie" della terza sezione di *Gibilterra*, il poeta ribadisce una decadenza non solo civile, ma spirituale. L'uomo appare incapace di gestire la scienza a favore dell'uomo, ma solo a suo discapito e preso di mira dal poeta nella sua idiozia batte <<i record di stupidità>> e <<deprivato dell'anima>> e asservito alla chimica dei saponi e degli spray si occupa, inquinando l'ambiente, più della pulizia esteriore che di quella interiore, dimenticando per sempre il "marciume" storico e le inquantificabili <<macerie>> che porta dentro.

Per Zeichen l'ecologia è <<un problema che va affrontato direttamente e non in astratto, una scelta privata con la quale ognuno sceglie di non usare detersivi e saponi>> contro quei partiti che invece <<blaterano di referendum, di nucleare e di leghe di ecologisti>>⁹⁶.

Zeichen passa da una visione malinconica ed adorniana, che ricorda il pessimismo aforistico di *Minima moralia*⁹⁷, fino alla fredda lettura spengleriana⁹⁸. L'Europa, sconvolta dal comunismo e dal nazismo, dal mito della rivoluzione proletaria e da quello della razza e dall'errore di due guerre mondiali, perde il suo ruolo egemone e il vecchio continente non farà che travolgere con sé tutto l'Occidente in un processo di mondializzazione in cui si mescolano, si scontrano e si contaminano popoli e diverse culture con uno sviluppo tecnologico che annulla idee, credenze e regole morali:

<<Non coltivate eccessive illusioni/ che la decadenza dell'Occidente/ trovi la sua controtendenza in un originale capovolgimento [...]/ Se da neonati e sopravvissuti/ alla Seconda guerra mondiale,/ vi foste configurati per un istante,/ un'immagine dell'attuale mondo,/ avreste barattato/ la sua salvezza con un'immane catastrofe storica>> (*Apocalisse per l'acqua* G., 71, 74).

⁹⁶ M. Fortunato, *L'Ecopoesia*, "L'Espresso", 25 ottobre 1987

⁹⁷ T. W. Adorno, *Minima Moralia, Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino, 1994

⁹⁸ O. Spengler, *Il Tramonto dell'Occidente, Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Longanesi, Milano, 1918

L'apocalittica profezia allontana l'immorale realtà dal poeta. Zeichen, come un Democrito contemporaneo, descrive l'uomo come una maschera senza valori, come l'ombra di un essere umano, per cui predice solo una annichilente <<filosofia del consumismo>> (op., cit.), nella quale l'edonismo non farà che sviluppare negli uomini un individualismo, non più fondato sulle basi dell'amor proprio e dell'etica, ma su quelle dell'egoismo, come il valore di un rinnovato rapporto con gli altri individui.

La visione pessimistica di Zeichen si basa sulla constatazione di una convivenza tra gli uomini per necessità ed interesse e fondata su un singolare paradosso, che Benjamin descrisse come la capacità degli uomini di agire unicamente per il proprio stesso interesse, ma che al tempo stesso gli uomini non fanno che condizionarsi più che mai nel loro comportamento dagli istinti di massa, ritenuti sempre più <<insensati ed estranei alla vita>>⁹⁹:

<<Non è raro che in epoche/ corrotte dal travestitismo,/ imperi il Manierismo mimetico,/ e la persona ideale smani per/ rivestire l'essenza spirituale e/ assecondare i canoni dell'alta moda>> (*Ombre platoniche* G., 88).

⁹⁹ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino, 1982

La filosofia si confonde con l'economia, l'arte con la statistica verso una degenerazione dei costumi e dei valori che sembra decadere verso la dissoluzione dell'individuo che, immiserito e involgarito, regredisce allo stato di puro oggetto sociale.

