

UNIVERSITÉ
FRANCO
ITALIENNE

UNIVERSITÀ
ITALO
FRANCESE



**UNIVERSITÉ
DE LORRAINE**

Université de Lorraine

École doctorale: *Stanislas*

Laboratoire: *LIS Littératures, imaginaires, sociétés*

Doctorat de recherche:

Langue, littératures et civilisations

Spécialité: *Italien*



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI MILANO**

Università degli studi di Milano

Scuola di dottorato: *Humanae litterae*

Dottorato di ricerca:

Storia della lingua e della letteratura italiana

Thèse de doctorat nouveau régime

La poesia di Andrea Zanzotto e il registro lacaniano del reale

présentée par

Alberto Russo

Directeur: Madame Elsa Charani *Université de Lorraine*

Co-directeur: Monsieur Bruno Falchetto *Università degli studi di Milano*

Co-directeur: Madame Giorgia Bongiorno *Université de Lorraine*

Alla memoria della Professoressa Pérette-Cécile Buffaria,
che mi ha orientato e sostenuto per gran parte di questa ricerca
con passione intellettuale e calore umano

*A destra vedrai le vecchie scuderie.
Non c'è da sbagliare. Trovi due vie:
una è per Sesto, la tua è davanti a te.*
(Franco Fortini, Novembre al parco reale)

Ringraziamenti

Ringrazio la Professoressa Elsa Chaarani e la Professoressa Giorgia Bongiorno per avere accettato di dirigere questa ricerca nella sua parte finale, permettendomi con le loro importanti e premurose indicazioni di portarla a termine. Ringrazio il Professor Bruno Falchetto per l'attenzione costante e i preziosi consigli.

Ringrazio il Professor Massimo Recalcati per avermi indicato la possibilità di questa ricerca.

Ringrazio infine il Professor Stefano Agosti, per essersi interessato al mio lavoro e per le conversazioni su Zanzotto, Lacan, la Francia, di cui talvolta mi fa dono.

Indice

INTRODUZIONE	5
1. BASI TEORICHE E RAGIONI DELLA RICERCA	5
2. OBIETTIVI E LINEE DI SVILUPPO DELLA RICERCA	40
PARTE PRIMA: IL PAESAGGIO COME OGGETTO a	55
CAPITOLO 1.1	56
LA FUSIONE IO-PAESAGGIO E L'OLTRANZA FORMALE	56
1.1.1 IL COLLAUDO	56
1.1.2 IO-PAESAGGIO	64
1.1.3 IO-DUBBIO	73
1.1.4 IO-"IO"	81
1.1.5 PUNTO DI NON-RITORNO	89
CAPITOLO 1.2	95
L'EMERSIONE DEL REALE: LA POESIA COME SUTURA SIMBOLICA	95
1.2.1 DIETRO IL PAESAGGIO: L'OGGETTO a	95
1.2.2 TRAUMA	99
1.2.3 ARCHI-/ÀRCHEIN	103
1.2.4 TRANS	109
1.2.5 IPER IPER	129
1.2.6 FUORI PEDAGOGIA	136
1.2.7 CHIUSURA-DEVIANZA	139
1.2.8 APERTURA/CHIUSURA	147
1.2.9 PUNTO DI CESSAZIONE	153
1.2.10 TESTA-TERRA	158
1.2.11 LOGOS ERCHÓMENOS	163
1.2.12 GNESSULÓGO	172
1.2.13 L'OSCURO	177
1.2.14 TRATTINO-TRATTINO	183
CAPITOLO 1.3	193
LA DIMISSIONE ENUNCIATIVA E LA COINCIDENZA DI DIRE E OGGETTO	193
1.3.1 IDION-IDIOMA	193
1.3.2 MMNNMM	202
1.3.3 ECO DEL DONATIVO	208
1.3.4 APOCALIPTATO	212
PARTE SECONDA: ANALISI TESTUALI	221
CAPITOLO 2.1	222
I PAESAGGI PRIMI. LA TRASMISSIONE DELLA VOCAZIONE ARTISTICA	222
2.1.1 IL LIVELLO SEMANTICO	224
2.1.2 IL LIVELLO METRICO-SINTATTICO	233
2.1.3 IL LIVELLO FONICO-TIMBRICO	240

CAPITOLO 2.2	245
LA SCRITTURA DEL TRAUMA I.....	245
LO “SCRIVIBILE” DE GLI SGUARDI I FATTI SENHAL.....	245
2.2.1 UN TESTO DIVERSO.....	245
2.2.2 IL TESTO DEL TRAUMA	247
CAPITOLO 2.3	274
LA SCRITTURA DEL TRAUMA II.....	274
LA DOPPIA LETTERA IN MICROFILM	274
CAPITOLO 2.4	289
MONTI, GIADA DI MONTI. IL LINGUAGGIO-OGGETTO	289
PARTE TERZA: IL LETTORE E IL PARATESTO.....	306
CAPITOLO 3.1	307
L’INTERLOCUTORE VELATO. LA LETTURA COME PERSONALIZZAZIONE	307
3.1.1 LA RIFLESSIONE ZANZOTTIANA SUL LETTORE.....	307
3.1.2. LA SERIE PARADIGMATICA DEL “FERIMENTO” IN SENHAL E LA SUA FUNZIONE DISORIENTATIVA	324
CAPITOLO 3.2	332
I TITOLI DELLE RACCOLTE: AL DI LÀ DELLA DISTINZIONE TRA TEMA E REMA	332
3.2.1 IL TITOLO “DIETRO IL PAESAGGIO”	333
3.2.2 IL TITOLO “VOCATIVO”	341
3.2.3 IL TITOLO “IX ECLOGHE”	342
3.2.4 I TITOLI DA LA BELTÀ A CONGLOMERATI. L’IBRIDAZIONE TRA TEMATICO E REMATICO	344
CAPITOLO 3.3	351
LE NOTE: DAL PARATESTO AL TESTO-APPENDICE E ALL’INTRATESTO	351
3.3.1 LE NOTE IN “DIETRO IL PAESAGGIO” E “VOCATIVO”	351
3.3.2 UNA LETTURA DELLE NOTE DE “LA BELTÀ”	354
3.3.4 LE NOTE NELL’ULTIMA FASE.....	367
CONCLUSIONI	375
APPENDICE.....	388
“I TONI SACRI ORA DIRADO”. L’INTERSTUALITÀ BIBLICA DA DIETRO IL PAESAGGIO A LA BELTÀ	389
INTERVISTA A STEFANO AGOSTI.....	404
BIBLIOGRAFIA.....	411

INTRODUZIONE

1. BASI TEORICHE E RAGIONI DELLA RICERCA

Andrea Zanzotto (1921-2011) è ormai riconosciuto come uno dei poeti più importanti nel panorama della poesia italiana ed europea della seconda metà del ventesimo secolo e dell'inizio del ventunesimo. Questa importanza è testimoniata da un'attenzione crescente della critica, in Italia e in molti paesi in cui si parlano le lingue in cui le sue opere sono state tradotte (francese, inglese, tedesco, spagnolo etc.). Oltre alla cospicua quantità di interventi dedicati alla poesia di Zanzotto sotto forma di monografie, articoli in riviste specialistiche e giornali, va segnalato l'importante numero di ricerche universitarie (tesi di laurea e tesi di dottorato) di cui essa è stata oggetto.

Particolarmente vivo è l'interesse per la poesia di Zanzotto in Francia, dove, oltre alla traduzione delle raccolte più importanti e di molti interventi in prosa, si distinguono un buon numero di tesi di dottorato (alcune di riconosciuta importanza¹), monografie critiche, numeri di riviste e atti di convegno dedicati interamente a Zanzotto². Una ragione importante di questo interesse è certamente il rapporto privilegiato che Zanzotto ha intrattenuto fin da giovane con la lingua e la cultura francese³. Com'è noto, oltre alle influenze e alle risonanze provenienti dall'opera di autori francesi,

¹ Cfr. Giorgia Bongiorno, *L'histoire à l'œuvre: lecture de Andrea Zanzotto* (Université de Poitiers). Jean Nimis, *Un processus de verbalisation du monde: perspectives du sujet lyrique dans la poésie d'Andrea Zanzotto* (Université de Montpellier), tesi pubblicata dalla casa editrice Peter Lang, Berne, 2006. Francesca Cadet, *La langue de la poésie: langue et dialecte chez Pier Paolo Pasolini e Andrea Zanzotto* (Université de Paris 4).

² Cfr. "Hi.e.ms: revue littéraire", *Andrea Zanzotto*, n. 9-10, Draguigan, 2002; Donatella Favaretto, Laura Toppan (a cura di), *Hommage à Andrea Zanzotto* (actes du colloque, Paris les 25 et 26 octobre 2012), Cahiers de l'hôtel de Galliffet, Paris, 2014; Philippe Di Meo (a cura di), "Nu(e)", n. 58, *Andrea Zanzotto*, Association Nu(e), Nice, 2015.

³ Sul tema 'Zanzotto e la cultura francese' si veda la tesi di Donatella Favaretto, *Da Pieve di Soligo a Parigi. Andrea Zanzotto e la poesia moderna francese tra Michaux e Cendrars* (Université de Paris 4).

molto importanti per la comprensione critica della poesia di Zanzotto si sono rivelate le teorie provenienti dalla Francia che dagli anni Cinquanta agli anni Settanta hanno rinnovato le scienze umane.

È noto come nell'universo poetico di Andrea Zanzotto la linguistica e la psicoanalisi, e in particolare la riflessione teorica dello psichiatra e psicoanalista Jacques Lacan (1901-1981), occupino un posto importante. Come ha mostrato l'interprete privilegiato della poesia di Zanzotto, Stefano Agosti (1930), critico di scuola strutturalista e francesista, questa importanza non è riferibile solo a un riuso intertestuale o tematico di alcuni concetti psicoanalitici, ma riguarda le ragioni prime, operative e teoriche, della scrittura di Zanzotto. Le indagini di Agosti, che si fondano sui concetti fondamentali della teoria lacaniana dell'"inconscio strutturato come un linguaggio", ovvero del Lacan più apertamente strutturalista, rappresentano a tutt'oggi un punto fermo incontestabile nella critica zanzottiana, una base preziosa per qualsiasi ricerca critica sulla poesia di Zanzotto, e in modo particolare per quelle che si pongono nella prospettiva metodologica della critica psicoanalitica.

È proprio nel riconoscere l'importanza dell'intera ricerca di Agosti su Zanzotto che è nato il progetto della presente ricerca⁴. Data la ricchezza dei risultati a cui Agosti è pervenuto utilizzando gli strumenti concettuali della fase centrale del percorso teorico di Lacan, si è pensato che l'operazione critica di leggere la poesia di Zanzotto utilizzando gli strumenti concettuali dell'ultima fase del suddetto percorso avrebbe potuto essere feconda. In quest'ultima fase Lacan fa avanzare notevolmente in termini teorici i concetti degli anni Cinquanta, in cui il primato è assegnato al registro del Simbolico, conferendo sempre più centralità alla dimensione pulsionale, non linguistica della vita psichica, ovvero al registro del Reale.

⁴ L'intero percorso di ricerca di Agosti sull'opera di Zanzotto è ora disponibile in un unico volume: Stefano Agosti, *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, Il Saggiatore, Milano, 2015.

La necessità di una lettura della poesia di Zanzotto alla luce di questo registro ci appare motivata in prima istanza da due ragioni fondamentali: 1) allargare il quadro del sapere universitario costruito sul rapporto tra Zanzotto e Lacan, e più in generale tra Zanzotto e la psicoanalisi. 2) offrire un contributo all'avanzamento delle ricerche sulle strutture dei testi di Zanzotto e sui processi creativi che le determinano.

L'opportunità di una ricerca condotta in cotutela tra un dipartimento francese e uno italiano si spiega invece con due motivi immediatamente comprensibili:

1) per l'appartenenza alla sfera culturale francese e francofona degli autori più importanti delle opere che costituiscono le basi teoriche e metodologiche della ricerca⁵.

2) Per gli importanti apporti della critica su Zanzotto prodotti in area francese e francofona⁶.

Occorre innanzitutto specificare la tradizione critica in cui si iscrive la presente ricerca: quella della critica psicoanalitica. Questa scuola offre non solo diversi strumenti concettuali, legati ai diversi indirizzi psicoanalitici (freudiano, junghiano, lacaniano etc.), ma soprattutto diversi approcci metodologici, divisibili in due grandi prospettive: una, più antiquata, ma ancora difesa da critici importanti, che ammette la possibilità di un'analisi clinica e biografica delle patologie dell'autore⁷; e una più moderna, che

⁵ Ecco i nomi più importanti: Jacques Lacan, Roland Barthes, Ferdinand de Saussure, Julia Kristeva, Henri Meschonnic, Algirdas J. Greimas, Jean-Claude Milner, Jacques-Alain Miller, Roman Jakobson, Tzvetan Todorov, Michèle Aquien. Per i passi citati di questi autori riporteremo sempre la versione francese (in citazione con rientro a margine o in nota a piè di pagina). Daremo una traduzione in italiano dei passi teorici più importanti ai fini della ricerca e dei passi citati nel corpo del testo.

⁶ Si vedano gli interventi di Jean Nimis, Giorgia Bongiorno, Martin Rueff, Jacqueline Risset, Pierre Parlant, Philippe Di Meo, Jacques Demarcq.

⁷ Si veda ad esempio questa presa di posizione di Elio Gioanola in contrasto con quella di tre grandi nomi della critica psicoanalitica italiana: "non sono molto sensibile ai minacciati pericoli di biografismo e dello psicologismo e confesso, contro le raccomandazioni di Orlando, ma anche di altri critici psicanalitici come Lavagetto o Gramigna, di aver sempre ceduto facilmente alla tentazione di interessarmi della persona dell'autore. [...] A mio avviso la 'malattia' è la via regia d'accesso all'universo dell'opera e fornisce una prospettiva privilegiata di conoscenza dei testi in

limita l'oggetto d'indagine alle dinamiche e ai processi testuali, e che per questo ha avuto importanti sviluppi con lo strutturalismo⁸.

Utilizzeremo i concetti della scuola freudiano-lacanianiana e ci inseriremo nella seconda prospettiva metodologica, con la consapevolezza però che la scelta di aprire all'orizzonte teorico dell'ultimo Lacan non potrà che spingerci oltre i suoi confini, e con la speranza che questo sconfinamento possa rappresentare un allargamento fecondo delle sue possibilità.

Una scelta fondamentale a cui si trova di fronte il critico che vuole usare per le sue indagini i concetti psicoanalitici riguarda il modo discorsivo in cui usarli: utilizzare il linguaggio specifico e specialistico della psicoanalisi, oppure rendere i concetti psicoanalitici in un linguaggio colto ma il più possibile neutro, aperto a una comunità più ampia di lettori?

Optiamo per la prima soluzione: utilizzeremo i concetti della psicoanalisi di Freud e Lacan nel loro linguaggio specifico, senza riformulazione. Possiamo motivare questa scelta con diverse ragioni:

1) È nostra convinzione che un concetto di una teoria complessa non possa essere sottratto alla sua concezione lessicale originale e alla sua appartenenza contestuale senza una perdita di forza e di rigore. La riformulazione in un linguaggio apparentemente più accessibile può essere legittimato da esigenze editoriali, o da una volontà di divulgazione dell'autore, ragioni che non possono essere valide per una tesi di dottorato, che ha e deve avere come suo fine principale quello di offrire un contributo di sapere a una comunità di ricercatori. L'etica della ricerca universitaria vuole che questo contributo sia realizzato con il più alto livello di rigore e di precisione concettuale.

2) La psicoanalisi, anche quella di scuola lacanianiana, è ormai divenuta un sapere condiviso da molti operatori in ambito universitario, in modo

sé"; Elio Gioanola, *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Mursia, Milano, 1991, pp. 13-14.

⁸ Su questi due approcci metodologici si vedano Giovanni Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Einaudi, Torino, 2007, p. 224; Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, p. 73.

particolare in Francia, dove esistono dei dipartimenti di psicoanalisi che hanno permesso la nascita di un tipo di ricerca psicoanalitico prettamente universitario. I concetti di Freud e Lacan hanno inoltre permeato in modo sempre più concettualmente esplicito le discipline in cui si realizza la ricerca universitaria sulla letteratura. Assumiamo come punti di riferimento della nostra ricerca i lavori di Giovanni Bottirolì e Michèle Aquien⁹, critici e teorici contemporanei che offrono nei loro studi dei modelli teorici e degli esempi operativi in cui si fa uso esplicito e rigoroso dei concetti di Freud e Lacan, ampiamente riconosciuti dalle comunità di ricercatori dei rispettivi paesi.

3) Occorre poi segnalare che negli ultimi anni la psicoanalisi è divenuta un sapere diffuso anche presso un largo pubblico. Possiamo menzionare a riguardo Slavoj Žižek e Massimo Recalcati, due autori che sono riusciti a diffondere presso il grande pubblico (il primo a livello internazionale, il secondo nell'ambito italiano) delle rigorose presentazioni del pensiero di Lacan e delle letture lacaniane della contemporaneità senza abbandonare il lessico specifico della psicoanalisi. Crediamo che sia questa, in generale, la via più rispettosa e meno discriminante per il lettore: l'incontro con un concetto non riformulato, per lui difficile o incomprensibile, gli lascia ancora aperta la possibilità di mettersi al lavoro per comprenderlo; nel concetto riformulato invece possono accedere alla verità integrale del messaggio solo coloro che sono in grado di vedervi trasparire l'originale, mentre gli altri sono condannati a una falsa comprensione.

Scegliendo dunque di lavorare in presa diretta con la concettualità psicoanalitica, per illustrare in dettaglio le ragioni alla base del nostro progetto di ricerca si rende necessario in via preliminare offrire una

⁹ Citiamo alcune opere di riferimento di questi autori: Giovanni Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit. Id., *Jacques Lacan, Arte linguaggio desiderio*, Sestante, Bergamo, 2002. Id., *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013. Michèle Aquien, *L'autre versant du langage*, José Corti, Paris, 1997 (in corso di ristampa presso Classiques Garnier, Paris). Id., *Saint-John Perse : l'être et le nom*, Champs Vallon, Seyssel, 1985.

spiegazione delle basi teoriche e metodologiche in cui esso si iscrive.

Ripercorreremo dunque in un primo tempo brevemente i punti teorici fondamentali della psicoanalisi lacaniana su cui si sono basate le indagini della critica zanzottiana, e per i quali Zanzotto ha manifestato apertamente il proprio interesse. Presenteremo poi i concetti fondamentali dell'ultima fase del pensiero di Lacan, quelli su cui ci baseremo maggiormente per realizzare la nostra ricerca.

Partiamo dal momento fondamentale in cui si rendono visibili gli interessi di Zanzotto per la linguistica e per la psicoanalisi: *La Beltà* (1968). La novità rappresentata da questa raccolta nell'orizzonte della letteratura (italiana e non solo) degli anni Sessanta, deve molto infatti allo strettissimo confronto da parte di Zanzotto con le conquiste di sapere dei teorici strutturalisti.

Occorre però fare un passo indietro, e ricordare che nella rivisitazione in chiave strutturalista dei concetti freudiani effettuata da Lacan, Zanzotto ha trovato in un certo modo formalizzate una serie di anticipazioni noetiche di cui sono orditi alcuni densi passaggi di *Vocativo*. Alludiamo al noto 'prelacanismo' descritto da Michel David: "le sue ansie di catastrofi, il suo aggrapparsi al grammaticalismo per proteggersi dalla nevrosi erano inconsapevolmente prelacaniani"¹⁰.

L'importanza critica di questa intuizione è a nostro avviso quella di spingere a situare i rapporti tra la poesia di Zanzotto e la psicoanalisi lacaniana in un orizzonte diverso da quello della ricostruzione puramente filologica. Il 'prelacanismo' rintracciato da David in *Vocativo* ci conduce nel cuore dell'alleanza freudiana tra poesia e psicoanalisi, ovvero nella dimensione più autentica e feconda della critica psicoanalitica, quella che vede psicoanalisi e letteratura 'implicate' nella costruzione di un sapere comune. Così scrive Freud nel saggio *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen*:

¹⁰ Cfr. Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966, p. 585.

I poeti sono alleati preziosi, e la loro testimonianza deve essere presa in attenta considerazione, giacché essi sanno in genere una quantità di cose tra cielo e terra che il nostro sapere accademico neppure sospetta. [...] Probabilmente noi [psicoanalisti] e lui [il poeta] attingiamo alle stesse fonti, lavoriamo sopra lo stesso oggetto, ciascuno di noi con un metodo diverso, e la coincidenza dei risultati sembra costituire una garanzia che abbiamo entrambi lavorato in modo corretto¹¹.

Questa idea di alleanza viene esplicitamente riaffermata da Lacan nello scritto *Omaggio a Marguerite Duras*, attraverso le considerazioni sul romanzo *Le ravissement de Lol. V. Stein*:

Je pense que, même si Marguerite Duras me fait tenir de sa bouche qu'elle ne sait pas dans toute son œuvre d'où Lol lui vient, et même pourrais-je l'entrevoir de ce qu'elle me dit la phrase d'après, le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, lui fût-elle donc reconnue comme telle, c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie¹².

Possiamo situare in questa prospettiva, ovvero nella necessità profonda di questa comunanza di cammini tra il poeta e lo psicoanalista, la predilezione di Zanzotto per le teorie lacaniane dell'“inconscio strutturato come un linguaggio”. Questa necessità è da situare in primo luogo nella dimensione

¹¹ Sigmund Freud, *Il delirio e i sogni nella “Gradiva” di W. Jensen*, in *Opere*, 12 volumi, a cura di Cesare L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1967, vol. V, p. 264.

¹² Jacques Lacan, *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein*, in *Autres écrits*, Seuil, Paris, 2001, pp. 192-193. “Io penso che, pur avendo raccolto dalla bocca stessa di Marguerite Duras che non sa in tutta la sua opera da dove Lol le venga, e pur potendolo intravedere da quello che mi dice alla frase successiva, l'unico vantaggio che uno psicoanalista abbia il diritto di pretendere dalla propria posizione, quand'anche dunque gli fosse riconosciuta come tale, sia di ricordarsi con Freud che nella sua materia l'artista lo precede sempre, e non deve quindi fare lo psicologo laddove l'artista gli apre la strada. Questo è precisamente ciò che riconosco nel rapimento di Lol V. Stein, dove Marguerite Duras dimostra di sapere, senza di me, quello che io insegno”; Jacques Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, in “La Psicoanalisi”, n. 8, 1990, p. 11; ora in Id., *Altri scritti*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Einaudi, Torino, 2013.

clinica:

mi sono trovato a vedere le mie varie opere [...] nascere secondo una loro dinamica interna, anche se non del tutto oscura alla mia coscienza, e certo legata ad elementi inconsci di estrema prepotenza, di cattivissima prepotenza.

Devo dire che in questo senso la mia vita non è stata facile e che anche il mio incontro con la psicoanalisi e soprattutto con il crocevia, o meglio con la croce, costituita da psicanalisi e linguistica, è stato motivato oltre che da naturali interessi di cultura, da necessità e impatti violenti della mia vita quotidiana che mi hanno costretto fin da tempi assai lontani appunto ad avere a che fare spesso con la psicoanalisi in quanto metodo di cura¹³.

Non si tratta solo di rilevare un dato biografico, ma di porre in una prospettiva ontologica la dimensione clinica in implicazione con quella poetica. Zanzotto incontra la psicoanalisi sul terreno dello slancio utopico della sua poesia, della sua concezione salvifica in cui resiste “il sogno di una qualche ‘terapia’ totale”¹⁴. Per questo egli può definire il pensiero di Lacan un “difficile” quanto “obbligatorio punto di riferimento per chi voglia tener presenti alcune ragioni prime della realtà letteraria”¹⁵.

Non sarà inutile ripercorrere il punto nodale in cui si legano i diversi aspetti della predilezione zanzottiana per le teorie di Lacan. In *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, uno dei testi più importanti della fase del pensiero di Lacan centrata sulla visione dell’“inconscio strutturato come un linguaggio”, il legame tra il poetico e l’analitico viene descritto in questo modo:

L’expérience psychanalytique a retrouvé dans l’homme l’impératif du verbe comme la loi qui

¹³ Cfr. Andrea Zanzotto, *Autoritratto*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Mondadori, collana “I Meridiani”, Milano, 1999, pp. 1209-1210. D’ora in avanti citeremo quest’opera con la sigla ‘Pps’ seguita dal numero di pagina.