Zeichen scrive poesie di riscatto, civili e politiche, esprimendo la speranza di far resuscitare nell'uomo il desiderio di un "bene", di una morale collettivizzante per gli individui meccanicizzati e robotizzati dal progresso, dall'ansia di concorrenza e d'ambizione, cui il poeta oppone il desiderio di nazione e di popolo, come antidoti che il poeta inocula contro la minaccia di uno sradicamento cosmopolita, contro la perdita del sentimento d'appartenenza e infine contro l'apocalittica lettura spengleriana di una sicura ed imminente decadenza dell'occidente:

<<Tutte le cose che passano per l'Eterno Ritorno/ sono nuove nel rivestimento; soltanto l'Essere/ si ripete monotonamente nell'identità>> (G., 9).

L'epigrafe precedente apre Gibilterra ed il suo valore è particolarmente emblematico: il poeta ricerca l'essenza, la verità e la realtà nell'epoca del <<travestitismo>>, contro il demone implacabile della noia perché con la dissoluzione delle grandi entità collettive e la privatizzazione del benessere, che prima

corrispondeva al benessere pubblico, si scopre in un abisso ripetitivo dell'identità individuale un tedio che, come dice Savater, corrisponde all'analizzarsi giorno per giorno verso una progressiva e ripetitiva interiorizzazione¹⁰⁰.

Zeichen lega sempre di più la sua poesia alla filosofia, con un'investigazione puntuale e precisa della realtà circostante e dell'animo umano. La sua analisi è così lucida ed impersonale da apparire come <<il finto gioco di un eccellente artefice>>¹⁰¹ che va complicandosi maggiormente nella raccolta *Metafisica tascabile*¹⁰².

Zeichen unisce qui poetica e parola quotidiana in una cosmogonia che non trascende, ma organizza lo scenario e in cui l'essenza delle cose viene straniata in una sorta di "rinominazione" e di rinascita.

Il poeta, da un componimento all'altro della prima sezione, instilla dubbi e domande nell'epoca delle certezze scientifiche e tecnologiche, scardina qualsiasi convinzione, soffermandosi ancora una volta sull'enigma e sul mistero dell'esistenza. Domande, invettive graffianti non lasciano respiro e si sovrappongono l'una sull'altra, simulando un elogio della tecnica e dell'economia, verso la dissacrazione e la rovina dell'uomo nel processo di totale secolarizzazione, in cui Dio è <<ignoto e casinista>> (M. T., 19) e

¹⁰⁰ F. Savater, *L'etica come amor proprio*, Laterza ed, Roma, 1988

¹⁰¹ M. Cucchi, *Il, verso, il cannone*, "Il Giornale", 28 luglio 1991

¹⁰² V. Zeichen, *Metafisica Tascabile*, Mondadori, Milano, 1997

la Lira è una moneta svalutata che, come l'antico strumento poetico, attende una rivalutazione economica e come allo stesso modo, la rivalutazione è attesa anche per le dottrine filosofiche, perché:

<<L' "Essere" somiglia a un terreno agricolo troppo sfruttato, abbisognerebbe di una stasi secolare, per una rotazione delle colture filosofiche>> (M. T., 63).

Con attitudine apparentemente divagante, Zeichen si cimenta in quest'opera con il genere dell'aforisma con toni decisamente provocatori data la loro ambiguità, equilibrati tra il tono scherzoso e beffardo e il loro carattere consolatorio. Questi cinquantasei aforismi sollecitano il pensiero, spronano il lettore a nuove riflessioni e prospettive gnoseologiche e, allo stesso modo con cui Zeichen ridefinisce la realtà allegorizzandola e metaforizzandola, il pensiero aforistico traduce la realtà e muta le prospettive, attuando un recupero del mondo alienato dalla verità e dall'etica:

<<Alle origini del mondo anche le divinità creatrici incontrano forze disgregatrici che le si oppongono; sarà a causa d'un compromesso con esse, che le forme di vita sono caduche? Preferendo il disordine entropico?>> (M. T., 65).