¹⁴ Andrea Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, Pps, p. 1222.

¹⁵ Andrea Zanzotto, *Su “La Beltà”*, Pps, p. 1145.

l'a formé à son image. Elle manie la fonction poétique du langage pour donner à son désir sa médiation symbolique¹⁶.

Il punto di riferimento teorico di Lacan in questa fase è la linguistica saussuriana, assunta soprattutto attraverso l'elaborazione di Roman Jakobson. Nel suo celebre saggio *Linguistica e poetica*, Jakobson definisce così la funzione poetica del linguaggio: “La messa a punto (*Einstellung*) rispetto al linguaggio in quanto tale, cioè l'accento posto sul *messaggio* per se stesso, costituisce la funzione poetica del linguaggio”¹⁷. Com'è noto, il proprio di questa funzione, “l'elemento la cui presenza è indispensabile in ogni opera poetica”¹⁸, è per Jakobson la proiezione del “principio di equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione”¹⁹. Per comprendere a pieno la lettura strutturalista di Freud condotta da Lacan, occorre ritornare al punto fondamentale dell'incontro, al punto cioè in cui Freud può essere letto come un anticipatore di Saussure. Si tratta della possibilità di sovrapporre le due forme del lavoro onirico descritte da Freud nel sesto capitolo dell'*Interpretazione dei sogni*, la condensazione e lo spostamento, alle operazioni che vengono compiute sui due assi saussuriani del linguaggio, l'asse paradigmatico e quello sintagmatico. L'operazione di selezione delle parole nelle serie offerte dalla *langue* e quella della loro

¹⁶ Jacques Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage*, in *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 322. “L'esperienza psicoanalitica ha ritrovato nell'uomo l'imperativo del verbo, come la legge che l'ha formato a sua immagine. Essa maneggia la funzione poetica del linguaggio per dare al suo desiderio la sua mediazione simbolica”; Jacques Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti* (1974), a cura di Giacomo B. Contri, Einaudi, Torino, 2002, p. 316.

¹⁷ Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale* (1966), a cura di Luigi Heilmann, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 189. “La visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message par son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage”; Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale. I. Les fondations du langage* (1963), a cura di Nicolas Ruwet, Éditions de Minuit, Paris, 1999, p. 218.

¹⁸ “Selon quel critère linguistique reconnaît-on empiriquement la fonction poétique? En particulier, quel est l'élément dont la présence est indispensable dans toute œuvre poétique?”; Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, cit., p. 220.

¹⁹ Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 192. “La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison”; Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, cit., p. 220.

combinazione nella *parole*, presiedono alla realizzazione di qualsiasi atto linguistico, dalla comunicazione quotidiana al discorso più concettualmente o esteticamente elaborato. Ciò che emerge nella funzione poetica – che, come Jakobson tiene a specificare, “non può limitarsi al campo della poesia”²⁰ – è il sostrato figurale a cui sono riconducibili le due operazioni: la metafora per la selezione e la metonimia per la combinazione. Proprio come avviene nel lavoro del sogno, il ritorno del messaggio su se stesso rivela una dimensione non comunicativa del linguaggio, in cui la dimensione figurale (metaforica/metonimica) assume una portata fondante, molto lontana dall’idea della retorica come *ornatus*, come strumento di abbellimento letterario (esteriore) del discorso.

È qui che Lacan effettua il suo primo ritorno a Freud, spingendo alle estreme conseguenze le convergenze e le sovrapposizioni che abbiamo richiamato. Non solo i sogni mostrano il modo linguistico del manifestarsi dell’inconscio, ma anche i lapsus e gli atti mancati, e, in una direzione ancora più fondante, i sintomi e il desiderio:

La structure métonymique, indiquant que c’est la connexion du signifiant au signifiant, qui permet l’élision par quoi le signifiant installe le manque de l’être dans la relation d’objet [...] La structure métaphorique, indiquant que c’est dans la substitution du signifiant au signifiant que se produit un effet de signification qui est de poésie ou de création [...]. Le mécanisme à double détente de la métaphore est celui-là même où se détermine le symptôme au sens analytique. Entre le signifiant énigmatique du trauma sexuel et le terme à quoi il vient se substituer dans une chaîne signifiante actuelle, passe l’étincelle, qui fixe dans un symptôme – métaphore où la chair ou bien la

²⁰ Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 190. “Toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique n’aboutirait qu’à une simplification excessive et trompeuse. La fonction poétique n’est pas la seule fonction de l’art du langage, elle en est seulement la fonction dominante, déterminante, cependant que dans les autres activités elle ne joue qu’un rôle subsidiaire, accessoire. Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets. Aussi, traitant de la fonction poétique, la linguistique ne peut se limiter au domaine de la poésie”; Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, cit., p. 218.

fonction sont prises comme élément signifiant, – la signification inaccessible au sujet conscient où il peut se résoudre. Et les énigmes que propose le désir à toute ‘philosophie naturelle’, sa frénésie mimant le gouffre de l’infini, la collusion intime où il enveloppe le plaisir de savoir et celui di dominar con la jouissance, ne tiennent à nul autre dérèglement de l’istinto qu’à sa prise dans les rails, – éternellement tendus vers le *désir d’autre chose* –, de la métonymie²¹.

Questa lunga citazione ci permette di apprezzare, sul testo di Lacan, le ragioni del giudizio di Zanzotto sulla necessità, per il poetico, della riflessione lacaniana. Si vede qui in effetti che dal punto di vista del poetico la portata della teoria di Lacan è immensa: le leggi della funzione poetica presiedono alle dinamiche fondamentali della psiche dell’uomo. Occorre specificare che l’aperto entusiasmo e l’esibito interesse di Zanzotto per la novità delle teorie di Lacan è attestato soprattutto nei testi (poesie e interventi in prosa) della fine degli Sessanta e degli anni Settanta, gli anni appunto del pieno sviluppo dello strutturalismo. Ma non va dimenticato che in quegli anni, con la sconvolgente novità de *La Beltà*, si verifica il passaggio fondamentale nell’opera di Zanzotto, l’inaugurazione di originali e inconfondibili modi di scrittura, che, pur nella loro evoluzione, saranno largamente presenti fino alle ultime raccolte.

Far esistere la propria poesia dentro l’orizzonte operativo apertosi con

²¹ Jacques Lacan, *L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud*, in *Écrits*, Seuil, Paris, pp. 515, 518; “*la struttura metonimica*, che indica che è la connessione del significante col significante a permettere l’elisione per cui il significante installa la mancanza a essere nella relazione oggettuale [...] *la struttura metaforica*, la quale indica che è nella sostituzione del significante al significato che si produce un effetto di significazione che è di poesia e di creazione [...]. Il meccanismo a doppio scatto della metafora è lo stesso in cui si determina il sintomo nel senso analitico. Tra il significante enigmatico del trauma sessuale, e il termine cui viene a sostituirsi in una catena significante attuale, scocca la scintilla che fissa in un sintomo, – metafora in cui la carne o la funzione sono prese come elementi significanti, – la significazione inaccessible al soggetto cosciente in cui esso può risolversi. E gli enigmi che il desiderio propone a ogni ‘filosofia naturale’, la sua frenesia che mima il gorgo dell’infinito, l’intima collusione in cui racchiude il piacere di sapere e quello di dominare con il godimento, non riguardano altro sregolamento dell’istinto che il suo essere preso nelle rotaie – eternamente protese verso il *desiderio d’altro* – della metonimia”; Jacques Lacan, *L’istanza della lettera nell’inconscio o la ragione dopo Freud*, in *Scritti*, cit., p. 513.

l'alleanza tra psicoanalisi e linguistica (di cui la poetica è parte integrante) determina un avanzamento storico dei modi in cui la psicoanalisi può ispirare e influenzare la scrittura letteraria. Si tratta di un avanzamento rispetto a un uso tematico dei concetti psicoanalitici, o a un uso dei modelli descrittivi della vita affettiva che essi offrono, di cui, nella nostra letteratura, sono esempi classici *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo e *Il Canzoniere* di Umberto Saba. Si tratta anche di un avanzamento rispetto al tentativo dei surrealisti di una trasposizione mimetica della logica del sogno nella scrittura. Per Zanzotto a partire da *La Beltà* è in gioco la possibilità di esplorare poeticamente la dimensione del significante quale la teoria permette di pensarlo, con la consapevolezza che in essa il linguistico e lo psichico sono legati, e che in questo legame si determina in modo fondante il rapporto del soggetto con la realtà. È quanto descrive magistralmente Agosti ricostruendo i due eventi capitali che determinano la nuova poetica di Zanzotto:

1. Il principio saussuriano di arbitrarietà del segno e, di conseguenza, del sistema linguistico, che da tale principio ricava le proprietà di autonomia e di coerenza interne della propria struttura 2. la nozione, discesa dal principio di Saussure, di egemonia o di priorità (non di autonomia) del significante rispetto al significato, promossa da Lacan che sul significante – e precisamente sul significante primario – fonda la struttura stessa del Soggetto²².

²² Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto* (saggio introduttivo a Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit.), Pps, p. XXII. Scrive ancora Zanzotto rispetto al suo rapporto con linguistica e psicoanalisi: "Per esempio io ho cominciato presto a interessarmi di linguistica e anche di psicanalisi, ma per molto tempo ho ritenuto queste esperienze come un presupposto della poesia senza farle entrare nella poesia. Leopardi, mi dicevo, è un sommo filologo e lo si può anche considerare uno psicologo, però queste conoscenze non traspaiono molto nella sua poesia [...]. Mutai poi questa mia convinzione, perché sentivo la necessità di fare emergere più chiaramente cose che prima mi stavano dietro le spalle. Questo avvenne in seguito ad esperienze di vario genere, alcune dolorosissime come le depressioni e gli 'esaurimenti' nervosi, che hanno lasciato tracce molto profonde nella mia scrittura"; Andrea Zanzotto, *Intervento*, Pps, pp. 1265-66.

È importante sottolineare che l'importanza in termini creativi della “croce psicoanalisi-linguistica” a partire da *La Beltà* è un dato primario che spiega in parte perché Agosti sia divenuto l'interprete *princeps* della poesia di Zanzotto. L'approccio critico di Agosti, ovvero il suo muoversi nel campo aperto dall'alleanza linguistica-psicoanalisi dal lato della teoria e della critica letteraria, lo ha messo nella migliore condizione per ricostruire la posizione enunciativa del soggetto, le strategie legate al primato del significante e quindi la portata conoscitiva della novità de *La Beltà*²³.

La lettura di Agosti non mette sullo stesso piano i due eventi capitali da lui descritti, egli interpreta piuttosto il secondo come un avanzamento teorico rispetto al primo. Non sarà inutile anche in questo caso rivisitare in dettaglio la teorizzazione lacaniana. Si tratta della sovversione dell'algoritmo saussuriano presentata da Lacan nello scritto *L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud*²⁴, che viene spiegata così da Massimo Recalcati e Antonio Di Ciaccia:

L'operazione che Lacan compie sul segno saussuriano è un'operazione sovversiva che conduce a tre spostamenti critici essenziali: [primo] l'algoritmo lacaniano inverte il rapporto tra significato e significante [...]. L'algoritmo di Lacan si costruisce S/s [...] [secondo] Lacan a differenza di Saussure pone l'accento non sulla funzione unificante del segno ma sulla barra come fattore di disgiunzione, di separazione tra significante e significato; il significato non può mai essere riconducibile a un solo significante; [...] [terzo] la barra dell'algoritmo lacaniano esercita, dunque, una funzione di cesura [...].

²³ Si veda soprattutto il saggio *Zanzotto o la conquista del dire* in Stefano Agosti, *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano, 1972. Si vedano poi le introduzioni ai volumi Andrea Zanzotto, *Poesie (1938-1972)*, a cura di Stefano Agosti, Mondadori, Milano, 1973; Id., *Poesie (1938-1986)*, a cura di Stefano Agosti, Mondadori, Milano, 1993; Id., *Le poesie e prose scelte*, Pps. Questi interventi sono ora riuniti in Stefano Agosti, *Una lunga complicità*, cit.

²⁴ Cfr. Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient où la raison depuis Freud*, in *Écrits*, cit., pp. 509-523. (Jacques Lacan, *L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in *Scritti*, cit., pp. 504-518).

La barra, per Lacan, è infatti ciò che impedisce qualunque rispecchiamento tra significante e significato. In senso stretto è questo il modo in cui Lacan ripensa in termini linguistico-strutturali la rimozione freudiana: il soggetto è diviso per effetto dell'azione del significante, perché il significato non può mai essere colto come un oggetto ma slitta, fluttua costantemente al di sotto della barra del significante, come un effetto della concatenazione dei significanti tra loro²⁵.

È a partire da questa sovversione che Agosti può cercare di orientare le sue dettagliate analisi linguistico-retoriche verso la definizione della finalità ultima della svolta zanzottiana de *La Beltà*, quella di far emergere, attraverso un'esplorazione poetica del linguaggio come luogo della divisione soggettiva e della rimozione, “quella linea di clivaggio che, in quanto struttura di separazione, rappresenta l'origine stessa del Soggetto, il suo luogo perduto e tuttavia sempre instante nell'essere, sia pure in forme sottratte al sapere cosciente”²⁶. Questo tentativo può essere letto da Agosti, in linea con uno dei concetti più caratterizzanti della riflessione lacaniana degli anni Cinquanta, come quello del recupero di una “parola piena”, ovvero “della parola di verità, di quella parola che dice l'essere come mancanza e, per ciò stesso e indirettamente, anche come in-differenza originaria”²⁷.

La critica di Agosti ha permesso di ricostruire la centralità operativa e creativa della teoria di Lacan nella poesia di Zanzotto, al di là dell'allusione e dell'intarsio citazionale. Le sue indagini sono apparse necessarie alla comprensione delle ragioni fondamentali della scrittura zanzottiana, una necessità testimoniata dall'autore stesso:

²⁵ Antonio Di Ciaccia, Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Bruno Mondadori, Milano, 2000, p. 50.

²⁶ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, Pps, p. XXIII.

²⁷ Ivi, p. 24. Cfr. Jacques Lacan, Cfr. la parte I *Parole vide et parole pleine dans la réalisation psychanalytique du sujet* di Jacques Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage*, in *Écrits*, cit., pp. 247-266. Cfr. Jacques Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, in *Scritti*, cit., pp. 240- 258.

Devo esprimere tutta la mia gratitudine a Stefano Agosti per la sua profonda partecipazione intellettuale e affettiva al modo di realizzarsi del mio lavoro poetico. Tra le molte ‘indagini letterarie’ compiute da Agosti, quella che da tanto tempo accompagna la mia attività e ne illumina i risultati mi sembra di per sé esemplare, e costituisce per me un validissimo sostegno, un necessario polo di confronto e di verifica entro il mio stesso operare²⁸.

L’indagine di Agosti può essere “sostegno” e “polo di confronto” proprio in quanto essa testimonia la fecondità delle interazioni attivantesi tra la poesia, la critica e la croce psicoanalisi-linguistica su cui Lacan ha costruito la fase ‘simbolica’ del suo itinerario.

In Italia, fino alla fine degli anni Novanta, l’immagine teorica di Lacan è rimasta fissata a questa fase, in cui, come si è visto, attraverso la mediazione della linguistica, psicoanalisi, poetica e critica si ritrovano implicate in modo evidente sul terreno comune e fondante del significante. Tuttavia, come emerge dall’autorevole lettura di Jacques-Alain Miller²⁹, la riflessione di Lacan ha conosciuto nella sua ultima fase un superamento interno della visione retorico-linguistica dell’inconscio. Nella sua terza parte (la prima, legata alla celebre fase dello specchio, aveva al suo centro il registro dell’immaginario) non è più il registro del simbolico ad essere al centro della riflessione, ma il registro del reale. L’esplorazione e la spiegazione di questa ‘svolta’ nell’itinerario lacaniano, inaugurate dall’interpretazione di Jacques-Alain Miller, sono legate nel panorama culturale italiano soprattutto al nome di Massimo Recalcati, che fin dall’inizio degli anni Novanta ha iniziato una personale ricerca sul reale di Lacan. Ecco come Recalcati descrive la

²⁸ Andrea Zanzotto, citato nella quarta di copertina di Stefano Agosti, *Una lunga complicità*, cit. Il passo è tratto da Andrea Zanzotto, *Risposta a Stefano Agosti*, in “Ateneo Veneto”, XVIII, n. 1-2, gennaio-dicembre 1980, pp. 170-178.

²⁹ Jacques-Alain Miller è il presidente della Associazione Mondiale di Psicoanalisi, allievo prediletto di Lacan (oltre che suo genero) ed esecutore testamentario delle sue opere. Per la sua lettura del pensiero di Lacan si vedano soprattutto Jacques-Alain Miller, *I paradigmi del godimento*, Astrolabio, Roma, 2001. Id., *Introduzione alla clinica lacaniana*, Astrolabio, Roma, 2012.

‘seconda navigazione’ di Lacan:

Esiste un Lacan contro Lacan nel senso che esiste un Lacan che non è riducibile alla celebrazione dell’Altro simbolico come luogo della verità e della produzione del senso. Esiste un Lacan che proprio a partire dai primi anni Sessanta opera infatti una svolta dal potere del significante e del linguaggio [...] a quello dell’oggetto (a) come non riducibile, appunto, all’ordine significante [...]

E si potrebbe continuare così [...] seguendo a zigzag le movenze della riflessione lacaniana: dall’alienazione colta nella sua dialettica immaginaria all’alienazione prodotta dal significante, dal desiderio al godimento, dall’Altro alla mancanza dell’Altro, dalla ripetizione come insistenza simbolica alla ripetizione come inerzia reale, dal sintomo come metafora al sintomo come ripetizione di godimento³⁰.

Se il primo ritorno a Freud di Lacan era avvenuto seguendo i meccanismi linguistici leggibili nella trilogia *L’Interpretazione dei sogni*, *Il motto di spirito* e *Psicopatologia della vita quotidiana*, il secondo ritorno avviene cercando di esplorare il Freud più enigmatico, quello di *Al di là del principio di piacere*, in cui al centro della riflessione troviamo la pulsione di morte. La ricerca si sposta dunque dalle formazioni del significante alla dimensione pulsionale, ovvero a ciò che resiste all’ordine del senso, a ciò che rimane escluso dai confini del Grande Altro. Questa eccedenza è assimilabile alla categoria modale dell’impossibile, Lacan può così “definire il reale come l’impossibile”³¹.

Il seminario in cui Lacan compie la svolta verso il reale è il settimo: *L’Etica della psicoanalisi*. Al centro della riflessione di questo seminario

³⁰ Massimo Recalcati, *Il vuoto e il resto. Il problema del reale in Jacques Lacan* (1993), Mimesis, Milano, 2013, pp. 12-13.

³¹ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), a cura di Antonio Di Ciaccia, Einaudi, Torino, 2003, p. 163. “Cette fonction de l’impossible n’est pas à aborder sans prudence, comme toute fonction qui se présente sous une forme négative [...]; l’impossible n’est pas forcément le contraire du possible, ou bien alors, puisque l’opposé du possible, c’est assurément le réel, nous serons amenés à définir le réel comme l’impossible”; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964) (1973), Seuil, Paris, 1990, p. 188.

troviamo la nozione freudiana di Cosa (*Das Ding*), che è uno dei nomi fondamentali che Lacan dà al reale. In Freud, la Cosa designa l'oggetto mitico del primo soddisfacimento pulsionale, l'oggetto di un'esperienza assoluta, piena, di godimento. Nella fase orientata al simbolico, Lacan pone l'accento soprattutto sull'azione edipica del significante sulla Cosa: il simbolo uccide la Cosa, negativizza la sua ingovernabile incandescenza, dando luogo nelle trame del significante al movimento metonimico del desiderio come eterno desiderio d'altro, eccedenza rispetto a qualsiasi oggetto disponibile nella realtà. Come fa notare Recalcati, nel *seminario VII* l'accento è invece posto sull'irriducibilità della Cosa rispetto al significante, sulla sua eccedenza:

ne *Il seminario. Libro VII* [...] *Das Ding* viene ripensata all'interno della logica del significante. Grazie alla dottrina del significante Lacan giunge ad attribuirle tre caratteristiche essenziali. La Cosa è: 1) fuori-significato; 2) perduta; 3) ritrovata sempre come "autres choses". 1) Innanzitutto *das Ding* è altrove rispetto al significante. È "fuori significato", una "realtà muta" che non si lascia ridurre all'ordine simbolico [...].

2) *Das Ding* è perduta; non può presentificarsi in un oggetto. Ma la perdita della Cosa è solo un effetto dell'azione del significante [...].

3) La Cosa perduta è ritrovata sempre e solamente in Altro, come autres choses³².

Queste tre caratteristiche convergono nella determinazione del vuoto come condizione del desiderio: "la morte della Cosa diventa causa, si fa causa del desiderio"³³. L'uccisione della Cosa da parte del simbolo determina un resto che agisce in modo causativo, un resto che causa il desiderio del soggetto. Questo resto, a cui Lacan dà il nome di oggetto *a* (oggetto piccolo *a*), viene a cristallizzarsi sul bordo incandescente della Cosa, come oggetto causa del

³² Massimo Recalcati, *Il vuoto e il resto*, cit., pp. 58-60.

³³ Ivi, p. 57.

desiderio. Ciò significa che il desiderio non investe direttamente un oggetto presente nella realtà fattuale, non agisce in modo transitivo (non si desidera qualcosa); il desiderio si attiva a partire da ciò che resta costante dietro i diversi oggetti della realtà: la condensazione particolare di godimento, il resto di reale non assorbito dal significante.

Concependo il fantasma come rapporto tra soggetto diviso dell'inconscio e oggetto piccolo *a* (“elementi *a*, elementi immaginari del fantasma”³⁴) Lacan viene a porre questo oggetto nel cuore della costruzione del rapporto del soggetto con il mondo. Il rapporto inconscio del soggetto con *a* ($\$ \diamond a$, formula del fantasma) è ciò che inquadra le rappresentazioni che il soggetto dà della realtà, entro le quali egli si orienta e in cui si fissa il suo modo particolare di godere.

Lacan ha considerato l'oggetto *a*, l'oggetto reale, come il suo unico vero apporto concettuale alla teoria psicoanalitica (considerando gli altri suoi concetti solo come strumenti nel lavoro di interpretazione del testo di Freud). La costruzione di questo concetto è avvenuta attraverso diverse evoluzioni, riguardanti sia il nome oggetto *a* (che designava in un primo tempo il fallo) sia attraverso l'affinamento di altri concetti, considerabili come antecedenti. È il caso ad esempio del concetto di “oggetto metonimico” presente nel *seminario V. Le formazioni dell'inconscio*, in cui il problema dell'eccedenza dell'oggetto, in coerenza con le coordinate teoriche della fase simbolica, è trattato attraverso il riferimento alla figura della metonimia.

È di grande interesse osservare che per affrontare l'ultima fase della poesia di Zanzotto, Agosti fa riferimento proprio al concetto di “oggetto metonimico”. Così infatti egli descrive le “tre fasi o luoghi demarcativi del percorso globale di Zanzotto” attraverso la ricostruzione delle “posizioni di

³⁴ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, 2008, p. 117; “Dans des formes spécifiées historiquement, socialement, les éléments *a*, éléments imaginaires du fantasme, viennent à recouvrir, à leurrer le sujet, au point même de *Das Ding*. C'est ici que nous ferons porter la question de la sublimation”; Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Seuil, Paris, 1986, p. 119.

linguaggio” del soggetto:

1 la fase iniziale [...] ove il linguaggio è in posizione di letterarietà, e magari di iperletterarietà.

2 la fase centrale [...] ove il linguaggio figura generalmente in posizione di significante.

3 la fase ultima, cronologicamente [...] ove il significante è in posizione di oggetto metonimico³⁵.