Decaduta ogni certezza, il poeta vive un sentimento d'angoscia e di perdita dell'etica e del bene che non si risolve in una nuova morale,

ma nel desiderio di una redenzione della società attraverso il singolo individuo che deve scoprire grazie alla sua capacità razionante i falsi miti e i falsi eroi della nostra epoca. Dice Zeichen: <<Quando uno si mette contro la società, sviluppa nel conflitto una sorta di agente etico-animico contrario, l'ironia, che è un sentimento che ridicolizza, sottrae valore ai valori borghesi, i valori comuni>>¹⁰³.

L'ironia è un sentimento che sovverte e libera il pensiero, distanzia e sottrae credibilità, al tempo stesso induce a ridimensionare il mondo e noi stessi, considerando le debolezze e la superficialità umana che rendono l'uomo schiavo dell'apparenza piuttosto che dell'essenza.

Così per Zeichen, la nostra società sostituisce all'arte la televisione, il divismo cinematografico agli antichi miti con una perdita di coscienza che s'insinua in ogni campo:

<<Divine e Divi, asfittici [...] / ci inviano segnali smorti e / le nostre passate emozioni / rispondono alle micro immagini / sentendosi fuori scala>> (*Video Recorder* M .T., 83).

La poesia diventa il mezzo ideale con cui comunicare un dissenso, nitida e positivamente chiusa all'esterno e antilirica, mantiene saldi i suoi confini ed estranea alle alterazioni della decadenza mediatica degli altri linguaggi è come una medicina che solleva l'animo e

¹⁰³ S. Petriani, *Il cuore girevole di Valentino*, "Panorama", 27 novembre 1997

risana la mente, inoltre non cede mai alle tentazioni dell'astratto, ma resta legata all'essenza delle cose, come unico e vero valore possibile.

In *Metafisica tascabile* i poeti sono i <<copisti del cielo>> (M. T., 20) che illuminano il presente, assumendosi anche un impegno, un dovere morale, un <<imperativo categorico>> (M. T., 93), grazie al quale Zeichen si scaglia contro i vizi, a favore delle virtù. Tra le piaghe sociali, cui l'uomo risponde con sempre più incredibile indifferenza, c'è quella della Mafia che invece Zeichen colpisce con un'inusuale collera, che lo allontana dal suo solito distacco e dalla sua abituale freddezza, per accendersi in versi infiammati di dissenso:

<<Mafia è interdizione/ a comunicare, censura;/ è incentivo affinché/ sospetto e diffidenza/ cancellino ogni verità./ Mafia è trascurare i muri/ privandoli dell'intonaco,/ lasciare che le cartacce volino/ e che la loro ombra/ imbratti la terra>>.

All'indifferenza risponde il poeta con un'esortazione negli ultimi versi che potrà rimanere alle future generazioni, come un monito non più simbolico, ma pragmatico e concreto:

<<Raccogli le cartacce/ e ogni altra varietà di rifiuti;/ di tua iniziativa/ spazza la strada pubblica, intonaca,/ e non sarà del tutto vano>> (M. T., 90).

BIBLIOGRAFIA

- Opere di Valentino Zeichen:
 - Opere poetiche:
 - *Area di rigore*, Cooperativa scrittori, Roma, 1974
 - *Ricreazione*, Società di poesia, Guanda, Milano, 1979
 - *Pagine di gloria*, Guanda, Milano, 1983
 - *Museo interiore*, Guanda, Milano, 1987
 - *Poésies d'abordage*, Le Cahiers de Rouyamont, Luzarches, 1989
 - *Gibilterra*, Mondadori, Milano, 1991
 - *Metafisica tascabile*, Mondadori, Milano, 1997
 - *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*, Fazi Editore, 2000
 - E' presente nell'antologia di poesia internazionale, in lingua tedesca, curata da Hans Magnus Enzensberger, *Luftfracht Internazionale, Poesie 1940 Bis 1990*, Eichborn Verlag, Francoforte, 1991
 - Opere narrative:
 - *Tana per tutti*, Lucarini, Roma, 1983
 - Prefazioni:
 - *Il segreto dell'uno e dell'altro* di Vanni Pierini, prefazione di Valentino Zeichen, Milano, Archinto, 1999