Affidandosi alla “denominazione di ‘oggetto metonimico’ applicata al linguaggio”³⁶, Agosti mostra, alla fine del suo lungo confronto con la poesia di Zanzotto, la necessità di un superamento interno dell'orizzonte linguistico. Come mostra l'esempio lacaniano addotto da Agosti – il lapsus freudiano su Signorelli³⁷ – l'orizzonte dell'indagine rimane quello del simbolico, ma portato, attraverso l'accento messo sulla “frammentazione”, al suo limite, a una tensione con il suo al di là. Questa tendenza è confermata dal ricorso, nell'ultima parte di *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, alla nozione di Cosa. Secondo Agosti, a partire da *Meteo*, Zanzotto assume una posizione “pascaliana”, ovvero di “ascolto (o di interrogazione) del silenzio”³⁸; per spiegare questa posizione Agosti fa riferimento appunto alla Cosa, evocata soprattutto per interpretare il rapporto del soggetto con la Natura. Questa emersione, con il suo riferimento a “ciò che sempre è stato”³⁹,

³⁵ Stefano Agosti, *Luoghi e posizioni del linguaggio in A. Zanzotto*, in “Poetiche” 1/2002, Mucchi Editore, Modena, 2002, p. 3.

³⁶ Ivi, p. 6.

³⁷ “Proposto da Lacan nel quinto libro del *Séminaire* [...] l'oggetto metonimico si riferirebbe all'episodio, notificato da Freud, della propria rimozione del nome ‘Signorelli’, il pittore degli affreschi di Orvieto sul giudizio universale, rimozione che produce [...] la celebre successione di frammenti di altri nomi: in velocissima sintesi, nomi di pittori (Botticelli, Boltraffio), collegati per allitterazione al toponimo Bosnia-Herzegovina, da cui, ancora per allitterazione, emerge il sostantivo che emblemizza la morte, *Herr*, ‘signore’, ancora collegato, qui doppiamente, al nome e alle sue raffigurazioni della morte”; Stefano Agosti, *Approssimazioni a “Conglomerati”*, in *Una lunga complicità*, cit., p. 159. Cfr. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre V. Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, Seuil, Paris, 1998, pp. 36-42, e pp. 57-64.

³⁸ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, Pps, p. XLV.

³⁹ *Ibidem*.

alla dimensione del “Fuori”⁴⁰, al “non-sapere”⁴¹ del soggetto, non può riguardare a nostro avviso solo l’ultima parte della poesia di Zanzotto. La presenza, alla fine dell’indagine esemplare di Agosti di questa tensione verso l’al di là della prospettiva linguistica non può che essere letta come un potente segnale della possibilità di una rilettura dell’intero percorso di Zanzotto nella prospettiva dell’impossibile a dire.

Possiamo quindi, prima di presentare in dettaglio le ragioni della presente ricerca, ribadire che essa è germinata su queste pagine di Agosti. E possiamo, d’altro canto, indicare l’esperienza critica di Agosti come prospettiva fondamentale in cui la presente ricerca si propone di inserirsi, in una logica di continuazione e di allargamento del suo campo d’indagine.

Articoleremo le ragioni della ricerca in una divisione tripartita, individuando delle *ragioni filologico-intertestuali*, delle *ragioni teorico-metodologiche* e delle *ragioni enunciative e stilistico-formali* (che ovviamente intrattengono tra loro delle forti relazioni).

1) *Ragioni filologico-intertestuali*. Tra i luoghi della sua opera (poesie, note, interventi in prosa teorici e critici) in cui Zanzotto cita Lacan o fa allusione a concetti lacaniani, alcuni attestano di un confronto con il registro del reale o con dei concetti importanti che vi sono legati. Si pensi ad esempio all’articolazione dei registri nella prosa *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, in cui il tentativo di penetrare nelle dinamiche della creazione testuale, dopo un’esplorazione dei rapporti tra immagine e significante, giunge a definire il testo come “macchina reale”⁴²; si pensi all’opposizione tra la linea Artaud e la linea Mallarmé presentata in *Tra ombre di percezioni fondanti (appunti)*, costruita sull’opposizione tra

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, p. XLIX.

⁴² Andrea Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, Pps, pp. 1309-1319. Per una lettura di questo testo in una prospettiva psicoanalitica ci permettiamo di rimandare a Alberto Russo, “*La machine réel*”. *Les “Poétiques-scintillements” et la réinvention du langage*, in “(Nu)e”, n. 58, cit., pp. 93-104.

simbolico e reale⁴³, o ancora ai riferimenti alla dimensione informe e ingovernabile della corporalità come luogo della verità poetica in *Vissuto poetico e corpo*⁴⁴.

Uno dei confronti più esibiti e densi è quello con il concetto lacaniano di *lalingua*, a cui Zanzotto si affida in un intervento in prosa su *Il Galateo in Bosco. Lalingua*, al centro della riflessione del *seminario XX. Ancora*, è un modo di esprimere il primato del reale sul significante. Lacan non mette più l'accento sulla potenza retorica del significante (sul lato edipico) e sul suo potere di organizzazione differenziale (in senso saussuriano), ma vuole mostrare che, nella sua prossimità alla Cosa (sul lato materno), il linguaggio perde i suoi confini strutturali e diviene uno strumento di godimento:

La communication implique la référence. Seulement, une chose est claire, le langage n'est que ce qu'élabore le discours scientifique pour rendre compte de ce que j'appelle *lalangue*. *Lalangue* sert à de toutes autres choses qu'à la communication. C'est ce que l'expérience de l'inconscient nous a montré, en tant qu'il est fait de *lalangue*, cette *lalangue* dont vous savez que je l'écris en un seul mot, pour désigner ce qui est notre affaire à chacun, *lalangue* dite maternelle, et pas pour rien dite ainsi⁴⁵.

Zanzotto si affida esplicitamente al 'motivo' di *lalingua* soprattutto per situare la condizione enunciativa de *Il Galateo in Bosco*⁴⁶. Ma ciò che ci interessa qui sottolineare è che il riferimento esplicito a *lalingua* mostra che

⁴³ Andrea Zanzotto, *Tra ombre di percezioni fondanti (appunti)*, Pps, pp. 1338-1346.

⁴⁴ Andrea Zanzotto, *Vissuto poetico e corpo*, ivi, pp. 1249-1251.

⁴⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX. Encore (1972-1973)* (1975), Seuil, Paris, 1999, p. 174. "La comunicazione implica la referenza. Soltanto, una cosa è chiara, il linguaggio non è altro che ciò che il discorso scientifico elabora per rendere conto di ciò che io chiamo *lalingua*. *Lalingua* serve a tutt'altre cose che alla comunicazione. È quello che ci ha mostrato l'esperienza dell'inconscio, in quanto esso è fatto di *lalingua*, questa *lalingua* che come sapete io scrivo in una parola sola, per designare ciò che è affar nostro, di ognuno, *lalingua* cosiddetta materna, e non a caso così detta"; Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro XX. Ancora*, a cura di Giacomo B. Contri, Einaudi, Torino, 1983, p. 138.

⁴⁶ "*Lalangue* è certo il dio birbante che strizza l'occhio oltre ogni censura e cesura [...]. *Lalangue* sembra di volta in volta scorrere, o dilagare sommergendo, o inanellare alla maniera di 'oceano', o buttar su isole e detriti"; Andrea Zanzotto, *Su "Il Galateo in Bosco"*, Pps, p. 1220.

l'interesse di Zanzotto per le teorie di Lacan non si è limitato alla fase strutturalista, ma è continuato durante gli anni Settanta, aprendosi alla riflessione lacaniana sul reale (il *seminario XX* è pubblicato in Francia nel 1975, *Il Galateo in Bosco* è del 1978, l'ultimo seminario di Lacan è del 1980, Lacan muore nel 1981).

In alcuni interventi più tardi, Zanzotto ha relativizzato l'importanza delle teorie di Lacan⁴⁷, dando così anche il segnale di una totale autonomia della sua attività rispetto ad esse, forse anche in conseguenza di un comprensibile disagio rispetto a una storicizzazione letteraria in cui il nome di Lacan appare troppo meccanicamente riguardo alla sua poesia. Occorre però interpretare queste prese di distanza. Una dinamica di questo tipo, primo tempo entusiasmo euforico/secondo tempo distanziamento disforico, ha caratterizzato il rapporto di molti intellettuali e psicoanalisti con il pensiero di Lacan, ma bisognerebbe dire piuttosto, con la figura di Lacan, da cui è difficile distinguerlo. Possiamo citare ad esempio i casi di due psicoanalisti e teorici molto importanti come Felix Guattari e Jean-Bertrand Pontalis. Ancora più interessante il caso di Philippe Sollers, che mostra una costante ambivalenza nei riguardi di Lacan, leggibile ad esempio chiaramente nel ritratto che lo scrittore dà di lui in *Femmes* (in cui Lacan è ritratto con il nome di Fals)⁴⁸ e nell'intervista *Lacan même*, in cui la rivalità lo spinge a dichiarare: “[c]redo davvero che sia meglio essere un grande scrittore che essere Lacan”⁴⁹.

⁴⁷ “Lacan [...] ha aperto la strada a nuovi punti di vista ma anche a gravi imbrogli [...]. Lacan giocava con le parole come *le grand signifiant barré*, ma aveva seguaci molto seri come Mme Dolto”; Andrea Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura*, Nottetempo, Roma, 2007, pp. 28-29.

⁴⁸ “Fals était une sorte de génie, soit, mais aussi un peu truand, c’est vrai [...] il a suscité des dévouements absolus, des haines inexpiables... [...] Drôle, toujours, la plupart du temps, et même de plus en plus drôle, d’une manière inquiétante, mais profondément cassé, assommé... A force de tripoter la castration... La frigidité inarticulée de l’autre côté du décor... Accroché à l’argent, au pouvoir immédiat... Cabré, de plus en plus impatient, susceptible... Peut-être souffrait-il déjà beaucoup...”; Philippe Sollers, *Femmes*, Gallimard, Paris, 1983, pp. 89, 92 (cfr. *ivi* pp. 89-93).

⁴⁹ “Je crois vraiment qu’il vaut mieux être un grand écrivain que Lacan”; Philippe Sollers, *Lacan même*, Navarin, Paris, 2005, p. 32. Jacques-Alain Miller descrive sinteticamente la posizione

È innegabile che Lacan sia stato in vita, e continua ad esserlo oggi attraverso le sue opere, un personaggio carismatico, capace di suscitare una forte ambivalenza presso chi si relaziona alla sua parola. Ciò è, in fondo, profondamente coerente con la sua posizione di psicoanalista, ma è dovere di ogni lettore cercare il più possibile di tenere separato il giudizio sullo stile di Lacan dalla dimensione puramente teorica e teoretica del suo discorso (non possono che apparirci parziali i giudizi di “ciarlataneria” portati da alcuni pensatori che hanno uno stile di pensiero fortemente ricalcato su quello delle scienze esatte⁵⁰). L’importanza della teoria di Lacan è ormai riconosciuta in tutti gli ambiti del sapere da essa interessati, e l’ambivalenza che essa produce testimonia piuttosto del fatto che essa tocca una verità diversa da quella della filosofia e della scienza, una verità, appunto, psicoanalitica (e poetica).

Ebbene, un’ambivalenza rispetto alla parola di Lacan è a nostro avviso rinvenibile anche nel caso di Zanzotto. I ridimensionamenti dell’importanza di Lacan non segnano un definitivo allontanamento dalla concettualità psicoanalitica e lacaniana, come ci si dovrebbe aspettare. È il caso per esempio di alcuni luoghi di *Conglomerati* (i più vistosi: “il significante ha guidato l’utente / l’ha pilotato in begli scioglilingua / sciogliniente”; “Enigma di Edipo chi vuoi / qui far nascere?”⁵¹), ma anche di alcune analisi

ambivalente di Sollers in questo modo: “Rien de convenu, rien d’apprêté. Lacan rêvait d’être sacré. Lacan souffrait de n’être pas aimé. Lacan a loupé sa ‘Télévision’. Lacan écrivait mal. Etc. On songe à Nietzsche, quand il ne percevait plus dans Wagner qu’un ‘brouillard inharmonieux’. Mais aussi Lacan passionné par son ‘truc’, mais Lacan ‘ça pensait’, mais Lacan charmant et rigolo. Bref Lacan inoubliable”; ivi p. 59.

⁵⁰ È noto ad esempio il giudizio di Noam Chomsky: “Lacan era un ciarlatano consapevole che si prendeva semplicemente gioco della comunità intellettuale parigina per vedere fino a che punto poteva produrre delle assurdità ed essere preso sul serio”; Noam Chomsky, *An Interview*, in “Radical Philosophy” n. 53, Autumn 1989, p. 32. (Traduzione nostra). Si veda a riguardo anche Alain Sokal, Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Odile Jacob, Paris, 1997. Sulla “tirannia del pensiero separativo” si veda Giovanni Bottioli, *La ragione flessibile. Modi d’essere e stili di pensiero*, cit., pp. 221-225.

⁵¹ Andrea Zanzotto, *Lievissime rotelle del 2000*, in *Conglomerati*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2011, p. 978; Andrea Zanzotto, *Giardino di crode disperse*, ivi, p. 960. D’ora in poi citeremo quest’opera con la sigla TP seguita dal numero di pagina.

sulla realtà di inizio millennio, dove, per penetrare nelle logiche della contemporaneità, Zanzotto si affida ancora al pensiero di Lacan, fatto che attesta la profonda influenza di questo pensiero sulla biografia intellettuale del soggetto:

il denaro oggi non è qualche cosa di visibile, è lo spirito, cioè quello che volteggia continuamente nell'etere, sulle ali di *internet*, per passare da una borsa all'altra e per crescere di questo suo stesso movimento, senza che si sappia perché. Che cosa poi produca nella realtà sottostante, disastri magari enormi, non lo si vede. È divenuto proprio il sostituto dello spirito, *questo movimento di catastrofe del simbolico*, perché dal vetusto denaro, dalle prime conchiglie che si scambiavano come danari, passando per banconote, assegni, carte di credito [...] il denaro non si vede più, non si sa dove sia⁵².

È indubbio che Zanzotto si sia confrontato con molti tra i teorici e i pensatori più importanti del XX secolo (Heidegger, Husserl, Foucault, Derrida, Deleuze); è però altrettanto indubbio che il nome di Lacan sia più facilmente esibito nella citazione diretta, e che il suo pensiero (con quello di Heidegger) influenzi in modo più intenso di quello di altri pensatori lo spazio enunciativo della poesia e la riflessione degli interventi in prosa.

2) *Ragioni teorico-metodologiche*. La riflessione lacaniana condotta sotto l'egida dell'"inconscio strutturato come un linguaggio" è stata facilmente e favorevolmente assimilata dalla teoria e dalla critica letteraria, che erano già state rivoluzionate dalla fioritura della linguistica. Meno immediata e facile è stata invece l'assunzione teorica e la trasformazione in pratiche d'analisi degli apporti concettuali del pensiero di Lacan sul reale. Negli anni Settanta, molto promettenti sono stati i tentativi di Julia Kristeva in *La révolution du*

⁵² Andrea Zanzotto, *I linguaggi della memoria o la catastrofe del simbolico*, in Niva Lorenzini, Francesco Carbognin (a cura di), *dirti "Zanzotto". Zanzotto e Bologna (1983-2011)*, NEM, Varese 2013, p. 127. (Corsivo nostro).

*langage poétique*⁵³ e in *Séméiotiké*⁵⁴, che sviluppano rigorosamente sul piano della linguistica il problema dei rapporti tra il linguaggio e il “negativo” (modo in cui viene tradotto sul piano filosofico il reale della Cosa) e tra linguaggio e pulsione. Molto suggestive, pur nella loro estemporaneità, sono anche le riflessioni di Barthes sui rapporti tra il testo e la dimensione del godimento (ad esempio in *Le plaisir du texte*)⁵⁵. Tuttavia, la dimensione propriamente scientifica della linguistica e della semiotica sembra di per sé presentare delle incompatibilità insormontabili rispetto al problema del reale. Si assiste così all’emersione di un paradosso: il reale si impone come dimensione che mette a nudo in un certo senso le rigidità con cui la linguistica tratta tutto ciò che è dell’ordine del passionale, ma, date le sue caratteristiche (il suo essere “fuori-significato”) il reale appare fuori dalla portata del sapere della linguistica e della semiotica (come si vede ad esempio dai limiti che, in questa prospettiva, incontra la semiotica delle passioni di Greimas⁵⁶). Le affermazioni di Lacan in *Ancora per situare lalingua* rispetto alla lingua naturale sembrano confermare questa incompatibilità fondamentale:

Un jour je me suis aperçu qu’il était difficile de ne pas rentrer dans la linguistique à partir du moment où l’inconscient était découvert. D’où j’ai fait quelque chose qui me paraît à vrai dire la seule objection que je puisse formuler à ce que vous avez pu entendre l’autre jour de la bouche de Jakobson, à savoir que tout ce qui est du langage relèverait de la linguistique, c’est-à-dire, en dernier terme, du linguiste. Non que je ne le lui accorde très aisément quand il s’agit de la poésie à propos de laquelle il a avancé cet argument. Mais si on considère tout ce qui, de la définition du langage, s’ensuit quant à la fondation du sujet, si renouvelée, si subverti par Freud que c’est là qui

⁵³ Cfr. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique* (1974), Seuil, Paris, 1985.

⁵⁴ Julia Kristeva, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (1969), Seuil, Paris, 1978.

⁵⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, in *Œuvres complètes*, a cura di Éric Marty, Seuil, Paris, 5 volumi., 2002, vol. IV.

⁵⁶ Algirdas J. Greimas, Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d’âme*, Seuil, 1991.

s'assure tout ce qui de sa bouche s'est affirmé comme l'inconscient, alors il faudra, pour laisser à Jakobson son domaine réservé, forger quelque autre mot. J'appellerai cela la linguisterie⁵⁷.

Eppure, nel *seminario VII*, la 'svolta' verso il reale si realizza attraverso la riflessione sulla poesia, approfondendo uno degli orizzonti concettuali freudiani che più dovrebbero interessare la poetica: la sublimazione. È attraverso una lettura dell'Amor cortese come "paradigma di sublimazione", uno dei punti più noti e suggestivi del suo itinerario, che Lacan apre alla *Sublimierung* freudiana nuovi orizzonti:

Et la formule la plus générale que je vous donne de la sublimation est celle-ci – elle élève un objet [...] à la dignité de la Chose. Cela importe, concernant, par exemple [...] la sublimation de l'objet féminin. Toute la théorie de la Minne, ou de l'amour courtois, a été en effet décisive⁵⁸.

Il testo poetico è letto qui come l'esempio più limpido (un paradigma appunto) di ciò che può essere, sul piano del significante, il risultato di una

⁵⁷ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX.*, cit., p. 24. "Un giorno mi sono accorto che era difficile non entrare nella linguistica, una volta scoperto l'inconscio. Col che ho fatto qualcosa che mi sembra essere in verità la sola obiezione che io possa formulare a quel che avete potuto sentire l'altro giorno dalla bocca di Jakobson, cioè che tutto quel che è linguaggio sarebbe di competenza della linguistica, cioè in ultima analisi del linguista. [...] Non che non glielo accordi con facilità quando si tratta della poesia, a proposito della quale egli ha avanzato questo argomento. Ma se si considera tutto ciò che consegue, per la definizione del linguaggio, quanto alla fondazione del soggetto, tanto rinnovata, tanto sovvertita da Freud che è lì che si basa ciò che per bocca sua ha preso piede come l'inconscio, allora, per lasciare a Jakobson il campo che gli è riservato, occorrerà forgiare qualche altra parola. *Lo chiamerò linguisteria*"; Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XX.*, cit., p. 16. Lacan dice anche in questo seminario: il linguaggio è "un'elucubrazione di sapere su *lalingua*"; cfr. *ivi*, p. 139; ("le langage sans doute est fait de lalangue. C'est une élucubration de savoir sur lalangue"; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX*, cit. p. 175). In realtà questa presa di distanza dal poetico è contraddittoria, proprio in *Encore* infatti, per introdurre il problema dell'amore, Lacan si affida di nuovo alla poesia (all'"illuminazione" *À une raison* di Rimbaud). Cfr. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX*, cit., p. 25.

⁵⁸ Jacques Lacan *Le Séminaire. Livre VII*, cit., pp. 133-134. "E la formula più generale che vi do della sublimazione è questa – essa eleva un oggetto [...] alla dignità della Cosa. Questo è importante riguardo, per esempio [...] la sublimazione dell'oggetto femminile. Tutta la teoria della Minne, o dell'amor cortese, è stata infatti decisiva"; Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII.*, cit., p. 132.

sublimazione pulsionale. L'accento non è più posto da Lacan sul riconoscimento sociale come fine della rinuncia alla soddisfazione sessuale (come era in Freud), quanto piuttosto, in una prospettiva strutturale, sulla dimensione della creazione e del lavoro per dare forma all'informe. La poesia e l'arte vengono lette, in una prospettiva etica, come dei modi di organizzazione del vuoto della Cosa⁵⁹, ovvero come una possibilità data al soggetto di trattare il reale, di velare la Cosa, di plasmare il significante a partire dal vuoto e di articolarne l'incandescente densità.

Di grande interesse è in questa prospettiva il lavoro teorico e critico di Michèle Aquien, che nel suo saggio *L'autre versant du langage*, cerca di porre la Cosa al centro della riflessione sulla poesia, e di situare così il baricentro della scienza poetica in un discorso teorico sui rapporti che la Cosa intrattiene con il significante:

Pour donner forme et sens, pour organiser ces signifiants élémentaires, le poète use d'un certain nombre de données elles-mêmes signifiantes toutes prêtes, qu'il prélève sur son rapport plus ou moins obscur à la Chose, mais qui prennent corps grâce à l'action du fantasme et de l'idéalisation. Ces principes organisateurs jouent un rôle structurel aussi bien par leur présence que par leur absence ou par leur éclipse, ou encore par les voiles qui les recouvrent et le laissent seulement deviner [...] la liste n'est pas close: elle s'allonge de tout ce qui vient à l'appel de ces signifiants fondamentaux. [...] Au premier rang de ces signifiants organisateurs, quelles que soient les formes d'art [...] se trouve la femme⁶⁰.

Queste riflessioni vengono dunque ad indicarci la prospettiva concettuale della sublimazione come dimensione fondamentale in cui deve muoversi la critica psicoanalitica, obbligata per questo a confrontarsi con la dimensione del reale. Questa convinzione ha senza dubbio la sua radice sul piano teorico,

⁵⁹ Sull'arte come organizzazione del vuoto si veda Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., p. 37.

⁶⁰ Michèle Aquien, *L'autre versant du langage*, cit., p. 260.

e di conseguenza nelle possibilità operative che essa offre, che riguardano soprattutto la possibilità di poter orientare l'interpretazione verso la dimensione della verità, ovvero verso quel "punto gravitazionale che attrae e condiziona il movimento della parola e che mostra come nella proliferazione pluridirezionale del senso qualcosa si ripeta identico a se stesso"⁶¹.

L'importanza della riflessione lacaniana sulla sublimazione non è però riducibile al piano puramente teorico, ma va inserita anche in una dimensione storica. Sullo sfondo della riflessione dell'*Etica della psicoanalisi* risuonano i drammi storici novecenteschi, dai totalitarismi e i loro massacri, all'avvento della tecnica e della società dei consumi. Drammi che inaugurano dei nuovi modi di organizzazione e disorganizzazione del vuoto della Cosa e che forse, proprio come accadde a Freud con il complesso di Edipo, rendono pensabile un paradigma di sublimazione che ha orientato in occidente per secoli i rapporti tra i sessi⁶² (e di riflesso l'organizzazione della civiltà) nel momento della sua definitiva dissoluzione storica.

Ora, di questa dissoluzione, ovvero del passaggio da una società ancora fondata su valori tradizionali (paterni), a una società fondata sul valore del godimento⁶³, l'opera di Zanzotto è oggi una delle testimonianze più alte e preziose. Il suo itinerario poetico, come vedremo, è leggibile proprio nella

⁶¹ Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., p. 207.

⁶² "Là-dessus, tous les historiens sont univoques – l'amour courtois était en somme un exercice poétique, une façon de jouer avec un certain nombre de thèmes de convention, idéalisants, qui ne pouvaient avoir aucun répondant concret réel. Néanmoins, ces idéaux, au premier plan desquels celui de la Dame, se retrouvent dans des époques ultérieures, et jusqu'à la nôtre. Leurs incidences sont tout à fait concrètes dans l'organisation sentimentale de l'homme contemporain, et y perpétuent leur marche"; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII.*, cit., p. 177-178. "Su questo punto tutti gli storici sono univoci: l'amor cortese era in definitiva un esercizio poetico, un modo di giocare con un certo numero di temi convenzionali, idealizzanti, che non potevano avere nessuna reale corrispondenza concreta. Nondimeno questi ideali, in primo piano quello della Dama, si ritrovano in epoche posteriori compresa la nostra. La loro incidenza è assolutamente concreta nell'organizzazione sentimentale dell'uomo contemporaneo"; Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 176.

⁶³ Cfr. Charles Melman, *L'homme sans gravité*, Folio, Paris, 2002. Cfr. Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina, Milano, 2010.

prospettiva di una profonda crisi epocale delle sublimazioni collettive, e delle risposte date ad essa dal soggetto.

3) *Ragioni enunciative e stilistico-formali*. Queste ultime considerazioni ci accompagnano alle soglie della dimensione più importante in cui si legittima la presente ricerca: quella che riguarda le caratteristiche fondamentali della testualità zanzottiana. Le due ragioni che abbiamo descritto in precedenza non sarebbero sufficienti infatti a giustificare un approccio critico fondato sul reale se esso non fosse invocato dalle caratteristiche stilistico-formali e dalla posizione enunciativa che le determina, due dimensioni che saranno al centro della trattazione.

Basta pensare a quei fenomeni testuali che hanno più vistosamente caratterizzato la novità della poesia di Zanzotto nel panorama del Novecento, per convincerci facilmente che in essa vi sia un'incidenza imponente del reale: i vuoti che attraversano la pagina, gli spazi bianchi, la destrutturazione dei segni linguistici (aste), il godimento fonico-lallativo che precipita nel non-senso, le cancellazioni, i segni misteriosi che si giustappongono ai versi. E ancora, il pluristilismo spinto all'eccesso, le vertiginose escursioni dei registri che sembrano voler riprodurre tutti i linguaggi della realtà, il plurilinguismo passionale (mai gratuito) in cui il soggetto cerca una via di salvezza esplorando la singolarità delle lingue da lui abitate (italiano, dialetto, latino, francese); poi, sul piano tematico (limitandoci solo ad alcuni titoli): i riferimenti al sodalizio erotico e sublimante tra il paesaggio e il bello-beltà (*La Beltà*), e quelli a un'autoreferenzialità vocativa del linguaggio (*Vocativo*); l'uso di metafore accomunate dal tratto semantico 'chiusura su di sé', come l'uovo (*Pasque*), il bosco (*Il Galateo in Bosco*), il fofene (*Fosfeni*) la sovrimpressione (*Sovrimpressioni*).

Come vedremo, questi fenomeni testuali, accanto agli altri che illustreremo, trovano una feconda possibilità di interpretazione se inseriti nella prospettiva della sublimazione. Sempre in questa prospettiva, quanto

abbiamo ripercorso teoricamente riguardo al fantasma e all'oggetto *a* non può che presentarsi come altamente promettente per indagare il rapporto fondamentale della poesia di Zanzotto: quello tra il soggetto poetante e il paesaggio.

In questa relazione si condensa la profonda tensione conoscitiva che attraversa l'esperienza poetica zanzottiana, leggibile come un'estrema testimonianza di fede nelle capacità salvifiche della poesia, concepita secondo le linee fondamentali della tradizione simbolista⁶⁴. Cercare questo proprio sul lato del linguaggio, identificando la tradizione del simbolismo con la priorità data al significante, all'attenzione mallarmeana al dato formale, non esaurisce la descrizione delle dimensioni fondamentali che sono in gioco in questa tradizione. Occorre a nostro avviso sempre mettere in relazione il primato del dato formale con la tensione gnoseologica che anima intimamente questa tradizione: quella verso la scoperta di una dimensione più vera al di là della realtà fenomenica.

Vengono allora subito in mente dei passi celebri di *Les Fleurs du Mal*: le corrispondenze baudelairiane, la “foresta di simboli” e gli oscuri rapporti tra profumi, colori e suoni “in una tenebrosa e profonda unità / vasta quanto la notte e quanto la luce”⁶⁵; o l’”immensità profonda”⁶⁶ che si apre al di là di tutti gli elementi naturali del paesaggio, nell'elevazione poetica del soggetto. Vengono allora in mente le “nascite latenti” delle vocali rimbaldiane, i “golfi d'ombra”, i “silenzi attraversati dagli Angeli e dai Mondi”⁶⁷. Una descrizione

⁶⁴ Sull'appartenenza di Zanzotto alla linea più rappresentativa della poesia del Novecento, e per una presentazione di questa linea, fondata sul primato del significante e sull'idea di un “assoluto verbale”, si veda Stefano Agosti, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Manni, Lecce, 2004, p. 13.

⁶⁵ Charles Baudelaire, *Corrispondenze*, in *I fiori del male*, a cura di Luciana Frezza, Rizzoli, Milano, 1980, p. 73. Cfr. Id., *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, a cura di Marcel A. Ruff, Seuil, Paris, 1968, p. 46.

⁶⁶ Charles Baudelaire, *Elevazione*, in *I fiori del male*, cit., p. 71 Cfr. Id., *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 46.

⁶⁷ Arthur Rimbaud, *Voyelles*, in *Poésies*, in *Œuvres complètes*, a cura di Roland De Renéville e Jules Mouquet, Gallimard, Paris, 1963, p. 103. (Traduzione nostra).

lucidissima e articolata della poetica simbolista si trova in quel testo programmatico che è la *Lettera del veggente* di Rimbaud:

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* [...]. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'*inconnu* ! [...]. Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! [...]. Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, des animaux même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme: si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue [...]. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle [...]. En attendant, demandons aux poètes du nouveau, – idées et formes [...] les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles⁶⁸.

Non è possibile identificare senza resti la Cosa lacaniana con questo ignoto rimbaldiano, ciò significherebbe cadere in un errore metodologico molto insidioso, quello di appiattare le differenze tra concetti in nome di alcuni tratti comuni, annullando così il vigore che al concetto viene dal suo essere inserito in un contesto teorico definito. È però certamente possibile segnalare qui dei punti in cui si delinea lo spazio di un'alleanza tra poesia e psicoanalisi. La tensione verso un ignoto pensato come al di là rispetto a tutto ciò che è dato dal quadro ordinato della quotidianità, il riferimento all'informe, la creazione come emersione del nuovo, sono delle direzioni che permettono di pensare, dal punto di vista della psicoanalisi e della critica psicoanalitica, il poeta come 'lavoratore' impegnato nella produzione di un sapere sul reale.

⁶⁸ Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 (Lettre du voyant)*, in *Correspondance*, in *Œuvres complètes*, cit., pp. 270-273.

In alcuni passaggi delle sue prose di riflessione sulla poesia, Zanzotto mostra una concezione profondamente ancorata a questa tensione verso l'ignoto soggettivo e storico che anima il simbolismo. Una tensione che fa del poeta un soggetto confrontato con l'esperienza del limite:

il poeta ha già una sua isteria, e non deve coltivarla, ma in qualche modo superarla, deve riportare la sua “parola” alla “lingua”. Egli, che è per sua natura ‘eccentrico’, deve ritessere i fili che lo legano al centro per ricondurre alle sedi umane la sua esperienza fatta nel deserto: la sua è sempre esperienza del limite, ma egli ha il compito di arricchire con la terra incognita lo spazio noto, e di farlo così entrare in ebollizione. Ma il terreno comune, riflesso nella lingua-norma, non deve essere mai perduto di vista⁶⁹.

In questo passaggio è visibile il riferimento lacaniano alla guarigione come conquista di una “parola piena”, intesa come assunzione della dipendenza della parola soggettiva dalle articolazioni universali dell'Altro (è la rilettura in chiave psicoanalitica dell'opposizione saussuriana tra *langue* e *parole*). Interpretabile nella prospettiva del rapporto tra reale e simbolico è poi l'opposizione deserto/mondo umano. Zanzotto declina in diverse prose questa idea del lavoro della poesia come integrazione dello sconosciuto nel conosciuto:

Credo che la poesia non debba né creare mondi sghembi rispetto al nostro né ripetere una realtà che si presume marmificata e codificata una volta per sempre: la poesia mi pare piuttosto come un continuo riporto e ricamo: da invenzione (‘dal nulla’) a scoperta (dell'essere-fieri) e viceversa, in una sintesi dinamica che ha tutti i titoli per apparire come specchio della realtà e insieme come sua componente ‘in eruzione’, mentre questo andar oltre dà sempre nuovo, più profondo senso all'origine e a tutto

⁶⁹ Andrea Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, Pps, p. 1125. Si veda anche Andrea Zanzotto, *Intervento*, Pps, p. 1282.

l'insieme⁷⁰.

Qui è Zanzotto stesso a tessere i fili dell'alleanza con la psicoanalisi sui territori del reale, facendo riferimento alla dimensione *ex-nihilo* della creazione (uno dei punti fondamentali della teoria lacaniana della sublimazione)⁷¹ e facendo riferimento alla prospettiva dinamica⁷² in cui la poesia si muove tra immaginario (specchio della realtà) e reale (eruzione). Ancora più esplicito il riferimento alla psicoanalisi in questo passaggio:

La poesia è carica di una specie di voracità universale; vorrebbe essere tutto e il contrario di tutto; è il momento di massimo raccordo tra conscio e inconscio, senza che perciò si sconfini nel sacrale e nel carismatico⁷³.

L'importanza della fedeltà zanzottiana alle ragioni profonde del simbolismo va misurata sul piano storico, ovvero rispetto alla posizione del poeta nel contesto socio-economico e socio-culturale della seconda metà del XX secolo e di inizio millennio. Volendo ricoprire in modo autentico la posizione impossibile del poeta esposto sull'ignoto – già distruttiva per i soggetti alla fine del XIX secolo e nella prima metà del ventesimo – di fronte a una crescita sempre più esponenziale della distruttività umana e delle catastrofi della storia, l'esperienza di Zanzotto si presenta caratterizzata da una pericolosissima oltranza conoscitiva e formale:

da omogenea e rettilinea che era [la mia scrittura] è diventata tutta spezzettata, con degli spazi bianchi in mezzo, quasi ad indicare la fatica che uno fa a scrivere. [...] In

⁷⁰ Andrea Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, Pps, p. 1133.

⁷¹ Cfr. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII*, cap. IX *De la création ex-nihilo*, cit., pp.139-151. (Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cap. IX *Della creazione ex-nihilo*, cit., pp. 137-151).

⁷² Il punto di vista dinamico “considera i fenomeni psichici come risultanti dal conflitto e dalla composizione di forze che esercitano una determinata spinta e sono in ultima analisi di origine pulsionale”; Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, Laterza, Bari, 1974, vol. I, p. 122.

⁷³ Andrea Zanzotto, *Intervento*, Pps, p. 1253.

questi ultimi 10-15 anni, quello che era prima uno stato d'animo angoscioso di singoli individui si è diffuso moltissimo, per le contraddizioni della società e per la sua crescente disgregazione. Si può capire perché si insinuano in mezzo ai versi delle oscurità o delle cose che sembrano prive di senso. Ad esempio, se esplode una bomba atomica e riduce l'essere umano semplicemente ad un'ombra sul muro (vi ricordate le sagome rimaste dopo l'esplosione di Hiroshima?) è un trauma spaventoso, non si può continuare a vivere come se non fosse accaduto niente. *Allora queste immagini affiorano anche quando si parla di cose del tutto diverse, come se l'esplosione uno ce l'avesse avuta anche dentro e si proiettasse quindi nel linguaggio*⁷⁴.

Qui vediamo che i fenomeni testuali che abbiamo addotto come segnali di un'emersione del reale, sono tali non in sé, ma in una lettura che prenda in considerazione la posizione del poeta rispetto al suo inconscio, inteso anche come determinazione storica e sociale del modo di organizzare il reale in una data epoca. È questo che fa di quei fenomeni testuali i segni di un'esposizione del poeta alla Cosa, di un suo confrontarsi profondamente, mettendo in gioco tutta la sua personalità, con il reale della contemporaneità. È questo che permette di assegnare quei fenomeni, nel caso di Zanzotto, a un confronto autentico con il reale, e di non farlo, o farlo solo in parte invece nel caso della neoavanguardia. Per Zanzotto, il punto di partenza per la conquista di un'autenticità della posizione del poeta nella contemporaneità, è quello di esporsi alle "condizioni negative che bloccano ancora oggi la possibilità della parola"⁷⁵, ovvero di partire da un'assunzione, da un attraversamento 'patito' del reale dell'epoca, facendo attenzione a non cadere in un suo evitamento. Per questo Zanzotto può dire ad esempio di Sanguineti:

Restava possibile in Sanguineti una mancanza di rispetto non tanto da guariti ed esorcizzati (ancora irreali), ma da non pienamente contagiati [...]. Proprio in quello scoppietto tracotante di parole si profilava una sua mancanza di rispetto per il

⁷⁴ Ivi, p. 1266. (Corsivo nostro).

⁷⁵ Andrea Zanzotto, *I Novissimi*, Pps, p. 1109.

disordine nel suo essere patito qui ed ora e dal tale, fosse pure lo stesso autore; patito non tanto e non solo con i tempi e con l'arcistoria hegel-diamatistica e con un suo periodo di 'esaurimento', ma più semplicemente il suo contatto col singolo, sia pure più o meno interprete dell'arcistoria⁷⁶.

Ci ricongiungiamo così, su questo passaggio, con la dimensione da cui abbiamo necessariamente preso le mosse per inquadrare il rapporto di Zanzotto con la psicoanalisi: quella patologica. Non si tratta ovviamente di esplorare la via psicocritica di un'interpretazione clinica dei sintomi di Zanzotto (seguendo la prospettiva di quella che non esitiamo a definire come la linea degenerare della critica psicoanalitica, inaugurata dallo stesso Freud)⁷⁷, ma di mettere in relazione il dato patologico inteso come verità inevitabile del *pathos*, del sintomo, con la posizione poetica autentica, quella del contagiato, di colui che patisce il disordine senza prenderne le distanze in una mimesi rassicurante (avanguardistica), ma vi si inoltra, cercando di riportare nel suo dire qualcosa della verità dell'impossibile a dire, e di rendere questo impossibile meno distruttivo per sé e per gli altri.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ In Freud sono già presenti le due linee metodologiche fondamentali della critica psicoanalitica. Il saggio *Dostoevskij e il parricidio* è un esempio perfetto di psicocritica (in cui la grandezza letteraria di Dostoevskij viene ingiustamente ridotta a patologia), mentre il saggio su *Gradiva* di Jensen è un saggio esemplare che mostra la fecondità di un uso della psicoanalisi nella descrizione dell'identità dei personaggi e della loro vita testuale. Cfr. Sigmund Freud, *Dostoevskij e il parricidio*, in *Opere*, cit., vol. X. Id., *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di W. Jensen*, ivi, vol. V.

2. OBIETTIVI E LINEE DI SVILUPPO DELLA RICERCA

Possiamo a questo punto illustrare gli obiettivi della nostra ricerca e descrivere come questi saranno perseguiti nelle diverse parti in cui si articolerà la trattazione.

Parte I. Il paesaggio come oggetto a. La prima parte dell'indagine sarà dedicata al tentativo di interpretare nella maniera più appropriata e approfondita il rapporto del poeta con il paesaggio. Cercheremo di affrontare questo problema centrale della critica zanzottiana nella prospettiva della teoria lacaniana della sublimazione. Mostreremo in apertura come sia possibile interpretare il paesaggio in Zanzotto come un'incarnazione dell'oggetto *a*, ovvero come un elemento della realtà che, in linea con la visione di Aquien citata in precedenza, riattiva la forza di quei "significanti fondamentali" che organizzano il rapporto del soggetto alla Cosa e quindi la costruzione del fantasma poetico. Questa ricostruzione sarà la prospettiva fondamentale in base alla quale cercheremo di attraversare l'intero percorso poetico di Zanzotto, con l'obiettivo di stabilire, libro per libro, la posizione del soggetto rispetto all'oggetto *a*, e dunque il modo di darsi della sublimazione. In questa esplorazione panoramica sarà data la priorità ad analisi condotte sul piano tematico e semantico, ma all'occorrenza l'analisi riguarderà il piano fonico e metrico, o quello grafico e visivo.

Questa varietà di piani è imposta dall'oggetto dell'indagine, che appunto non è un oggetto, non è una realtà testuale (meramente linguistica), ma è ciò che, fuori testo, come si è detto, è articolato al testo in modo fondante, determinando la sua costruzione, il suo modo di strutturazione (è un fuori testo interno al testo). In questa prima parte, finalizzata all'incontro con i punti in cui sono maggiormente ricostruibili i cambiamenti a livello del fantasma poetico, la scrittura critica assume uno statuto diverso da quello

‘classico’, che la vede in posizione di metalinguaggio rispetto a un linguaggio-oggetto (il testo).

Facciamo notare a riguardo come la ricerca dell’incontro con i significanti testuali di più alta densità ci abbia condotto a non dare ai paragrafi dei diversi capitoli dei titoli esplicativi, ma a riportare soltanto il significante fondamentale, nella maggior parte dei casi prelevato dalla stessa pagina zanzottiana. Sul piano paratestuale questa scelta si spiega con la volontà di offrire al lettore una ricostruzione sintetica delle tappe fondamentali in cui l’itinerario testuale viene scomposto nel nostro attraversamento. Ma essa esprime soprattutto la volontà di assecondare l’uscita della scrittura critica dalla finzione della separazione tra metalinguaggio e linguaggio oggetto. Questa uscita riguarda in generale la critica psicoanalitica quand’essa riesce a porsi in maniera feconda nella prospettiva della psicoanalisi, la quale “va alla ricerca di una *buona distanza*: non prosciuga il linguaggio figurale (confusivo) in un linguaggio letterale (separativo)”, ma cerca di affrontare “il problema di un’eterogeneità feconda, come quella delle arti, e non sterile come nel sintomo”⁷⁸. Questa “buona distanza” nel nostro caso non può limitarsi ad avere come fine la descrizione del ‘come’ dell’opera letteraria, ovvero un’analisi che miri alla spiegazione del funzionamento testuale inteso come interazione conflittuale dei linguaggi che formano la pluralità del testo. Cercando di cogliere ciò che agisce come “vuoto causativo” al di là della dimensione linguistica del testo, la nostra scrittura critica cercherà di mantenere una tensione verso un al di là “delle concezioni esatte del linguaggio”⁷⁹, cercando di uscire al massimo grado da un discorso *sulla* poesia, per trovare un discorso *nella* poesia capace ad un tempo di non confondersi con essa e di non soffocarne la portata di verità.

⁷⁸ Giovanni Bottioli, *Che cos’è la teoria della letteratura*, cit., p. 259.

⁷⁹ Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di Alberto Caracciolo, Mursia, Milano, 1973, p. 33.

Un esempio fondamentale di discorso massimamente impegnato a realizzare la portata di verità del poetico lo troviamo nella filosofia di Heidegger. Nella prospettiva di una critica del reale le letture heideggeriane di testi poetici presentano molti aspetti degni di interesse:

Noi non vogliamo aggredire il linguaggio per coartarlo entro la stretta di idee già prefissate. Non intendiamo ricondurre l'essenza del linguaggio a un concetto perché questo possa fornire un'idea del linguaggio utilizzabile in tutti i casi, tale da appagare ogni esigenza del pensiero presentativo.

'*Erortern*' il linguaggio non significa tanto riportare esso, bensì riportare noi, al luogo della sua essenza: convenire nell'Evento⁸⁰.

Questa posizione è essenziale ai fini di un discorso che vuole essere “un colloquio del pensiero della poesia”⁸¹, e che dunque “non prospetta la visione del mondo di un poeta e nemmeno ne ispeziona l'officina”⁸², potendo “tutt'al più fare dell'ascolto un problema e renderlo, nel caso migliore, più pensoso”⁸³. Ovviamente queste osservazioni sono concepite da Heidegger all'interno del suo progetto ontologico, e sono quindi chiamate a sostenere un discorso con finalità divergenti da quelle della critica letteraria. Sappiamo inoltre che l'Essere heideggeriano non è il reale lacaniano⁸⁴. E tuttavia, la tensione verso una conquista della verità come *aletheia*, come svelamento (e non come adeguamento, come *adaequatio intellectus et rei*), così come lo sforzo di orientamento verso ciò che di più fondante resiste nel poetico, non può non interrogare la vocazione più intima della critica letteraria (e della critica psicoanalitica in particolare), la sua posizione. Ciò che le letture

⁸⁰ Ivi, p. 28.

⁸¹ Ivi, p. 46.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Si legga a riguardo quanto scrive Stefano Monetti: “il supplemento di verità non antropomorfa che l'Essere heideggeriano offre al sapere dell'Esserci (ovvero del soggetto) per Lacan e per la psicoanalisi in generale rimane una proiezione del soggetto stesso”; Stefano Monetti, *Lacan e la filosofia*, Mimesis, Milano, 2008, p. 165.

heideggeriane mettono in questione è infatti proprio il tipo di scrittura in cui si realizza il discorso critico, la sua posizione rispetto a quanto di più prezioso in termini di conoscenza è in gioco nel poetico.

Cercheremo dunque di trovare per la nostra scrittura critica la buona distanza che ci permetta di svelare il fantasma poetico dell'autore e l'evoluzione degli equilibri sublimatori da *Dietro il paesaggio a Conglomerati*, accogliendoli e dandone una ricostruzione discorsiva.

Capitolo 1.1. Percorreremo in questo capitolo le prime tre raccolte, *Dietro il paesaggio*, *Vocativo* e *IX Ecloghe*. Partiremo dall'analisi e dalla definizione di quella che chiameremo "sublimazione paradigmatica" della poesia di Zanzotto, in cui avviene l'elevazione poetica del paesaggio, la sua lode nelle forme della più pura letterarietà. Cercheremo di indagare soprattutto la specificità della relazione tra il piano dell'io, del rapporto narcisistico con il paesaggio, con il piano della forma, caratterizzato dall'intricata organizzazione del significante sul piano metrico, fonico, sintattico, figurale.

Seguiremo la progressiva disgregazione di questa fusione io-paesaggio e di questa organizzazione in *Vocativo* e *IX Ecloghe*. Mostreremo come nella chiusura edenica di questo patto sublimatorio avvenga l'irruzione di elementi perturbanti, che trovano omologie in una serie di aperture formali, rinvenibili a tutti i livelli del testo. Mostreremo come sia per *Vocativo* che per *IX Ecloghe* non si possa però parlare di un'uscita dallo schema paradigmatico, in quanto la disgregazione viene assorbita in strategie testuali che si mantengono ancora entro i confini del rapporto tra io/paesaggio e forma letteraria.

Capitolo 1.2. Attraverseremo in questo capitolo la seconda fase dell'itinerario zanzottiano, da *La Beltà* a *Fosfeni*. Vedremo e descriveremo come in *La Beltà* avvenga la rottura del paradigma sublimatorio della prima

fase, e seguiremo poi le sue manifestazioni e la sua evoluzione nelle raccolte successive. Daremo una lettura della sopravvenuta impossibilità della lode del paesaggio a partire dall'idea di una crisi irrimediabile della fusione narcisistica, una caduta sublimatoria che disvela lo statuto angosciante dell'oggetto *a*⁸⁵. Vedremo come il crollo identitario apra la via all'emersione del reale, obbligando il soggetto a confrontarsi con la vicinanza bruciante della Cosa, spalancando così una nuova dimensione del dettato, ora completamente assorbito dal trauma. Identificheremo il trauma in *La Beltà*, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* e *Pasque*, come prima declinazione fondamentale dell'irrepresentabilità dell'oggetto paesaggio. Cercheremo così, aprendoci anche alla dimensione storica e sociale dell'inconscio, di penetrare nelle ragioni prime della testualità esplosa che viene a prodursi di fronte alla necessità di arginare simbolicamente il reale. Definire e descrivere questa testualità sarà uno degli obiettivi fondamentali della ricerca. Così, l'attività significativa in questa fase ci apparirà in un movimento in cui si realizzano ad un tempo una resistenza soggettiva e una sutura, ovvero un lavoro poetico del soggetto finalizzato ad assorbire il trauma e a trovare un altro rapporto con l'oggetto.