- Testi teatrali:

- *Apocalisse nell'arte*, La cometa editore, Roma, 2002
- *Matrigna*, Il notes magico, Padova, 2002

- Traduzioni:

- Paul Vangelisti, *Forehead* (Writing and Art Journal) febbraio 1987
- Hans Magnus Enzensberger, *Luftfracht Intenationale, Poesie 1940 Bis 1990*, Eichborg Verlag, Frankfurt am Main, 1991
- Gregor Laschen, *Die muhle des Schlafs, Poesie aus Italien*, Die Horen Ed. 1995
- Manfred Lentzen, *Italienische Lirik des 20 Jahrhunderts in Eizel Interpretationen*. Eroch Schmidt Verlag, Berlin, 2000
- Paul Vangelisti, 31 Poetry Festival, Rotterdamse Schouwburg, 2000

- Bibliografia critica giornalistica in ordine cronologico:

- Giuliani A., *Il Povero, Il Ricco, Il Frivolo*, "Il Messaggero", 19 marzo 1975
- Porta A., *Romanzo e libri di versi*, "Il Corriere della Sera", 3 agosto 1983
- RosselliA., *Anche economia e statistica in versi*, "Il Mondo", 1 agosto 1974
- Patrizi G., *Area di rigore*, "Nuova Corrente", n. 70, 1976
- Cucchi M., *Esploratore d'onore in terra d'amore*, "L'Unità", 10 giugno 1987
- Paris R., *I vecchi ragazzi delle Poesie*, "Il Manifesto", 11 settembre 1979

- Garrone N., *Area di rigore*, "Paese sera", 7 giugno 1974
- Fortunato M., *L'ecopoesia*, "L'Espresso", 16 giugno 1987
- Minore R., "Il Messaggero", 20 giugno 1991
- Cucchi M., "Il Giornale", 28 luglio 1991
- Frabotta B., *Oh Valentino Vestito di Eros*, "L'Espresso", 3 maggio 1987
- Paris R., *La sintassi armata del poeta*, "Il Manifesto", 2 giugno 1987
- Pettrignani S., *Il cuore girevole di Valentino*, "Panorama", 27 novembre 1997
- Lollini A., *Nel museo di Zeichen*, "Il Manifesto", 18 settembre 1987

- o Bibliografia critica:

- Adorno T. W., *Minima moralia, Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino, 1994
- Barbuto A. *Da Narciso A Castelporziano, Poesia e pubblico degli anni settanta*, Ed. dell'Ateneo s.p.a., 1981
- Benjamin W., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 2000
- Benjamin W., *I <<passages>> di Parigi*, Einaudi, Torino, 2002
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000
- Benjamin W., *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino, 1982
- Berardinelli A., Cordelli F., *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975
- Callois R., *Vocabolario estetico*, Bompiani, Milano, 1991

- Daniela D., *Città senza mappa*, Dell'orso ed., Alessandria, 1994
- Dorfles G., *Ultime tendenze dell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano, 2001
- Hauser A., *Il manierismo, La crisi del rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Einaudi, Torino, 1961
- Hillman J., *I saggi sul puer*, Cortina, Milano, 1988
- Jungk G., *L'uomo del millennio*, Einaudi, Torino, 1975
- Mitscherlinch A., *Il feticcio urbano*, Einaudi, Torino, 1968
- Palazzeschi A., *Il controdolore, Manifesto futurista*, Milano, ed. futuriste di Poesia, 1914
- Riva M., *Saturno e le sue Grazie*, Sellerio ed., Palermo, 1992
- Savater F., *Etica come amor proprio*, Laterza ed., Roma, 1998
- Scarpetta G., *L'artificio, estetica del XX secolo*, Sugarco ed., Milano, 1988
- Spengler O., *Il tramonto dell'occidente, Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Milano, Longanesi, 1918