Seguiremo gli inizi di questo nuovo rapporto con l'oggetto in *Filò*, in cui attraverso l'adozione del dialetto, e il recupero di un tono poetico ragionativo di stampo leopardiano⁸⁶, vedremo il soggetto iniziare a sovrapporre, a livello del discorso, del significato, la Natura alla Cosa. Questa sovrapposizione verrà perseguita sul piano formale in *Il Galateo in Bosco* e poi in *Fosfeni*, approfondendo l'assorbimento del trauma e l'accoglimento nel significativo di un nuovo modo di dire l'oggetto, conseguenza di un nuovo modo di

⁸⁵ Per la descrizione dello statuto diviso dell'oggetto, tra il suo lato prezioso (*agalma*, ornamento) e il suo lato deiettivo (*palea*, paglia) si veda Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX. L'angoisse (1962-1963)*, Seuil, Paris, pp. 100-181. (*Il seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Einaudi, Torino, 2007).

⁸⁶ Sulla diglossia in *Filò* cfr. Stefano Agosti, *Diglossia e poesia. L'esperimento di "Filò" di Andrea Zanzotto*, in *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano, 1995.

rapportarsi del soggetto con il paesaggio. Esploreremo nel *Galateo* la strategia dell'indifferenziazione linguistica in alcuni punti fondamentali della raccolta con cui il soggetto cerca di incontrare e far esistere poeticamente la dimensione reale del paesaggio, di cui il Bosco si dà come nome fondamentale: l'indifferenziato residuale e fecale, l'invisibile brulicare biologico in cui, nella panfagia generale, si perdono i confini tra la morte e la vita, tra la natura e la storia.

Per *Fosfeni* seguiremo invece il tentativo da parte del soggetto di una rifondazione del proprio rapporto con il paesaggio esplorando delle metafore fondanti come le altezze glaciali e il fosfene, al rovescio del rasoterra e della fisicità terranea del bosco. Vedremo come il tentativo di cogliere il reale del paesaggio si orienti in questa raccolta nell'esplorazione di una dimensione metafisica, di cui la luce è l'elemento fondamentale. In omologia e in implicazione con questa esplorazione, sul piano del linguaggio si sviluppa invece il tentativo di cogliere il proprio del *logos*, l'elemento immateriale che nel linguaggio fa consistere la razionalità umana, e il suo legame con la natura. Vedremo che a livello linguistico questa ricerca si tradurrà in un rinnovato agonismo verbale, di cui cercheremo di comprendere le ragioni a livello del rapporto con l'oggetto.

Questa ricerca ci porterà a incontrare nella raccolta la valorizzazione di un fenomeno testuale molto importante: l'asta, il trattino, ovvero l'unità minima irriducibile della scrittura, il punto in cui è visibile la sua origine, il passaggio dal linguaggio orale al linguaggio scritto. Inseriremo l'apparizione di questo fenomeno in una serie di occorrenze di segni grafici di cui seguiremo puntualmente gli sviluppi, cercando di ricostruirne la linea evolutiva a partire da *Pasque* (in cui sono rinvenibili le prime occorrenze), e poi attraverso *Il Galateo in Bosco* e appunto *Fosfeni*. Cercheremo innanzitutto di descrivere, da un punto di vista semiotico, lo statuto di questi segni e la loro funzione in rapporto alla dimensione verbale del testo; seguiremo poi i cambiamenti

della loro costituzione, da una prevalenza propriamente segnica verso una funzione non rappresentativa.

Capitolo 1.3. Completeremo in questo capitolo l'attraversamento dell'itinerario testuale, delineando un'ultima fase che oltre alla pseudo-trilogia *Meteo, Sovrimpressioni, Conglomerati*, comprende anche *Idioma*, ultima parte della trilogia propriamente detta. Effettueremo questo taglio poiché dal punto di vista del rapporto enunciativo del soggetto con l'oggetto *Idioma* ci appare nell'itinerario testuale come il punto in cui è leggibile un'uscita dalla posizione di resistenza/sutura inaugurata con *La Beltà*.

La ricerca di un nuovo rapporto con il paesaggio esplora in *Idioma* la componente comunitaria di ciò che resta della *Heimat*. Ci concentreremo sulla relazione tra questa ricerca e il confronto del soggetto con la dimensione del "mutismo" (nelle sue implicazioni con la dimensione del reale). Leggeremo l'abbassamento tonale, l'approdo alla colloquialità, che contraddistingue l'unicità di *Idioma* nell'opera di Zanzotto, come un effetto di questo confronto. Nella stessa prospettiva inseriremo la possibilità della rimemorazione nostalgica che occupa molte parti della raccolta.

Leggeremo questi due aspetti fondamentali della raccolta come l'effetto di un distanziamento dell'oggetto a quale oggetto angosciante, distanziamento reso possibile dal lavoro poetico di assorbimento del trauma e di rifondazione di un nuovo modo di sublimare il paesaggio attuato nelle raccolte precedenti. Chiameremo 'dimissione enunciativa' questo spostamento in cui il soggetto trova uno spazio di disimpegno dalla produzione espansiva del significante finalizzato a negativizzare il trauma.

Come vedremo, nelle ultime tre raccolte di Zanzotto questa dimissione enunciativa si realizza in nuove strategie testuali che segnano un'evoluzione rispetto alle fasi precedenti, confermando il cambiamento fondamentale di posizione soggettiva avvenuto in *Idioma*. Si tratta fondamentalmente di due strategie in cui si attua una poetica di riduzione del significante: la prima è

quella dello *pseudo-haiku*, la cui centralità è visibile soprattutto in *Meteo* e *Sovrimpressioni*, ma permea anche molte parti di *Conglomerati*; la seconda è quella della traccia olografica, ovvero dei disegni tratteggiati che accompagnano i versi. Infatti, a partire da *Sovrimpressioni* (*Sere del dì di festa*) e sempre più spesso in *Conglomerati* (*Monti, giada di monti, Lacustri, Euganei, Succo di melograno*), proprio le aste, riunendosi, prendono la forma dei monti, quelli *reali* cari al poeta.

Leggeremo queste due strategie come il tentativo di produrre una scrittura diretta dell'oggetto, di renderlo presente sulla pagina non più attraverso la sua traduzione nel senso, ma attraverso una sovrimpressione del significante. Questa lettura ci mostrerà un incontro inedito tra Zanzotto e l'ultimo Lacan, un incontro imperniato su una nuova versione del concetto di "lettera". Nell'ultima fase del suo percorso, Lacan fa compiere alla "lettera" una svolta verso il reale. Questa svolta è presentata in *Lituraterra*, testo posto in apertura degli *Altri scritti*. Sovrapponendo i vocaboli latini *litura* (cancellatura) *litorarius* (della riva) e l'inglese *litter* (scarto), Lacan fa emergere qui un'altra *facies* della lettera. Alla concezione 'simbolica' di "supporto materiale che il discorso concreto prende dal linguaggio"⁸⁷, di "struttura essenzialmente localizzata del significante"⁸⁸, si affianca una concezione 'reale', che vede la lettera come segno irripetibile ed unico che sfugge all'universale inteso sia come dualità semiotica del segno, che come rimando differenziale tra i significanti. Si tratta di una manifestazione puramente scritturale, concepibile come traccia prodotta da un gesto calligrafico in cui "il singolare della mano schiaccia l'universale"⁸⁹.

⁸⁷ Jacques Lacan, *L'istanza della lettera nell'inconscio*, in *Scritti*, cit., p. 490. "Nous désignons par lettre ce support matériel que le discours concret emprunte au langage"; Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, in *Écrits*, cit., p. 495.

⁸⁸ Jacques Lacan, *L'istanza della lettera nell'inconscio*, in *Scritti*, cit., p. 496. "[C]e que nous appelons la lettre, à savoir la structure essentiellement localisée du signifiant"; Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, in *Écrits*, cit., p. 501.

⁸⁹ Cfr. Jacques Lacan, *Lituraterra*, in *Altri scritti*, cit., p. 14; "le singulier de la main écrase l'universel"; Jacques Lacan, *Lituraterra*, in *Autres écrits*, cit., p. 16.

L'impossibile del reale trova qui traduzione nel regime dell'incontro con l'oggetto, di cui 'qualcosa' riesce ad incidere nel significante, erodendone la potenza universalizzante. È quanto mostra, secondo Lacan, l'esempio dell'ultimo Joyce, il quale "scivola da *a letter*, a *a litter*. Traduco: da una lettera a una spazzatura"⁹⁰. La lettera si dà infatti come rifiuto, resto della combustione del senso, residuo inassimilabile all'universale della significazione, prodotto olografico dell'oggetto e non sua trasposizione nelle trame del significante.

La prospettiva della lettera-*litura* ci permetterà di interpretare al meglio le due strategie in cui, pur nel sussistere della scrittura espansiva a cui esse spesso si trovano giustapposte, si realizza un nuovo rapporto tra soggetto e oggetto. Nella prospettiva del nostro attraversamento esso ci apparirà come un ricongiungimento del soggetto con quanto stava all'origine di tutto il suo itinerario, ovvero un attraversamento del suo fantasma poetico, il raggiungimento su scala rovesciata dell'oggetto-causa del desiderio. Potremo così offrire un'interpretazione del tipo di movimento che governa l'itinerario zanzottiano al di là delle visioni correnti date dalla critica, basate sulle metafore della linearità e del movimento a spirale.

Parte II. Analisi testuali. La seconda parte della trattazione è costituita da quattro analisi approfondite di singoli testi: *I paesaggi primi* (da *Vocativo*), *Microfilm* (da *Pasque*), il poemetto *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* e la poesia *Monti, giada di monti* (da *Conglomerati*). La scelta dei testi è determinata dall'obiettivo fondamentale di questa seconda parte: offrire delle dimostrazioni in dettaglio di quanto incontrato nell'attraversamento panoramico della prima parte, e attraverso la loro comparazione, arricchire

⁹⁰ Jacques Lacan, *Lituraterra*, in *Altri scritti*, cit., p. 11; "l'équivoque dont Joyce (James Joyce dis-je), glisse d'a letter à a litter, d'une lettre (je traduis) à une ordure"; Jacques Lacan, *Lituraterra*, in *Autres écrits*, cit., p. 11.

la descrizione dei diversi tipi di testualità che connotano le tre fasi. Abbiamo così scelto dei testi il più possibile esemplari di ogni diversa fase: uno per la prima fase di sublimazione paradigmatica; due testi della fase dominata dal trauma (che ci sono apparsi come due momenti dell'itinerario testuale di massima esposizione al reale distruttivo); infine un testo della terza parte in cui ritroviamo congiunti la poetica dello *pseudo-haiku* e la traccia olografica.

Capitolo 2.1. L'analisi di *I paesaggi primi* avrà come obiettivo di verificare su un testo singolo le coordinate della sublimazione paradigmatica della prima fase e di dare una descrizione minuziosa dei fenomeni significanti che realizzano l'elevazione letteraria dell'oggetto. Trovandoci su un testo di alta organizzazione formale, questa descrizione potrà realizzarsi secondo le linee classiche dell'analisi strutturale. L'analisi ci permetterà di apprezzare un esempio di organizzazione del vuoto tipico della prima poetica di Zanzotto, e il ruolo giocato dalla tradizione (famigliare e letteraria) in questa organizzazione. Come indica il titolo infatti ("la trasmissione della vocazione artistica") vedremo come in una poetica dominata dal significante avvenga la trasmissione paterna del desiderio, e come essa sia determinante nella formazione del fantasma poetico del soggetto e quindi nel modo della sublimazione.

Capitolo 2.2. Con la lettura di *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* cercheremo di penetrare nel momento decisivo del percorso di Zanzotto secondo i fini della nostra ricerca: l'emersione del reale nella forma del trauma. Cercheremo innanzitutto, in un'analisi delle soglie del poema (*incipit* e *excipit*) di descrivere la posizione del soggetto rispetto al proprio dire poetico, la quale ci si presenterà nella forma di una crisi sublimatoria che investe una dimensione storico-sociale, che cercheremo appunto di definire concettualmente nell'analisi.

Un secondo problema fondamentale della nostra lettura, espresso dal sottotitolo "lo scrivibile di *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*", sarà quello di

analizzare la pluralità testuale del poemetto e di dare una descrizione sul piano teorico del nuovo tipo di testualità che si inaugura a partire da *La Beltà*. Cercheremo di capirne le ragioni profonde e di offrire delle prospettive per poter operare criticamente in essa. Per farlo attraverseremo le riflessioni di Barthes sul concetto di “scrivibile”⁹¹, ovvero su quei testi “produttivi” che si sottraggono alla possibilità di un’analisi strutturale, e offriremo una soluzione in una prospettiva non più estetica, ma etica, in cui i risultati delle analisi delle soglie si presenteranno qui come base per poter creare le possibilità di un’interpretazione.

Capitolo 2.3. Se la scrittura del trauma in *Senhal* ci apparirà nella forma di una pluralità in eccesso, potenzialmente infinita, in *Microfilm* invece assisteremo al tentativo di una sua realizzazione in un’economia di elementi significanti. Anche qui cercheremo di porci nella prospettiva della creazione del testo, considerando le spinte soggettive di cui esso apparirà come un compromesso. Partiremo dal considerare, come indicato dall’autore, il testo come la trascrizione di un sogno, utilizzando la prosa *Una poesia, una visione onirica?*⁹² come materiale per ricostruire una narrazione del sogno. I riferimenti in questa prosa alla prima teoria lacaniana della lettera ci porteranno a ricostruire le relazioni di senso tra l’evento storico alla base della scrittura (la strage del Vajont) e il trauma soggettivo. Ma sarà la seconda teoria della lettera a permetterci di spingerci oltre nell’interpretazione, cogliendo la tensione tra due volontà contrastanti che attraversa il testo: da un lato una spinta a una comunicazione universale, e dall’altra quella di una privatizzazione assoluta del dire. *Microfilm* apparirà così, proprio come *Senhal*, un testo in cui si condensano molte strategie testuali e molte ragioni fondamentali (di ordine sublimatorio) che trovano manifestazione lungo

⁹¹ “Le texte scriptible n’est pas une chose [...], son modèle étant productif (et non plus représentatif) il abolit toute critique, qui, produite, se confondrait avec lui [...]. Le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole conséquente”; Roland Barthes, *S/Z*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. III, p. 122.

⁹² Andrea Zanzotto, *Una poesia una visione onirica?*, Pps, pp. 1288-1299.

tutto il percorso di Zanzotto.

Capitolo 2.4. La lettura di *Monti, giada di monti* sarà quella più sperimentale tra le analisi testuali che proporremo. Se è vero infatti che *Senhal* ci porrà il problema dell'analisi di un testo "scrivibile", e *Microfilm* quello di un testo assimilabile a un sogno, con *Monti, giada di monti* saremo confrontati al problema di come leggere le interazioni tra la poetica dello *pseudo-haiku* e la traccia olografica dei monti. I risultati dell'attraversamento da cui prenderemo le mosse ci impediranno di leggere la traccia zanzottiana in linea con la tradizione della poesia visiva, o di limitarci a un'analisi formale. Lo studio dei diversi piani strutturali, con cui cercheremo di cogliere come avvenga nel testo in termini retorico-linguistici la dimissione enunciativa, sarà infatti preliminare a un'interpretazione della traccia. In questa interpretazione, la nostra scrittura critica si troverà, ancora più che negli attraversamenti della prima parte e nell'analisi di *Senhal*, in una dimensione produttiva, eccedente, rispetto al testo analizzato. Nell'impossibilità di una lettura formale della traccia, l'interpretazione si produrrà rispetto ad essa come un discorso supplementare, che cercheremo di orientare (e in cui cercheremo, heideggerianamente, di orientarci, traendone le implicazioni storiche) rispetto all'emersione e all'incontro del soggetto con l'oggetto reale. Così, su questo fenomeno testuale massimamente non verbale, cercheremo di garantire l'appartenenza al discorso universitario della nostra analisi, e di perseguire la giustezza e la verità, doveri della critica.

Parte III. Il lettore e il paratesto. Nella terza parte continueremo a perseguire il fine della nostra ricerca muovendoci in direzione contraria rispetto alle prime due parti. Cercheremo innanzitutto di capire quale sia il destinatario implicito della poesia di Zanzotto, ovvero quale sia la sua concezione del lettore. Analizzeremo in seguito, utilizzando l'apparato

concettuale costruito da Gérard Genette in *Soglie*⁹³, alcuni aspetti fondamentali del livello paratestuale dell'opera. La lettura paratestuale si motiva da un lato per il suo forte legame con la dimensione della ricezione, e dall'altro perché, a questo livello, come vedremo, sono osservabili dei fenomeni fondamentali la cui analisi arricchirà la descrizione dei tipi di testualità data nelle prime due parti, e permetterà di approfondire la comprensione degli effetti determinati dall'emersione del reale.

Capitolo 3.1. In questo capitolo cercheremo di ricostruire, soprattutto attraverso la lettura di alcuni passi degli interventi in prosa, la riflessione zanzottiana sui rapporti tra autore e lettore, che chiama in causa ovviamente la riflessione più generale sul ruolo sociale della poesia. Isoleremo così alcuni nuclei argomentativi fondamentali, che restano intatti pur nella distanza temporale degli interventi, e che sono reperibili già nei testi degli anni Cinquanta. Si tratta di alcuni punti che ruotano attorno all'idea della necessità di un'autonomia assoluta della poesia rispetto ad ogni logica ad essa estranea (politica, editoriale, civile etc.). Illustreremo come questa concezione porti a una visione iniziatica e individualizzata del rapporto tra autore e lettore. Offriremo un esempio tangibile di come si realizzi questa concezione attraverso una lettura della serie paradigmatica del "ferimento" in *Senhal*, testo in cui l'autore accorda un'attenzione particolare al ruolo assegnato al lettore.

Capitolo 3.2. La prima indagine sul paratesto riguarderà i titoli delle raccolte. Li analizzeremo a partire dalla fondamentale distinzione offerta da Genette tra titoli rematici e titoli tematici, e tenendo sempre presente la loro funzione di segnale, e quindi il loro valore strategico rispetto al rapporto con il lettore perseguito dall'autore. Il riattraversamento dell'itinerario testuale da questa prospettiva parziale ci permetterà di tracciare la descrizione di un

⁹³ Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987. (Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Einaudi, Torino, 1989).

ulteriore elemento della testualità zanzottiana, le cui funzioni verranno a comporsi coerentemente con quelle illustrate nelle prime due parti. Osserveremo infatti per i primi quattro titoli la possibilità di una classificazione stabile in una delle due categorie delineate da Genette, mentre a partire da *La Beltà* vedremo che una tale assegnazione non sarà più possibile. Come mostreremo, i titoli della seconda e della terza fase del percorso zanzottiano mettono in crisi la distinzione di Genette, poiché ibridano alcuni caratteri che sono riferibili al rema con altri riferibili al tema.

Capitolo 3.3. Completeremo la descrizione del livello paratestuale con un'analisi del sistema delle note. Potremo così osservare da un punto di vista privilegiato gli effetti di destrutturazione e ristrutturazione determinati dai cambiamenti a livello del rapporto soggetto/paesaggio. Da una raccolta all'altra, constateremo in primo luogo le variazioni quantitative, poi quelle topiche e posizionali, cercando di interpretarne la funzione costruendo delle relazioni con i risultati delle nostre precedenti analisi. Affidandoci ancora alla trattazione di Genette, analizzeremo poi le diverse tipologie di note usate da Zanzotto. Vedremo che nelle prime raccolte la tipologia delle note rientra tra quelle tipiche segnalate da Genette per la poesia, mentre a partire da *La Beltà* appaiono note con tipologie proprie di altri generi di scrittura, che riflettono la grande pluralità dei saperi e dei linguaggi mobilitati da Zanzotto.

Offriremo quindi una lettura dettagliata delle note de *La Beltà* (che assumeremo come caso esemplare per le raccolte successive fino a *Meteo*) in cui emergerà un uso della nota complementare alle strategie di sutura simbolica in atto nei testi e solidale con la concezione iniziatica del rapporto con il lettore. I cambiamenti che osserveremo nel sistema delle note delle ultime tre raccolte confermeranno la funzione che esse assumono a partire da *La Beltà*: uno spazio di prolungamento della produzione testuale e al tempo stesso uno spaccato sintetico ad uso del lettore in cui si riproducono gli stili dominanti della produzione testuale. Le note si presenteranno così

come una delle dimensioni in cui più si attesta l'incidenza del reale, e quindi la novità rappresentata da Zanzotto nella poesia della seconda metà del ventesimo secolo e di inizio millennio.

**PARTE PRIMA: IL PAESAGGIO COME
OGGETTO *a***

CAPITOLO 1.1

LA FUSIONE IO-PAESAGGIO E L'OLTRANZA FORMALE

1.1.1 IL COLLAUDO

In un discorso critico situato nella prospettiva psicoanalitica, non ci si può accontentare di rinvenire i 'temi', i 'motivi' fondamentali di un universo poetico. Ciò di cui si necessita preliminarmente, al fine di poter indagare i modi di sublimazione propri di un autore, in questo caso di Zanzotto, è la definizione di un campo in cui delineare le configurazioni dell'oggetto-causa del desiderio che determinano l'atto poetico. Nel caso di Zanzotto l'oggetto-causa del desiderio si incarna nel paesaggio. Questa formulazione, oltre ad escludere, per la poesia di Zanzotto, l'idea tematica del paesaggio e le sue vaghezze, implica anche l'esclusione di una concezione del paesaggio come referente fattuale.

Nella prospettiva del paesaggio come oggetto *a*, le concezioni dei rapporti pensiero/oggetto che cercano di cancellare la loro correlatività (dal lato realista dei fatti o dal lato soggettivista dell'interpretazione) risultano infondate, poiché l'oggetto, in quanto *extime*, esterno-interno⁹⁴, non ha il ruolo passivo del referente, bensì il ruolo attivo e contraddittorio di ciò che mette in moto, in quanto causa, il lavoro poetico del significante, e al tempo

⁹⁴ Lacan designa con il termine *extimité* la posizione paradossale che assegna alla Cosa come ciò che, in quanto più prossimo e più intimo del soggetto, gli resta radicalmente esteriore, estraneo: "quel luogo centrale, quell'esteriorità intima, quell'estimità che è la Cosa"; Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII*. cit., p. 165; "ce lieu central, cette extériorité intime, cette extimité, qui est la Chose"; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII*, cit., p. 167. Cfr. Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano, 2012, p. 298.

stesso, in quanto impossibile, arresta e detotalizza questo medesimo lavoro⁹⁵. Occorre muoversi in un'altra direzione, quella ad esempio proposta, con il nome di "scissione tra semantico e fattuale", da Giovanni Bottirolì:

Il primato dell'interpretazione (e del senso) rispetto ai fatti va inteso anzitutto come la non-derivabilità del semantico dal fattuale. I fatti non 'contengono' alcun significato, ed è sempre l'interpretazione a conferirlo. La non derivabilità (non deducibilità) del semantico implica l'autonomia del linguaggio e del pensiero nei confronti della realtà effettuale. Non dobbiamo considerare questa autonomia come assoluta [...]. Secondo l'impostazione heideggeriana, il linguaggio e l'essere si co-appartengono, il che implica l'impossibilità, per il linguaggio (e il pensiero), di *presupporre* una relazione separativa con il mondo⁹⁶.

Il legame correlativo, di co-appartenenza, tra soggetto e oggetto *a*, è descritto limpidamente da Zanzotto in questo fulminante passo della prosa *Autoritratto*:

Ricordo, inoltre, la profondità di certi stati d'animo così ricchi che ancora oggi quando il mio pensiero si avvicina ad essi può attingervi qualcosa, stati di fertilissimo stupore nei confronti di quella che è la natura, il paesaggio, il vivente, tutto ciò che mi circondava. Particolarmente in certi istanti io provavo una febbrile, travolgente ebbrezza dell'esistere per poter contemplare certe cose, anzi per partecipare a una loro vita segreta [...]. E a questo punto devo ribadire che la poesia è, prima di tutto, un incoercibile desiderio di lodare la realtà, di lodare il mondo 'in quanto esiste'. La poesia è un elogio della vita stessa in quanto tale proprio perché è *la vita stessa che parla di sé* (in qualche modo) ad un orecchio che la intenda (in qualche modo); parla a suo modo, forse in modo sbagliato; ma comunque la vita, la realtà 'crescono nella lode', *insieme generandola e come aspettandola*. Ma attraverso la poesia non viene

⁹⁵ "Le signifié poétique à la fois renvoie et ne renvoie pas à un référent; il existe et il n'existe pas, il est en même temps un être et un non-être. [...] En effet, et c'est cela justement que notre culture appelle un langage poétique, nous ne pensons pas le signifié poétique comme simplement *affirmatif* même s'il ne prend que la forme de l'affirmation". Julia Kristeva, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, cit., p. 192.

⁹⁶ Giovanni Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., p. 398.

avanti soltanto una lode [...], si profila un vero e proprio ‘*collaudo della realtà*’⁹⁷.

In queste righe Zanzotto si sforza di estrarre dalla sua storia una descrizione lucida delle ragioni profonde della sua sublimazione. La bellezza dell’esistente in quanto esistente rivela un suo al di là che la sottrae alla sua dimensione esterna, aprendola alla “*circolazione*” con l’interiorità del poeta. Il “fertilissimo stupore” che genera “l’incoercibile desiderio di lodare la realtà” non è dunque solo uno stato d’animo interiore, ma un modo di manifestazione dell’oggetto reale che risiede, a un tempo, al di là del paesaggio e nel più intimo del soggetto. Luigi Milone, in un contributo molto importante alle ricerche a orientamento lacaniano sulla poesia di Zanzotto, descrive così lo statuto del paesaggio:

[il paesaggio è] protagonista assoluto, investito – al livello del testo – della duplice funzione di traccia mnestica dell’infanzia e di fantasma, di scena immaginaria in cui si proietta l’Io turbato e diviso del poeta per appagare il suo desiderio di pacificazione⁹⁸.

È proprio a livello fantasmatico che l’oggetto del desiderio permette un legame correlativo tra soggetto e realtà esterna da cui si genera una lode che non è più, o non solo almeno, un discorso del soggetto sull’oggetto, ma è “la vita stessa che parla di sé”. Nella lode si manifesta dunque, attraverso una parola che è del poeta senza che egli ne sia in nessun modo il padrone, la vita come legame di desiderio tra il soggetto e l’oggetto reale.

Questa lode che si genera dai punti reali della realtà, dalle “preminenze”, dai “punti roventi”⁹⁹ più prossimi alla “vita intangibile e perciò

⁹⁷ Andrea Zanzotto, *Autoritratto*, Pps, p. 1206. (Corsivi nostri).

⁹⁸ Luigi Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in “Studi novecenteschi”, IV, n. 8-9, luglio-novembre 1974, p. 208.

⁹⁹ Cfr. Andrea Zanzotto, *Autoritratto*, Pps, p. 1206.

inattuigibile”¹⁰⁰ della Cosa, è dunque un “collaudo della realtà”. È *cum-laudare*, non solo però nel senso etimologico di *laudare* come ‘lodare’, quindi, come si è detto, di un ‘lodare insieme’ realizzato nella circolazione simbolico-reale tra soggetto e oggetto; lo è anche nel senso etimologico di *laudare* come ‘approvare’, ‘riconoscere’. Nella parola poetica come *cum-laudare* si ripete un doppio riconoscimento, un doppio ‘sì’ originario¹⁰¹: da un lato quello del soggetto che decide di aprirsi all’oggetto, di accoglierlo nelle trame del significante (si potrebbe pensare infatti che l’oggetto, stupefacente nella sua bellezza, sia però in origine odiato e respinto per la sua estraneità perturbante)¹⁰²; e dall’altro quello dell’oggetto nei confronti del soggetto, dal quale si lascia addomesticare attraverso la suddetta azione significante. Di questo processo, mai compiuto in modo assoluto, riaprentesi ogni volta in cui il reale fa irruzione nel movimento del vivibile, la poesia è un perpetuo “collaudo”, ovvero una scrittura che attesta, che prova l’esecuzione di un lavoro – il lavoro faticoso e mai pacificato del soggetto per trovare una via singolare di articolazione significante (plurale) dell’impossibile.

Le riflessioni di Zanzotto nel passo in questione incrociano in modo fecondo la formula fondamentale di Lacan sulla sublimazione, che, data la sua importanza in questo contesto (e più in generale per la presente ricerca) ci permettiamo di riportare di nuovo:

Et la formule la plus générale que je vous donne de la sublimation est celle-ci – elle élève un objet [...] à la dignité de la Chose. Cela importe, concernant, par exemple [...]

¹⁰⁰ Lucia Conti Bertini, *Zanzotto o la sacra menzogna*, Marsilio, Padova, 1984, p. 131.

¹⁰¹ “la poesia, solo col suo esserci [...] col suo solo apparire, *col suo ‘sì’* [...] dà inizio alla sortita, al processo di liberazione”; Andrea Zanzotto, *Oltre Babele*, Pps, p. 1129. (Corsivo nostro).

¹⁰² Per Freud, nella relazione con gli oggetti esterni, l’odio è la prima reazione, la più originaria, che viene a prodursi nel soggetto; l’odio è l’effetto del dispiacere che l’estraneità degli oggetti provoca nell’Io primordiale. “Come relazione nei confronti dell’oggetto [l’odio] è più antico dell’amore; esso scaturisce dal ripudio primordiale che l’Io narcisistico oppone al mondo esterno come sorgente di stimoli”; Sigmund Freud, *Pulsioni e loro destini*, in *Opere*, cit., vol. VIII, p. 34.

la sublimation de l'objet féminin. Toute la théorie de la Minne, ou de l'amour courtois, a été en effet décisive¹⁰³.

Attraverso la lode, Zanzotto può elevare il paesaggio alla dignità dell'oggetto perduto. Come ha illustrato Agosti, nella prima fase della sua poesia, questa lode-accrescimento si realizza, leopardianamente, in una fiducia “nelle forme più illustri e magari più collaudate della tradizione letteraria, *assunta come linguaggio*”¹⁰⁴. Possiamo dire che nell'elevazione del paesaggio come oggetto di bellezza agalmatica¹⁰⁵ nelle forme della “più ostentata e insistita letterarietà”¹⁰⁶ la sublimazione in Zanzotto trova la sua forma paradigmatica, realizzata compiutamente in *Dietro il paesaggio*. Non cercheremo qui di dissipare la vaghezza del termine ‘forma’ entrando nel merito di una descrizione dettagliata dei dispositivi stilistici di questa raccolta¹⁰⁷; il nostro intento qui si limita a riattraversare alcuni punti dell'itinerario poetico di Zanzotto in vista di una ricostruzione dei rapporti tra il dire soggettivo e l'oggetto paesaggio. Ciò che interessa dunque è isolare sotto l'egida della “forma”, una prima fase che riguarderebbe la produzione di Zanzotto precedente a *La Beltà*.

¹⁰³ Jacques Lacan *Le Séminaire. Livre VII*, cit., pp. 133-134.

¹⁰⁴ Stefano Agosti, *Introduzione alla poesia di Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Poesie*, 1986, cit., p. 10.

¹⁰⁵ Con il termine greco *agalma* (ornamento) Lacan nomina lo scintillio fallico dell'oggetto, la costante enigmatica in cui si ripete ciò che è prezioso e essenziale per il desiderio del soggetto. “Inclus dans l'objet a c'est l'ἀγάλμα, le trésor inestimable qu'Alcibiade proclame être enfermé dans la boîte rustique qui lui forme la figure de Socrate [...]. Il ne reste pas moins qu'il a placé Socrate dans l'idéal du maître parfait, qu'il l'a complètement, par l'action de (-φ), imaginarisé”; Jacques Lacan, *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien*, in *Écrits*, pp. 825-826. “Incluso nell'oggetto a c'è l'ἀγάλμα, il tesoro inestimabile che Alcibiade proclama chiuso nella scatola rustica che la figura di Socrate forma ai suoi occhi [...]. Ma non è men vero che egli ha piazzato Socrate nell'ideale del Maître perfetto, che lo ha, per azione di (-φ), completamente immaginarizzato”; Jacques Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in *Scritti*, cit., p. 829.

¹⁰⁶ Stefano Agosti, *Introduzione alla poesia di Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Poesie*, cit., p. 8.

¹⁰⁷ Segnaliamo a questo proposito alcuni studi: Nicola Gardini, *Andrea Zanzotto*, in Nino Borsellino, Walter Pedullà (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento*, 3 volumi, Rizzoli, Milano, 2000, pp. 158-62. Stefano Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto*, Maria Pacini Fazzi, Lucca, 1997. Luigi Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in “Studi novecenteschi”, cit., pp. 207-212. Francesco Carbognin, *L'Altro spazio. Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, NEM, Varese, 2007, pp. 17-34.

Occorre però far notare che questa categoria astratta, così come il concetto operativo di “sublimazione paradigmatica”, non vanno intesi nel senso di una pacificazione “arcadica”, in cui sarebbero dominanti uno “stile come *ornatus*”¹⁰⁸ e un “rapporto freddamente operativo”¹⁰⁹, manieristico, con la lingua letteraria. Come fa notare Dal Bianco partendo dai risultati della sua indagine metrica, il rapporto del primo Zanzotto con la lingua letteraria (con la tradizione) non è riducibile né all’epigonismo, né ad un atteggiamento trasgressivo di “liberazione da una forma consolidata”¹¹⁰. La sublimazione paradigmatica zanzottiana, ovvero la fede nelle “possibilità salvifiche”¹¹¹ connesse con l’assunzione dell’artificialità della lingua, del “sacrile autoinganno che caratterizza la tradizione dell’asse Petrarca-Leopardi-Ungaretti”¹¹² è estranea a quell’“atteggiamento stilistico che va sotto il nome di *medietas*”¹¹³ e che è caratteristica fondamentale del petrarchismo. Fin da *Dietro il paesaggio* sarebbe quindi dominante un’*oltranza* “nei meccanismi formali”¹¹⁴, un atteggiamento che ha radici esistenziali prima che stilistiche. È questo l’assunto di partenza:

Per Zanzotto la tradizione metrica non è qualcosa da accettare o rifiutare, e nemmeno da disgregare dall’interno: è l’unica possibilità di sopravvivenza psichica e sensitiva. Ciò può avvenire solo considerandola non come data una volta per tutte, non come una cosa esterna, ma come una parte di sé, una parte forte perché supportata da tutto un inconscio collettivo di secoli¹¹⁵.

Si tratta dunque di puntare sulla norma pur sapendo che essa ha già iniziato a rivelare la sua infondatezza. Secondo Dal Bianco, rispetto alla situazione

¹⁰⁸ Stefano Dal Bianco, *Tradire per amore*, cit., p. 175.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Ivi, p. 179.

¹¹¹ Ivi, p. 176.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Ivi, p. 177.

¹¹⁵ Ivi, p. 179.

enunciativa di Zanzotto rispetto a quella Pascoli (assunta come ‘momento storico’ di rottura delle forme metriche) è “*privata del conforto di una norma rigida cui ricondurre gli innumerevoli scarti*”¹¹⁶; il poeta si ritrova dunque “nella terribile libertà di una consuetudine non più esistente”¹¹⁷, che si realizza nell’irregolarità innalzata a norma. “Nell’attaccamento alla vitalità della tradizione sono rappresentati tutti i ritmi possibili”¹¹⁸, in un riattraversamento in cui si rende percorribile un’autentica innovazione e un’autentica riappropriazione della tradizione: “l’innovazione vive all’interno della tradizione, in una precisa scelta per una tradizione intensamente vissuta in uno stile individuale”¹¹⁹.

La ‘forma’ è dunque concepibile come quella dimensione in cui il soggetto può, in un movimento di continuo avanzamento, di *oltranza* appunto, cercare quanto di più vitale resta nella norma. Questa tensione oltranzistica potrebbe essere letta con profitto nella prospettiva simbolica dell’Ideale dell’Io, nella sua differenza rispetto all’io ideale¹²⁰. Un esempio di fusione io-*Heimat* fondata sull’io ideale può rinvenirsi ad esempio nel Pasolini di *La meglio gioventù*, dove attraverso il dialetto viene perseguita una parola immaginaria, una lingua dell’io impegnato a esprimere senza scarti l’aderenza alla propria estasi fusionale (lo stesso discorso si potrebbe fare per altri poeti della linea ‘antinovecentesca’ e in particolar modo per Sandro Penna). Rispetto a questo

¹¹⁶ Ivi, p. 178.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Ivi, p. 180

¹¹⁹ Ivi, p. 180

¹²⁰ L’ideale dell’Io è una “formazione intrapsichica relativamente autonoma che serve all’Io come riferimento per valutare le sue realizzazioni effettive” Esso si dà come “surrogato del narcisismo perduto nella sua infanzia, in cui egli era il suo proprio ideale” (Freud). Questo stato di narcisismo, che Freud paragona a un vero delirio di grandezza, è abbandonato soprattutto a causa della critica esercitata dai genitori nei confronti del bambino”; Jean Laplanche, Jean-Baptiste Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, cit., p. 210. Secondo Daniel Lagache “l’Io ideale concepito come un ideale narcisistico di onnipotenza non si riduce all’unione dell’Io con l’Es, ma comporta un’identificazione primaria con un altro essere, investito dell’onnipotenza, cioè con la madre. [...] Col progredire della cura si vede delinearci ed emergere l’Io ideale come una formazione irriducibile all’ideale dell’Io”; Daniel Lagache, *La psychanalyse et la structure de la personnalité*, citato in Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, cit., p. 270. I due concetti sono introdotti in Sigmund Freud, *Introduzione al narcisismo*, in *Opere*, cit., vol. VII.

modello pasoliniano, la fusione zanzottiana si dà invece attraverso un movimento di scavo singolare nell'universale della *langue* letteraria della tradizione, in un'esplorazione indomita delle sue virtualità.

Assumere *La Beltà* come momento di rottura assoluta, e quindi l'oltranza formale come categoria generale per nominare lo spazio enunciativo comune a *Dietro il paesaggio*, *Vocativo* e *IX Ecloghe*, non significa ovviamente esprimere un giudizio di omogeneità su questo accorpamento: il movimento che porta a *La Beltà* è quello di un progressivo sfaldarsi dell'equilibrio sublimatorio degli esordi.

Agosti parla a proposito di una “destituzione del paesaggio dai suoi caratteri protettivi di sacralità e di finzione euforizzante”¹²¹. Di questa destituzione progressiva è però difficile tracciare dei confini netti. Marziano Guglielminetti ad esempio, sposta la rottura da *La Beltà* a *IX Ecloghe*, descrivendo, per *Dietro il paesaggio* e *Vocativo*, un “sistema” fondato su una “ricostruzione della sintassi poetica assai più radicale di quella promossa da Ungaretti e dagli ermetici”¹²². Si tratterebbe del gesto pascoliano (escluso da Dal Bianco) di una “volontà palese di ricostruzione del discorso poetico in quanto discorso che esce *per artificio* dalla norma”¹²³, il quale si realizza soprattutto attraverso alcune strategie retoriche (anadiplosi, epifore, anafore, moduli vocativi e esclamativi, anastrofi etc.). Da questa prospettiva, le poesie di *IX Ecloghe* appaiono certamente estranee a un sistema che presenta una sua indiscutibile coerenza.

Dalla prospettiva che stiamo cercando di tracciare, lo spostamento suggerito da Guglielminetti appare invece infondato. L'equilibrio sublimatorio nell'oltranza formale conosce in *IX Ecloghe* un punto estremo, un estremo tentativo di fare fronte all'emersione del reale. Di fronte

¹²¹ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, Pps, p. XIII.

¹²² Marziano Guglielminetti, *La ricostruzione della sintassi poetica*, in “Studi novecenteschi”, cit., p. 167.

¹²³ Ivi, p. 171.

all'imminente svelamento dell'oggetto, alla caduta del simulacro immaginario, il soggetto cerca un rifugio a un livello fondamentale della 'letterarietà', quello del genere. Fuori da una visione ornamentale o classificatoria, il genere si presenta qui soprattutto come spazio strategico, governato da norme retorico-poetiche capaci di assicurare non solo per il loro statuto intrinseco, ma in quanto credute e concepite, con disperato atto di fede, come un luogo fondante dell'umano. La scissione dell'io lirico in *personae separatae* (Ecloghe IV, VII, VIII, IX) è un aspetto che deve invitare a situarsi nella dimensione a nostro avviso più fondamentale in gioco nella *rupture* zanzottiana de *La Beltà*: quella del soggetto. In convergenza con questa visione, Francesco Carbognin descrive così la situazione del soggetto in *IX Ecloghe*: "attese semantiche dell'io lirico entro la dimensione 'neoclassica' e fenomenologicamente sospensiva", che segue "l'incanto cristallizzato di *Dietro il paesaggio*" e "il terrore grammaticalistico di *Vocativo*"¹²⁴, e che precede il passaggio "più in là del grande abbaglio, del pieno e del vuoto"¹²⁵ de *La Beltà*. Questa sospensione in attesa è dunque leggibile come terza fase della crisi progressiva di una soggettività che si presenterà, a partire da *La Beltà*, in una posizione *altra*, poiché *altra* sarà la manifestazione dell'oggetto, *altro* quindi il modo della sublimazione.

1.1.2. IO-PAESAGGIO

Attraverseremo in due passaggi la prima fase di questa soggettività poetica. Il primo, tratto dalla poesia *Nella valle*:

E l'ambra sottilmente

¹²⁴ Francesco Carbognin, *L'altro spazio*, cit., p. 147.

¹²⁵ Andrea Zanzotto, *La perfezione della neve*, in *La Beltà*, Pps, p. 271 (citato in Francesco Carbognin, *L'Altro spazio*, cit., p. 247).

è cresciuta dovunque
è cresciuta la gioia
di chi non sa parlare
che per conoscere
il proprio oscuro matrimonio
con il cielo e le selve¹²⁶.

Questi versi scavano il tentativo di un dire profondo sul rapporto sublimatorio con il paesaggio (qui alluso per via sineddocchica), riportandoci su due aspetti già incontrati nella citazione da *Autoritratto*, quello del legame erotico tra poeta e paesaggio e, sottolineato anche materialmente dall'anafora, l'accrescimento della realtà (di cui "ambra" è metonimia). Ma da questo passo apprendiamo qualcosa di più, sia sulla posizione del soggetto nel legame sublimatorio con il paesaggio, che sul legame stesso. Con un ossimoro questo legame è definito "oscuro matrimonio", ovvero qualcosa che partecipa da un lato della chiarezza della formalizzazione della legge, e dall'altro dell'oscurità. È certo l'aggettivo "oscuro" a suscitare qui interesse, in quanto spazio in cui è chiamato a realizzarsi un sapere, un "conoscere", dimensione che si apre nell'unico possibile "parlare" del poeta. Ma in questo "parlare" per "conoscere" l'oscurità del legame con l'oggetto paesaggio, è il soggetto stesso a essere posto in discussione, lui stesso assorbito nell'oscurità. Per questo il soggetto non può manifestarsi in prima persona, ma è costretto all'indeterminatezza del pronome relativo "chi", un "chi" completamente assoggettato all'atto poetico. Così, se dal legame tra il soggetto e l'oggetto agalmatico scaturisce la parola poetica, in questa parola sia il soggetto che l'oggetto entrano nell'oscurità, ovvero nell'unica dimensione da cui potrà prodursi un vero sapere – un sapere sulla relazione tra soggetto e oggetto. Come fa notare

¹²⁶ Andrea Zanzotto, *Nella valle*, in *Dietro il paesaggio*, Pps, p. 107.

Maurizio Cucchi, se il legame si dà come “incantesimo” è perché esso affonda in una “condizione primitiva”, appunto “oscuro matrimonio con il paesaggio, con la terra-madre”¹²⁷.

Il secondo passo in cui tentiamo di incontrare la soggettività poetica di *Dietro il paesaggio* è tratto dalla poesia *A foglia ed a gemma*:

Sul libro aperto della primavera
figura mezzodi per sempre
è dipinto ch’io viva nell’isola,
nell’oceano, ch’io viva nell’amore
d’una luna che si oppone al mondo¹²⁸.

In questi versi possiamo trovare il completamento di alcune dinamiche incontrate nella lettura del passo di *Nella valle*. Il legame sublimatorio del soggetto e del paesaggio nel linguaggio è tale da trasfigurare simbolicamente entrambi gli attanti. Tutto è arte, tutto è letteratura. Scrive Dal Bianco:

Dietro il paesaggio si presenta in effetti come un grande mosaico di citazioni assimilate da una memoria formidabile, che le rimette in circolo fondendole e trasfigurandole fino a renderle irriconoscibili sotto il gioco di un’abilità tecnica straordinaria. Ciascuna immagine, ciascun oggetto si staglia come chiuso in sé, in un mondo di emblemi astratti, freddi e preziosi dove a prevalere è il gioco delle catene associative¹²⁹.

Che tutto, del soggetto e del mondo, possa entrare in una sublimazione senza resti nel linguaggio: è questa l’utopia del paradigma zanzottiano di sublimazione (utopia condivisa dal petrarchismo, dal simbolismo e dall’ermetismo, e reperibile nella definizione jakobsoniana della poesia

¹²⁷ Maurizio Cucchi, *La Beltà presa a coltellate?*, in “Studi novecenteschi”, cit., pp. 252, 253.

¹²⁸ Andrea Zanzotto, *A foglia ed a gemma*, in *Dietro il paesaggio*, Pps, p. 78.

¹²⁹ Stefano Dal Bianco, *Introduzione*, TP, p. XV.

come “manifestazione più formalizzata del linguaggio”¹³⁰). Il soggetto può accedere alla prima persona (e alla vita e all’amore) solo sullo sfondo impersonale di un “è dipinto”, in cui il soggetto è inglobato e su cui si fonda la sua esistenza.

Questo ‘essere dipinto’ richiama un altro momento teorico fondamentale dell’itinerario lacaniano, quello che ha come titolo “Lo sguardo come oggetto *a*” offerto in *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (Seminario XI)*. In un confronto serrato con le teorie fenomenologiche di Maurice Merleau-Ponty, in queste lezioni Lacan elabora la sovversione del rapporto visivo frontale tra soggetto e oggetto (ottica geometrale) dal punto di vista della psicoanalisi. Lacan pone in primo piano la “schisi fra occhio e sguardo” assegnando allo sguardo una dimensione pulsionale, irriducibile (appunto in quanto oggetto *a*) alla rappresentazione, al padroneggiamento della visione:

Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau. Ce qui est lumière me regarde, et grâce à cette lumière au fond de mon œil, quelque chose se peint – qui n’est point simplement le rapport construit, l’objet sur quoi s’attarde le philosophe – mais qui est impression, qui est ruissellement d’une surface qui n’est pas, d’avance, située pour moi dans sa distance¹³¹.

Per apprezzare a pieno la convergenza tra l’‘essere dipinto’ e l’‘essere nel quadro’ occorre rifarsi a un riferimento biografico offerto dallo stesso Zanzotto. Per spiegare il rapporto analogico tra la propria scrittura poetica e

¹³⁰ Roman Jakobson, *Poesia della grammatica e grammatica della poesia*, in *Poetica e poesia*, Einaudi, Torino, 1985, p. 341.

¹³¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI*, cit., p. 111. “Indubbiamente in fondo al mio occhio si dipinge il quadro. Il quadro, certo, è nel mio occhio, ma io sono nel quadro. Ciò che è luce mi guarda, e grazie in questa luce in fondo al mio occhio, qualcosa si dipinge – che non è semplicemente il rapporto costruito, l’oggetto su cui si attarda il filosofo – ma è impressione, sfavillio di una superficie che non è, in anticipo, situata per me nella sua distanza”; Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 95.

la pratica pittorica, il poeta parla della sua “tradizione familiare”, del padre e del nonno “che erano due bravi pittori e decoratori”¹³². Poi riporta un fenomeno di straordinaria pregnanza:

In una stanza della vecchia casa dove abitavamo [...] [m]io padre, che era pure un bravo miniaturista, aveva creato, su tutti e quattro i lati del salotto lungo il soffitto, una specie di fascia paradisiaca, in cui si vedevano “coabitare” galli cedroni, passeri, aironi, fruttiere stracolme e alberi in stagioni diverse, di maturazione e di fioritura... [...] *a un certo punto c’ero io, però in divisa da principino* [...]. E questo mio regno, a un certo punto della mia vita, per varie ragioni, è diventato un handicap. Il paesaggio stesso è diventato un handicap che, tuttora, riesco con difficoltà a scuotermi di dosso¹³³.

Il soggetto è dunque inscritto dalla mano paterna nel paesaggio, un paesaggio che non è da sempre davanti a lui, poiché prima di poterlo cogliere nell’artificio della prospettiva, frontalmente, egli è già in esso e guardato da esso. Il quadro è ciò che permette alla dimensione primordiale della terra, “alle vette e ai punti roventi”, di trovare per l’io, e per l’occhio, una rappresentazione ideale, una velatura: farsi paesaggio. Il vivente che causa lo stupore primordiale si dà dunque velato, addomesticato in un doppio:

stavo ore a fissare i disegni minutissimi che mio padre tracciava su pergamene e diplomi. Mi trasmettevano un senso di perfezione. Avevo sette, otto anni. I miei primi tentativi poetici descrivevano le miniature di mio padre e quei paesaggi ‘doppi’, fuori casa e dentro casa mia. Tentare versi mi pareva una lode alla bellezza¹³⁴.

L’“è dipinto” di *A foglia ed a gemma* fa dunque allusione al momento inaugurale della sublimazione poetica del soggetto, saldando l’esperienza

¹³² Carlo Mazzacurati, Marco Paolini, *Ritratti: Andrea Zanzotto*, Biblioteca dell’immagine, Pordenone, 2001, p. 21.

¹³³ Ivi, pp. 21-23.

¹³⁴ Andrea Zanzotto, *Ascoltando dal prato. Divagazioni e ricordi*, Interlinea edizioni, Novara, 2011, p. 31.

dello stupore con l'eredità artistica (paterna) e la lode alla bellezza, svelando cioè la dimensione fantasmatica dell'essere nel quadro: “nel rapporto scopico, l'oggetto da cui dipende il fantasma a cui il soggetto è appeso in un vacillamento essenziale, è lo sguardo”¹³⁵.

Il soggetto è dunque alienato nella relazione narcisistica tra io e paesaggio in cui avviene un addomesticamento del reale attraverso l'ideale; è in questo addomesticamento che è da rinvenire l'esclusione dalla realtà del soggetto della dimensione della storia spesso sottolineata dalla critica. Interessante per la nostra prospettiva la descrizione offerta da Carbognin dell'elemento fondamentale dell'esclusione, del “refoulement”¹³⁶:

Si è già avuto modo di comprendere come l'ipotesi di un annichilimento totale dell'umanità, elaborata e concretamente verificata dalla scienza con la realizzazione della bomba atomica, fosse infatti divenuta, per Zanzotto [...] l'assurdo ma autentico *fondamento* di ogni pensare e agire umano¹³⁷.

Si tratta dunque di un'esclusione del potenziale distruttivo, del reale amplificato e rimosso dalle strutture e dalle istituzioni umane. Questa esclusione è possibile proprio a causa della presa totalizzante dell'io-paesaggio immaginario, che offre al soggetto un rifugio in una temporalità eterna (“figura mezzodì per sempre”), scandita dalla ripetizione rassicurante dei fenomeni stagionali, sentiti come omologhi della convenzionalità letteraria. Occorre infatti sottolineare di nuovo come la sacralizzazione del paesaggio sia un modo di fare del paesaggio un'immagine che ricopra il reale della realtà naturale (vedremo come l'aspetto biologico-geologico della natura irrompa per Zanzotto nell'ordine reale dell'irrappresentabile) o, per

¹³⁵ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit. p. 82. “Dans le rapport scopique, l'objet d'où dépend le fantasme auquel le sujet est appendu dans une vacillation essentielle, est le regard”; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI*, cit., pp. 96-97.

¹³⁶ Luigi Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, cit., p. 210 (citato in Francesco Carbognin, *L'Altro spazio*, cit., p. 26).

¹³⁷ Francesco Carbognin, *L'Altro spazio*, cit., p. 26.

dirlo altrimenti, privilegiando il versante simbolico, di farne un distillato sublimatorio composto di poche, dense e preziosissime figure letterarie.

L'esclusione della storia come reale distruttivo di matrice scientifica e naturale permette un darsi della poesia 'in negativo', che però, come dice Carbognin, è comunque da porre in posizione di fondamento. Possiamo cercare dunque una traccia dell'esclusione nell'aggettivo *oscuro*, un significante che ritorna in altri momenti fondamentali dell'itinerario zanzottiano. Qui, potremmo dire che l'oscuro si dà anche come segnale di quel reale che indica l'impossibilità di una chiusura della realtà nella cristallizzazione io-paesaggio¹³⁸, come irriducibilità del soggetto alla presa immaginaria e al primato formale del significante.

Questa disarmonia inconciliabile è espressa mirabilmente da Donatella Capaldi con la metafora dello "sbandamento" riferito al paesaggio, uno sbandamento da supporre come presente *ab origine* nell'itinerario testuale:

Nel terreno su cui deraglia la lingua è incisa la parola poetica: quella che si scopre *dietro* il paesaggio, in un'area accidentata, irrimediabilmente stravolta dall'intervento umano, irrigata dagli spargimenti di sangue della Storia. Violenze e sofferenze vi sono rimaste impresse come inestirpabili radici, che vivono di parole dimenticate, di microstorie omesse dalla storiografia¹³⁹.

L'ossimoro *oscuro matrimonio* veicola dunque un interrogativo profondo sul desiderio del soggetto, sulla sua vocazione poetica, e sulla possibilità stessa del suo tentativo di fusione con il paesaggio.

Questo dubbio è però ancora vissuto in *Dietro il paesaggio* dentro la

¹³⁸ Oscuri presentimenti che provengono dal lato mortifero della fusione narcisistica si incontrano anche in altri luoghi della raccolta. Si vedano ad esempio i seguenti versi: "il mio cuore trafitto dal futuro / non cura i lampi e le catene / che ancora premono ai confini" (*Quanto a lungo*, Pps, p. 45); "città nuda e troppo bianca / su cui la luna sta / fonte del vuoto" (*Balsamo, bufera*, Pps, p. 53); "La terra è là con pochi monti, / monti taglienti presagi" (*Polvere*, Pps, p. 72).

¹³⁹ Donatella Capaldi, *Paesaggio in sbandamento*, in Gilberto Pizzamiglio (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e laguna di Venezia*, Olschki, Firenze, 2008, p. 55.

dimensione totalizzante della letterarietà resa possibile da quella fusione, è cioè trasfigurato in tema letterario, in sentimento poetico di un soggetto lirico ancora ascrivibile interamente alla prospettiva poetica simbolista; ed è nel senso più proprio di questa tradizione, che è quello di una tensione profondamente noetica¹⁴⁰, che l'oscuro già in questa fase allude a un impossibile come dimensione più autentica della poesia.

A riguardo, Giulio Ferroni offre l'immagine di una "lateralità" dell'io "rispetto al paesaggio e rispetto alle cose, al mondo nella sua integralità", una posizione "sempre segnata da un senso di contraddizione"¹⁴¹. Di grande interesse ai fini del nostro discorso è che egli ponga questa contraddizione in seno al desiderio di lodare la realtà, al processo sublimatorio fondato sulla lode-collaudò:

la lode [...] può giungere a rivelare le più intime contraddizioni della realtà: in essa si insinuano tutte le difficoltà che nascono dai tortuosi legami dell'io con il mondo. Proprio perché spinta dalla ricerca di un 'valore' e di una 'perfezione' [...] la poesia si scontra in ogni momento con l'imperfezione, con le scissioni che lacerano la realtà e l'io: è un continuo tentativo di dare 'forma' a ciò che resta informe, di comporre significati ed esperienze che sfuggono da tutte le parti¹⁴².

Nella nostra prospettiva questa descrizione è una base, una situazione di partenza, da approfondire in un'indagine critica con strumenti più adeguati e affilati (nel nostro caso, con strumenti psicoanalitici). Ma il discorso di Ferroni mette in guardia da approfondimenti di questo tipo, etichettandoli come "invadenti e stucchevoli 'discorsi secondi'", o come "giochi eccessivi

¹⁴⁰ Intendiamo qui 'noesi' in senso aristotelico, come conoscenza intellettuale intuitiva e immediata (distinta da quella discorsiva, la *diànoia*, che si costruisce secondariamente sulle nozioni conosciute in modo noetico).

¹⁴¹ Giulio Ferroni, *Gli ultimi poeti*. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto, Il Saggiatore, Milano, 2013, p. 86.

¹⁴² Giulio Ferroni, *La letteratura nell'epoca del postmoderno*, in *Storia della letteratura italiana*, 18 volumi., Mondadori, Milano, 2006, vol. 17, p. 94.

e pletorici dell'interpretazione (propri di tanta critica accademica e di tante ermeneutiche postmoderne)", o ancora (prescrivendo i metodi da evitare) "esasperate e cavillose interpretazioni in termini formalistici, ortodossamente lacaniani o iperculturalistici"¹⁴³. Le ragioni difese da Ferroni (rispetto dell'oggetto-testo, eteroreferenzialità della critica, lotta contro la sua "eutanasia", etica dell'accessibilità¹⁴⁴) sono giustissime e indiscutibili. Tuttavia, basta scendere, partendo dalla descrizione riportata, sul terreno delle analisi testuali che egli propone, per misurare l' incongruità delle sue prese di posizione contro il formalismo e la psicoanalisi. Si veda ad esempio il Capitolo 3, dal titolo *Cercare il sublime*, di *Gli ultimi poeti*, in cui Ferroni offre una ricognizione sommaria del riferimento zanzottiano al sublime (in *Vocativo*, *La Beltà* e soprattutto *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*). L'idea di trattare un riferimento tanto fondante senza rinforzare il proprio discorso con degli strumenti interpretativi mutuati da teorie complesse (siano esse filosofiche o di scienze umane) ha come effetto di limitare l'indagine alle occorrenze esplicite del riferimento, senza leggerle come dei segnali da porre a base di un'analisi finalizzata a offrire una descrizione all'altezza della complessità dell'oggetto (logica che proviamo a realizzare nella presente ricerca). Rimanendo legato a un fantomatico senso corrente, neutro, delle parole, Ferroni non può che desistere di fronte al compito di un'analisi e di un'interpretazione delle ragioni profonde dei testi, e limitarsi ad offrire un commento contenutistico, aproblematicamente metalinguistico, intriso di senso comune (come vedremo in particolare nella nostra lettura di *Senhal* e di *Microfilm*)¹⁴⁵. È proprio rimanendo fedeli a quella che, come vedremo, è

¹⁴³ Giuio Ferroni, *Gli ultimi poeti*, cit., pp. 19, 45.

¹⁴⁴ Cfr. Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino, 2005.

¹⁴⁵ L'ambiguità della posizione di Ferroni è accresciuta inoltre dal suo uso 'ordinario' di molti termini riferibili al contesto psicoanalitico ('inconscio', 'nevrosi', 'narcisisticamente', 'pulsione'). I concetti della psicoanalisi sono preziosi (Ferroni ad esempio li usa) ma anche delicati e pericolosi se usati senza rifarsi con la massima intenzione di rigore e onestà all'elaborazione dei teorici di riferimento, siano essi Freud e Lacan, Jung, Klein, Bion o altri. Ribadiamo che il rischio maggiore di un uso 'corrente' dei concetti psicoanalitici è proprio di amplificare l'effetto che si vuole evitare: rendere impossibile per il lettore una vera comprensione

la concezione zanzottiana del lettore, che questa soluzione non può apparire come una risposta agli attuali problemi della critica (che sono poi i problemi della letteratura e del suo posto nelle organizzazioni sociali contemporanee).

Possiamo così, dopo questo *excursus* necessario, ritornare all'*oscuro*, leggendolo come il significante letterario di ciò che preme, velato ma incancellabile, al di là della compattezza dell'io-paesaggio-letterarietà. Un reale trattato simbolicamente nella logica accrescitiva della sublimazione, che, è bene ribadire, si dà nel movimento di oltranza formale, all'interno della prospettiva dell'Ideale dell'Io:

già in *Dietro il paesaggio*, Zanzotto tocca i limiti dell'esperienza naturalistica per immergersi in una realtà nuova, che è delle più pericolose: nell'area dell'io anagrafico, della propria personale esperienza psichica¹⁴⁶.

1.1.3. IO-DUBBIO

L'equilibrio sublimatorio di *Dietro il paesaggio* conosce con *Vocativo* un primo momento di crisi (leggibile soprattutto nella seconda parte della raccolta, dal titolo *Prima Persona*). La fusione io-paesaggio, che ricopriva tutti gli aspetti potenzialmente reali della realtà, s'incrina, provocando nell'io una perdita dovuta alla ridotta possibilità del paesaggio di rispecchiarlo; nella parola del soggetto emergono così i primi elementi estranei alla distillata letterarietà della prima raccolta.

La condizione dell'io è leggibile nell'irruente attacco di *Prima Persona*, componimento eponimo della sezione:

– Io – in tremiti continui – io – disperso

(cfr. *supra*, *Introduzione*, cap. 1).

¹⁴⁶ Amedeo Giacomini, *Da Dietro il paesaggio alle IX Ecloghe. L'io grammaticale nella poesia di Andrea Zanzotto*, in "Studi Novecenteschi", cit., p. 187.

e presente: mai giunge
l'ora tua,
mai suona il cielo del tuo vero nascere.
Ma tu scaturisci per lenti
boschi, per lucidi abissi,
per soli aperti come vive ventose,
tu sempre umiliato lambisci
indomito incrini
l'essere macilento
o erompente in ustioni¹⁴⁷.

Riportiamo un commento di Agosti a questi versi: “si può notare [...] la disgiunzione del Soggetto, e dell'essere in generale ('essere macilento'), dal pronome, l'io', cui incombe l'attestazione di presenza”¹⁴⁸. L'io qui non è più stabilmente inserito nell'eternità, nel “per sempre” letterario del paesaggio, ma si trova di fronte ad un “mai”. Come intuisce acutamente Graziella Spampinato, questo passaggio dall'io al tu è leggibile come un vano tentativo di continuare a dimorare nell'”oscuro matrimonio / con il cielo e le selve” e nella dimensione atemporale:

Il “vero nascere” dell'io-tu, scacciato e incombente, coinciderebbe forse con un'ora totalmente posseduta, con un'”ora e sempre” capace di investire il mondo di un sorgivo ‘contratto’ esistenziale, un “oscuro matrimonio / con il cielo e le selve” nuovamente celebrato. Ma la valenza religiosa di questo anelito viene bruscamente azzerata nella chiusa del secondo periodo. La “prima persona” da creatura si fa indomito soggetto che incrina l'essere¹⁴⁹.

L'oggetto io-paesaggio permetteva al soggetto (e alla realtà) di alienarsi,

¹⁴⁷ Andrea Zanzotto, *Prima persona*, in *Vocativo*, Pps, p. 162.

¹⁴⁸ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, Pps, p. XIII.

¹⁴⁹ Graziella Spampinato, *La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Hefti, Milano, 1996, p. 89.

occultando letterariamente le proprie divisioni, vedendosi come “creatura” in sintonia con la creazione. Lo sfaldarsi della fusione immaginaria restituisce l’io alla verità del suo statuto di oggetto immaginario, un oggetto altro, un “tu”, che mai potrà coincidere con il paesaggio (e con il soggetto dell’inconscio), e pone il soggetto alle prese con il reale come “essere macilento / o erompente in ustioni”.

Dal lato dell’oggetto paesaggio assistiamo invece a un allargamento dello spettro degli elementi naturali eletti dalla sublimazione paradigmatica. Dalla frattura immaginaria emergono, in escursione lessicale, elementi inquietanti, che mostrano un lato perturbante della natura (*grumi, bave, bollori, bruciori, muchi, conati, fosforo*), o elementi ad essa estranei, appartenenti alla realtà tecnica (*neon, semafori, claxon, automi*), fino a un’irruzione assoluta della realtà storica, nel nome di “Hitler” (in *I compagni corsi avanti*)¹⁵⁰. A queste emersioni corrispondono, dal lato dell’io, quelle di un lessico appartenente al linguaggio tecnico della psicologia e della medicina (*astenie, psiche, fisima, decerebrato, ustione*), ai quali viene affidato il compito di poter esprimere i nuovi affetti del soggetto. Queste novità lessicali segnalano dunque l’irruzione di elementi che spingono a una loro realizzazione nella parola del soggetto; elementi estranei, che sovrastano la dimensione esistenziale dell’umano.

Tuttavia, la letterarietà in *Vocativo* riesce ad assorbire queste novità, addirittura arricchendosi in questa operazione: “[i]l gelo della *lexis* ermetica si scioglie in una dizione vivace, perfino lussuosa (ricchissima l’aggettivazione), da oratoria pariniano-leopardiana, anche per l’uso congiunto di settenari ed endecasillabi”¹⁵¹. Ne deriva una poesia capace di nutrirsi, negli interstizi aperti nella fusione io-paesaggio, del dubbio esistenziale e cosmico (secondo la strategia retorica della *interrogatio*), e

¹⁵⁰ Cfr. Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, Pps, p. 1436.

¹⁵¹ Nicola Gardini, *Andrea Zanzotto*, in Nino Borsellino, Walter Pedullà (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento*, cit., vol. III, p. 161.

dello stesso smarrimento provocato dall'incontro con il rimosso (poetico-strutturale), smarrimento che, nell'assunzione eponima dell'invocazione quale meta-figura della raccolta (che incide in tutte le figure di costruzione), trova la sua realizzazione simbolico-poetica.

Concordiamo dunque con la tesi di fondo di Guglielminetti, che invita a pensare le novità formali di *Vocativo* nella stessa prospettiva creativa della stagione poetica di *Dietro il paesaggio*¹⁵². Troviamo riassunte queste novità in questo passo di Fernando Bandini:

con *Vocativo* si verifica [un ritorno] verso forme metriche della tradizione novecentesca (Ungaretti, Caldarelli, Montale, ecc.) con l'in più di un classicismo da *Sentimento del tempo*, anzi più oltracotato, con mimesi di forme e termini ricchi di sacra unzione (singolare l'uso degli arcaici onde, donde, in funzione di relativi). Eloquenti domande incidono il dettato di perentorie, sconsolate attese di qualche risposta, come in *Dal Cielo* [...]. Dov'è lampante una nuova sintassi, complessa e allentata da iperbati e segmenti incidentali, rispetto all'enunciato paratattico che caratterizzava l'affabulante fiducia nella forza evocativa delle parole in *Dietro il paesaggio*. La dominante (parola legittima perché con *Vocativo* siamo ancora in un sistema tonale) è il leopardismo di fondo che è stato sottolineato da molti critici¹⁵³.

Inserito nella nostra prospettiva interpretativa, questo quadro critico offre alcuni spunti di riflessione. Di fronte alla minaccia del rimosso che non trovava posto nella sublimazione *in laude*, si attua, come strategia di difesa e di assorbimento, a un livello soggettivo profondo di cui è espressione la struttura metrico-ritmica¹⁵⁴, una ripresa di schemi tradizionali: "I settenari e

¹⁵² Cfr. Marziano Guglielminetti, *La ricostruzione della sintassi poetica*, in "Studi novecenteschi", cit., p. 172.

¹⁵³ Francesco Bandini, *Zanzotto dalla Heimat al mondo*, Pps, p. LXVII.

¹⁵⁴ "Il fatto è che i 'significanti poetici' sono solo parzialmente i significanti del discorso comunicativo; in poesia, al significante ordinario si sovrappone tutta una complessa articolazione di significanti supplementari: fonetici, timbrici e ritmici, i quali [...] sono responsabili sia di una relazione col significato diversa rispetto a quella normale, sia di un'assunzione su di sé dello statuto di quest'ultimo"; Stefano Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche di analisi*, Rizzoli, Milano, 1972, cit., p. 11. (Cfr. *ivi*, pp. 24-38).

gli endecasillabi in *Vocativo* sfiorano insieme il 60%, qualificando la silloge come il momento zanzottiano di più stretta osservanza dei canoni, almeno per quanto riguarda il profilo mensurale¹⁵⁵. Sul piano sintattico, per le figure di costruzione (puntuali applicazioni della strategia strutturale dell'invocazione), all'interpretazione difensiva e assimilante, ne andrà aggiunta una correlativa, che vede queste figure come la manifestazione stessa, a livello del soggetto, ovvero del significante, del dubbio: "Sintassi e metro tendono a dissociarsi, movimentando la composizione, secondo le continue inarcature del pensiero (si veda l'inizio di *Impossibilità della parola*), in un fraseggio tutto interiore"¹⁵⁶.

L'esemplarità della prima strofa di *Impossibilità della parola* è dovuta all'ampio periodare ipotetico-interrogativo, cadenzato dal ritorno dei verbi in anastrofe al congiuntivo trapassato: *veduto avessi, mutato avessi, saziata avessi* (con permutazione ulteriore nell'anastrofe del condizionale passato: *salutato avrei*). In questo componimento, dopo la prima strofa d'invocazione alla sorella e al compagno sepolti, il dubbio può aprirsi inquietamente nella seconda a "Speranza e fede"; ma in tutto il componimento circola un'euforia mortifera, incrementata dall'elevazione di tono prodotta dalle figure suddette e dalla fuga metonimica delle interrogazioni.

Potremmo innestare a quest'altezza la questione del leopardismo di *Vocativo*, eleggendo, tra i molti approdi possibili, l'opposizione natura madre/natura matrigna quale pietra di paragone per saggiare l'ambivalenza. È così una questione di *limite* a essere posta, di *limite* simbolico. La radicalità concettuale della poesia di Leopardi non incrina mai i limiti di un universo letterario stabile, realizzato, com'è noto, in moduli ascrivibili alla linea petrarchesca della nostra tradizione poetica¹⁵⁷. L'ambivalenza che abita

¹⁵⁵ Stefano Dal Bianco, *Tradire per amore*, cit., p. 13.

¹⁵⁶ Nicola Gardini, *Andrea Zanzotto*, in Nino Borsellino, Walter Pedullà, *Letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 161.

¹⁵⁷ Si fa ovviamente riferimento alle due prospettive stilistiche (linea Dante, espressionista e plurilinguistica, *versus* linea Petrarca, classicista e monolingua) tracciate per la tradizione

Vocativo e ne determina le novità formali sopra elencate determina invece un (primo) contatto con i limiti del paesaggio, e quindi dell'immaginario (poetico e *tout court*):

estremo verde ch'io ignorai
per tanti anni e che maggio mi tende
ora sfuggendo, alla mia inquinata
mente, alla mia disfatta pace.
Madre, donde il mio dirti,
perché mi taci come il verde altissimo
il ricchissimo nihil
che incombe e esalta, dove
beatificanti fiori e venti gelidi
si aprono dopo il terrore¹⁵⁸.

Qui la presenza di *Thanatos* è legata in modo immediatamente intuibile alla Madre, invocata e subito interrogata sulla sua assenza, espressa nell'opposizione "dirti / mi taci". L'enallage "mi taci" opera anche uno spostamento metonimico dal tacere della madre al tacere del soggetto, l'unico che di quel tacere mortale possa fare esperienza. Ma questa esperienza della morte proviene dalla madre che tace il soggetto (accusativo) come "il verde altissimo / il ricchissimo nihil". Similitudine fondamentale che ci riporta prima alla radice edipica del primo oggetto d'amore, la madre come *matrix* di ogni suo sostituto successivo, e quindi, per Zanzotto, del paesaggio, qui sineddochizzato nel "verde"; ma infine, al di là di madre e paesaggio, l'oggetto del desiderio si svela essere nulla – un nulla da cui dipende tutto. "Il ricchissimo nihil" è certo l'apparizione embrionale di una

letteraria italiana da Gianfranco Contini. Cfr. Gianfranco Contini, *Preliminari alla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 169-192.

¹⁵⁸ Andrea Zanzotto, *Da un'altezza nuova*, in *Vocativo*, Pps, p. 169.

figura del reale nella poesia di Zanzotto. Non possiamo che configurare nella prospettiva dell'ambivalenza freudiana questo ossimoro: il nulla incontrato ai limiti del paesaggio (resisi presenti dopo l'incrinatura della fusione immaginaria) è, in quanto nulla, mortifero, il nulla tace il soggetto, "incombe"; è rivitalizzante, è "ricchissimo", "esalta, dove / beatificanti fiori e venti gelidi / si aprono dopo il terrore".

Il terrore che ha rotto il patto immaginario, lasciando emergere il *nihil*, non è identificabile con quest'ultimo. Come scrive Niva Lorenzini, poiché "il locutore-io, esposto a tremiti continui, e il destinatario-paesaggio, integro nella propria creaturale sacralità" sono tra loro irrelati, "ogni circuito comunicativo in *Vocativo* è di fatto sospeso. E allora il 'silenzio' sarà piuttosto, in tale contesto, connotazione referenziale di una natura che vuole conservare la propria assolutezza di cosmo protetto dal caos"¹⁵⁹.

L'"estremo del verde", il "verde altissimo" che proietta il proprio silenzio sul soggetto, il "ricchissimo nihil" prima sconosciuto ("ch'io ignori") si insinua nel luogo, nel "dove" della rinascita della natura, "dove / beatificanti fiori e venti gelidi / si aprono", e in questo luogo "incombe ed esalta". *Incumbere*: appoggiarsi sopra, gravare su, attendere con attenzione, applicarsi a una cosa. *Exaltare*: alzare, accrescere, conferire dignità, lodare. Con questa coppia di verbi è dunque descritta una dinamica sublimatoria in due movimenti (logici e non diacronici): il *nihil* è luogo della sublimazione, ovvero dell'accrescimento nella lode, in quanto ripiegato e gravante, nel più intimo del soggetto, laddove i confini tra esterno ed interno si annullano. Assistiamo, qui, al gesto decisivo di *Vocativo*: l'incontro con il *nihil* non è catastrofico, il soggetto riesce infatti a tenere, ad accogliere il *nihil* dentro il paesaggio, a riconoscerlo come sua verità e come luogo *atopos* della

¹⁵⁹ Niva Lorenzini, *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Milano, 2014, p. 23. Nella stessa direzione vanno queste osservazioni di Spampinato: "il 'colloquio' accetta lo stacco retorico, la frivolezza della letteratura, parte da un grado 'zero' di comunicazione, dalla contrattualità più stereotipa della langue"; Graziella Spampinato, *La musa interrogata*, cit., p. 97.

sublimazione. L'io si apre cioè “a una parola che lo trascende, lo traversa, perché si origina da più lontano (da un ‘ricchissimo nihil’: madreterra, madrelingua e, ora, la stessa madre carnale ritrovata nel discorso)”¹⁶⁰. Questo *nihil* si presenta ancora in gran parte dentro lo schema leopardiano, è un'entità in eccedenza ma ancora poetabile negli spazi della tradizione, che lo accolgono senza perdere i propri confini. Come osserva ancora lucidamente Bandini: “Zanzotto sembra voler puntellare e armare le proprie strutture formali nel momento in cui la sua *orribile realtà* viene svelata”¹⁶¹. Ciò fa sì che *Vocativo* sia il libro in cui “più chiaramente si delinea il ‘classicismo’ zanzottiano, sia nella più complessa sintassi poetica che nel più frequente uso dell'endecasillabo che riecheggia contesti leopardiani”¹⁶². La frattura immaginaria è stata così metabolizzata all'interno di quella stessa oltranza letteraria a cui presiedeva la fusione io-paesaggio, oltranza che ora può rivelarsi, rinvenirsi nel suo luogo autentico.

Così, la frattura dell'io-paesaggio ha costretto il soggetto a fare un'esperienza dell'”estremo del verde”, ad aprirsi al “ricchissimo nihil”, ma lo ha anche costretto ad incontrare la mortalità delle proprie identificazioni, l'impossibilità per l'io di essere Uno con il paesaggio:

beatificanti fiori e venti gelidi
 s'aprono dopo il terrore – e tu, azzurro,
 a me stesso, allo specchio che evolve
 nel domani, ancora mi conformi?¹⁶³.

Il dubbio, la caduta di sapere conseguente allo scollamento immaginario, sono dunque tradotti nella figura retorica dell'*interrogatio*, con “aumento di

¹⁶⁰ Silvio Ramat, *Andrea Zanzotto*, in Gianni Grana, (a cura di), *Letteratura italiana del '900*, 11 volumi, Marzorati, Milano, 1980-1989, vol. X, p. 9742.

¹⁶¹ Fernando Bandini, *Zanzotto fra norma e disordine*, in Gianni Grana (a cura di), *Letteratura italiana del '900*, cit., p. 9761.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ Andrea Zanzotto, *Da un'altezza nuova*, in *Vocativo*, Pps, p. 169.

dedizione all'*alta specie* leopardiana"¹⁶⁴, un leopardismo approfondito nell'interrogazione gnoseologica sulla consistenza psichica di sé e del mondo. Tradotti, e quindi anche arginati simbolicamente, accolti nella *langue* poetica, la quale, in questa accoglienza, allarga il campo dei suoi possibili, si rinnova. Non si tratta infatti, come spiega Dal Bianco "di un adeguamento passivo ai moduli della tradizione. La lingua letteraria viene assunta da Zanzotto come se fosse una lingua naturale"¹⁶⁵. La rottura dell'io-paesaggio si fa dunque tema letterario, come mostrano i quattro endecasillabi citati, capaci di accogliere l'*Eros* che si ripresenta dopo le manifestazioni della morte-storia, "il terrore". *Eros* accogliente nelle filigrane della letterarietà, realizzata non solo sotto l'egida dell'endecasillabo, ma anche e soprattutto nell'invocazione personificata dell'azzurro (*topos* simbolista e surrealista, e sineddoche del paesaggio) e nell'anastrofe che struttura l'*interrogatio*: manifestazioni del significante che accrescono il dire che si fa lode, ora in un'oltranza non fusionale, ma interrogante, in aperto stupore cosmico.

1.1.4. IO-"IO"

La condizione del soggetto conosce in *IX Ecloghe* una terza e terminale fase di realizzazione. Seguendo la gran parte dei critici, saremmo portati a ascrivere questo ulteriore scollamento all'irruzione, nell'universo sublimatorio zanzottiano, della Modernità, intesa soprattutto in termini economico-tecnologici. Scrive ad esempio Armando Balduino:

l'"arcadia eroica" (Bandini) di Zanzotto viene a contatto (ed oltre che contrasto, può anche essere immersione, dimostrazione per assurdo) con la problematica del

¹⁶⁴ Stefano Dal Bianco, *Introduzione*, TP, p. XXI.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

tecnologico, caotico, umanamente inumano mondo moderno¹⁶⁶.

Assumiamo per ora questa lettura, ma distanziandola in una scepsi che ci consentirà, più avanti nella nostra trattazione, di interpretarla più come un effetto che come una causa; vale a dire, di mostrare come la sfiducia zanzottiana nella storia non si traduca mai in una sua riabilitazione normante con l'attribuzione di un primato della realtà oggettuale. Anticipiamolo con questa formula: *in Zanzotto, le ragioni prime del fare poetico, è sempre a livello fantasmatico, ovvero del rapporto del soggetto lirico con l'oggetto della sublimazione, che occorre situarle.*

La letterarietà che aveva strutturato il dettato delle prime due raccolte, con la continuità segnalata ad esempio da Guglielminetti, sembra lasciare il posto a delle soluzioni nuove che già aprono alla produzione successiva. Si radicalizza certamente in modo estremo la crisi del rapporto oltranzistico io-paesaggio, ma in questa crisi *IX Ecloghe* si presta a essere letto come l'ultimo canto di un equilibrio sublimatorio ormai sull'orlo dell'implosione:

io sia colui che “io”
io” dire, almeno, può, nel vuoto,
può, nell'immenso scotoma,
“io” più che la pietra, la foglia, il cielo, “io”:
e, in questo, essere indizio, dono,
dono tuo, agli altri donato¹⁶⁷.

In questi versi, tra i più belli e conosciuti di Zanzotto, assistiamo al compimento di quella traiettoria discendente che abbiamo seguito attraversando alcuni luoghi di forte coinvolgimento immaginario in *Dietro il paesaggio* e *Vocativo*. L'io che in *Dietro il paesaggio* trova nelle metafore

¹⁶⁶ Armando Balduino, *Zanzotto e l'ottica della contraddizione*, in “Studi novecenteschi”, cit., p. 284.

¹⁶⁷ Andrea Zanzotto, *Ecloga IX. Scolastica*, in *IX Ecloghe*, Pps, p. 257.

del mondo come arte lo sfondo in cui potersi rifugiare, occultando il proprio statuto di oggetto; l'io che in *Vocativo* irrompe “fuori del suo bozzolo”¹⁶⁸, ritrovandosi come problema, oggetto dell'interrogativo dubitante al centro del dettato; ora, quell'io, conseguentemente all'impossibilità di restare legato al paesaggio, ha perduto definitivamente consistenza. Il dubbio che lo investe non assume più la strategia dell'*interrogatio* (ancora in grado in fondo di fornire un simulacro di unità) ma quella di una disperata esortazione, in cui è il problema del soggetto in tutta la sua radicalità a essere posto, ovvero il problema di sapere chi dice “io”, che cosa significa dire “io”.

Potremmo dire che il dubbio si è in gran parte risolto nella certezza, da parte del soggetto, della propria inconsistenza come “io”, aprendo così il problema dell'assunzione pronominale della propria parola, ovvero quello della scissione del dire in enunciato ed enunciazione. Questo passaggio non porta però il dettato fuori dalla letterarietà: il paradosso dell'inconsistenza dell'identità “soggetto-io” sul piano psichico, e la sua ineludibilità su quello grammaticale e deittico, trova espressione ancora attraverso una tensione lirica. Come spiega Jean Nimis:

De par la scansion des vers, le rythme est complexe, et la tonalité générale du poème est malgré tout celle d'une églogue traditionnelle, où la méditation est de règle, en plus de la médiation par le biais d'une mise en dialogue. On voit clairement se dessiner les 'voix'¹⁶⁹.

Nel passo citato ad esempio, è attraverso la figura retorica della diafora che la differenza tra l'io psichico e l'io pronominale viene posta in rilievo. Io sono colui che non può più dire “io” – il paradosso è evitato (e la diafora realizzata) tramite l'espedito tipografico-semiotico delle virgolette, che ci

¹⁶⁸ Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano, 1998, p. 871.

¹⁶⁹ Jean Nimis, *L'Eglogue IX d'Andrea Zanzotto; poésie et pédagogie comme "relation d'incertitude"*, in Philippe Di Meo (a cura di), "NU(e)" n. 58, cit., p. 120.

consegnano un “io” sospeso, irrelato, esposto al “vuoto”, degradato a cercare disperatamente di essere qualcosa di “più” di un oggetto tra gli oggetti, “la pietra, la foglia, il cielo”, elementi in decomposizione asindetica ormai incapaci di farsi nodo sineddochico per significare il paesaggio. Tuttavia, se leggiamo questi versi da un punto di vista pragmatico, è impossibile sfuggire al paradosso: tramite il congiuntivo esortativo che l’io rivolge a se stesso per essere “colui” che può dire “io”, l’io si espone, con un atto perlocutorio¹⁷⁰ (il cui modello non può che essere il *fiat* divino), alla più eclatante impotenza. Ciò che sostiene questo atto estremo, e che lo salva dal non-senso mantenendone intatto lo slancio fideistico, è il registro aulico, ottenuto mediante un massiccio uso della ripetizione: le tre anadiplosi (“io”/”io” “può”/”può”, “dono”/”dono”), la simploche e l’epanadiplosi di “io”, e la *derivatio* “dono ↔ donato”. È proprio la permanenza disperata nell’idea della poesia come dono, prodotto sublimato scaturito da un soggetto ancora fiducioso di poter trovare un rispecchiamento al proprio nominarsi, che fa di *IX Ecloghe* il punto di arrivo della traiettoria iniziata con *Dietro il paesaggio*:

Le sujet cherche à s’affirmer en tant qu’être de langage, sujet grammatical et être individuel caractérisé par le don à faire, celui de la poésie offerte à autrui, offrande fragile et paradoxalement ignare de ce que sont l’amour et l’enseignement¹⁷¹.

Quella permanenza disperata è quella di un “io” impegnato a salvare quanto può esservi di ancora praticabile nella sublimazione paradigmatica. In quest’ottica, si precisa meglio il valore dell’assunzione difensiva della forma amebea dell’ecloga: un estremo tentativo, da parte dell’io, di imbrigliare la parola in una dimensione dialogante e speculare. La descrizione offerta da

¹⁷⁰ Usiamo questo concetto della pragmatica nel senso di atto linguistico finalizzato a produrre effetti sui pensieri, le azioni o i sentimenti del destinatario, e più in generale sulla realtà investita dagli enunciati.

¹⁷¹ Jean Nimis, *L’Eglogue IX d’Andrea Zanzotto; poésie et pédagogie comme “relation d’incertitude”*, in Philippe Di Meo (a cura di), “NU(e)” n. 58, cit., p. 123.

Nimis delle persone dell'*Ecloga IX* può aiutarci ad esplorare questa ipotesi:

On voit clairement se dessiner les “voix”, l’une d’emblée contemplative et ferme (b), l’autre plus lyrique et soumise au doute, voire à un certain désespoir (a) [...]. A priori les rôles sont ainsi identifiables, car *b* “consiste” (comme l’écriture consiste, comme le “maître” s’impose) [...] tandis que *a* apparaît dans une position instable, tout en interrogations et en doutes (comme la pensée, ou comme l’élève qui hésite), *mais les rôles pourraient aussi bien être inversés tant la spécularité du rapport est importante*¹⁷².

Da un lato dunque le voci partecipano alla letterarietà prestabilita dall’assunzione del genere ecloga, dall’altro invece si danno come proiezione scissa, speculare, dell’io unitario, come spazio di un suo contenimento.

Dal Bianco ha descritto molto bene gli effetti che la tensione informale che preme nelle faglie di questo io sdoppiato, in dissoluzione, produce rispetto alla struttura preordinata dell’ecloga, la quale potrebbe ingannare, inducendo a vedere in *IX Ecloghe* “la prova più geometricamente ordinata”¹⁷³ di Zanzotto. A livello sintattico “l’altissima tensione è al tempo stesso rotta ed esaltata dalle frequenti spezzature e dagli *enjambements* spesso arbitrari”; a livello metrico “le misure canoniche sono affiancate assai spesso da varianti in crescere e in calare (dodecasillabi e ottonari, decasillabi e senari) che ne inficiano subdolamente la tenuta ritmica e spostano la versificazione su un versante sottilmente informale”¹⁷⁴. Abbiamo dunque la conferma che in *IX Ecloghe* l’iperletterarietà non emerge nella crisi di un “ossequio a una norma esteriore”, ma viene convocata per affrontare *in extremis* la crisi del “rapporto vitale con la forma che la insigniva di una

¹⁷² Ivi, p. 120. (Corsivo nostro).

¹⁷³ Graziella Spampinato, *La musa interrogata*, cit., pp. 99, 100.

¹⁷⁴ Stefano Dal Bianco, *Introduzione*, TP, p. XXV.

facoltà catartica rispetto al trauma soggettivo e storico”¹⁷⁵.

Nella prospettiva di una strategia difensivo-formale vanno collocate anche alcune caratteristiche rilevate da Agosti per l’intera raccolta: il “distanziamento del soggetto dai propri materiali espressivi”, la “supervisione ironica dell’esperienza” e la “visione del cosmo di genere lirico-scientifico”¹⁷⁶, quest’ultimo registrabile come allargamento di un fenomeno già riscontrato, nei suoi primi focolai, in *Vocativo*.

Ora, l’*Ecloga IX* è un componimento in cui ancora, come scrive Bandini, le “anime di brina e di arnia dell’appartata *Heimat* vivono della stessa sostanza rurale d’un tempo”¹⁷⁷. Scegliamo quindi di confrontarci con un passo di *Appunti per un Ecloga*, uno dei più arditamente sperimentali e penultimo componimento di *IX Ecloghe*:

a – Integrando, sul limite, sospinti
solo minimamente sopra il suolo
dell’impossibile, impossibilmente
qui, e pure qui a dire l’impossibile
e il possibile. E reversibilmente

.....

Avverbio in “mente”, lattezza sicurezza¹⁷⁸.

In questi sei versi (di cui cinque endecasillabi) vediamo affacciarsi un’altra prospettiva poetica. La dimensione dell’estremo, dell’al di là del paesaggio, prende qui il sopravvento. Non si tratta più di un rispecchiamento oltranzistico tra io e paesaggio, ma di un lavoro impersonale di integrazione “sul limite”, il cui omologo sul piano dei messaggi formali andrà rinvenuto nella spezzatura della sintassi nei tre forti *enjambements* e nei puntini di

¹⁷⁵ Ivi, p. 26.

¹⁷⁶ Stefano Agosti, *L’esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, Pps, p. XV.

¹⁷⁷ Fernando Bandini, *Zanzotto dalla Heimat al mondo*, Pps, p. LXXII.

¹⁷⁸ Andrea Zanzotto, *Epilogo*, in *IX Ecloghe*, Pps, p. 260.

sospensione. Un'integrazione senza oggetto, ma della quale la parola cerca di definire la posizione soggettiva in cui essa avviene: "solo minimamente *sopra* il suolo / dell'impossibile, / impossibilmente / *qui*, e pure *qui*". Una posizione soggettiva che è però quella di un'impersonalità, resa dal gerundio "integrando", che dilata la portata spazio-temporale dell'azione e di tutto il passo, e dal participio "sospinti" che, in quanto privo di complemento (d'agente o di causa efficiente), apre l'indefinitezza semantica di questo essere "sul limite, sospinti / solo minimamente sopra il suolo dell'impossibile". In questo stare sul limite non definito, perché non più gestito dall'io, si realizza quella che Agosti ha chiamato "una vera e propria messa-in-rappresentazione del linguaggio", chiamato strutturalmente ad assumere "una funzione centrale totale e totalizzante"¹⁷⁹.

Senza pensare di esaurire questa indefinitezza, sarà necessario orientarla verso il significante centrale di questo passo: "mente". Ritroviamo questo significante velato negli avverbi inanellati al ritmo delle figure di ripetizione già incontrate nel passo di *Scolastica*. Medesimo è anche il modo, la virgolettatura, con cui si realizza la diafora di "mente", attraverso la quale m-e-n-t-e ridiventa intelligibile nel suo statuto di significante. La "lattea sicurezza" che l'avverbio procura al soggetto, sarà quindi inseparabile dall'idea di "mente" come possibilità di una realtà psichica, di un'unità soggettiva *altra* rispetto a quella, ormai crollata, dell'io-paesaggio. La diafora riattiva così l'etimologia degli avverbi in mente, restituendo al suffisso la sua origine di ablativo di *mens*, 'con la mente, con una mente'. Incontriamo dunque il complesso tematico, già centrale in *Vocativo*, dell'esistere psichicamente, qui non più abitato come ossessione della prima persona, ma come tentativo del raggiungimento di un'impersonalità oggettuale della *psyché*.

Sentirsi provvisto di un'esistenza psichica, di una mente consistente, in

¹⁷⁹ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, Pps, p. XIX.

modo non arbitrario, nella struttura significante del linguaggio, è quanto la poesia è ora chiamata a realizzare. Una chiamata che cerca di realizzarsi ancora in modo perlocutivo, ovvero ingenuo, onnisciente e fallimentare. Di fronte alla depersonalizzazione conseguente alla caduta immaginaria dell'io-paesaggio, ciò che resta dell'io fa appello, per limitare l'emersione del reale, a uno dei fantasmi più intimi dell'atto poetico: i poteri di una parola che possa realizzare immediatamente i desideri dell'io, di una parola come enunciato in cui sia possibile la padronanza integrale della realtà. Lo abbiamo visto nel passo di *Scolastica*, nell'esortazione che investe la diafora tra io e "io"; lo vediamo qui, con l'imposizione sotterranea, coincidente con una vile e fermissima volontà di credere, da parte dell'io, a una sineddoche fondante tutta la realtà: poiché nella lingua esistono degli avverbi di modo costruiti sul lessema "mente", esiste un oggetto "mente" (quella del soggetto) in armonia cognitiva (armonia materna, "lattea") con la realtà. Un entimema rassicurante, pilastro di ogni concezione della verità come adeguamento dell'intelletto all'oggetto (*adaequatio intellectus et rei*) e anche in fondo della fiducia zanzottiana (e petrarchesco-leopardiana) in un *in sé* letterario. In questo passo, di fronte all'ormai impraticabile sublimazione nell'azzurro dell'io-paesaggio, proprio nell'appello a una dimensione non arbitraria della lingua, da un lato, e, dall'altro, nel ricorso alle forme codificate della letterarietà (endecasillabi, *enjambements* marcati, strategia retorica della ripetizione), è da rinvenire la presenza strutturante della posizione soggettiva di cui si è cercato qui di far emergere la continuità.

Potremmo completare la nostra ricostruzione narrativamente, dicendo che la caduta dell'io-paesaggio permette il primo manifestarsi di un altro soggetto, il cui dire non è più incentrato sull'euforia-disforia di un rapporto di rispecchiamento, ma sul proprio posizionamento. Un primo manifestarsi, ovvero un primo realizzarsi: una deiezione. Spaesamento originario, che determina un dire vorticante attorno all'impossibile definizione deittica di un

“qui”. Impossibile l’essere qui, eppure si è, “qui”, a dire tutto, “l’impossibile / e il possibile. E reversibilmente”. Onnipotenza linguistica, creduta e voluta, che irrompe a arginare l’imminenza del reale, dell’impossibile quasi incontrato “sul limite”, in sospensione, con minima mente, “sopra il suolo”. Onnipotenza linguistica, “messa-in-rappresentazione totalizzante del linguaggio”, ultimo, disperato velo immaginario, a occultare la miseria del significante alle prese con l’impossibile a dire che lo attraversa.

1.1.5 PUNTO DI NON-RITORNO

L’identificazione della posizione de *La Beltà* nell’itinerario testuale è un’operazione fondamentale per qualsiasi lettura, non solo critica, della poesia di Zanzotto. Si potrebbe dire addirittura che da una *giusta* interpretazione del passaggio dalla produzione antecedente a quella successiva a *La Beltà* dipenda il buon orientamento di un discorso critico sulla poesia di Zanzotto. Ciò è testimoniato ad esempio dai due saggi introduttivi di Agosti e Bandini all’edizione mondadoriana de *Le poesie e prose scelte*, che sono entrambi strutturati attorno al passaggio, realizzatosi ne *La Beltà*, da un tipo di esperienza poetica a un altro. L’esemplarità di queste due letture non è garantita solo dalla levatura critica degli interpreti, ma anche dai domini critici nei quali hanno pensato e operato: quello filologico-stilistico e quello strutturalistico-semiotico-psicoanalitico, due indirizzi in cui si è iscritta molta parte dell’attività della critica italiana nella seconda metà del XX secolo.

Bandini descrive l’avvento de *La Beltà* come la frantumazione di “quella bolla di vetro”¹⁸⁰ che, nella sua lettura, avvolgeva la *Heimat* in *Scolastica*, assunta come componimento esiziale. La frantumazione è dovuta

¹⁸⁰ Fernando Bandini, *Zanzotto dalla Heimat al mondo*, Pps, p. LXXII.

all'irrompere dell'"inquieto universo", di un "oggi di violente metamorfosi"¹⁸¹. In sintesi: la "*Heimat* viene violata dalla società dei consumi e il suo stesso aspetto subisce l'intrusione di episodi contaminanti"¹⁸². Di conseguenza, di fronte "allo sfaldarsi dell'antica fede (che è anche sfaldarsi dello sguardo) il poeta percepisce come la sua lingua sia diventata un fantasma. Se a quella lingua egli si affidasse ancora tenacemente, essa risulterebbe astratta e mendace"¹⁸³.

Agosti descrive la "seconda navigazione" zanzottiana a partire da due componimenti di *IX Ecloghe (13 settembre 1959 (Variante) e Appunti per un Ecloga)* definendoli "soglia, o luogo di transito, nei riguardi di quello che sarà l'avvento e l'evento (in tutti i sensi del termine) della *Beltà*. Soglia o luogo di transito, che però si configurano anche come punti di non ritorno"¹⁸⁴. L'avvento e l'evento de *La Beltà* sono in questa prospettiva la conseguenza di un "gesto decisivo":

Si tratta del gesto di rimozione di ogni paratia protettiva – quella della letterarietà e quella della visione a distanza – gesto che scardina le strutture della finzione e pone il soggetto in presa diretta nei confronti del linguaggio. *Il soggetto insomma, entra nel gioco, e si pone in gioco. È un gesto di natura noëtico-esistenziale, ove il linguaggio viene assunto come fondamento dell'essere*¹⁸⁵.

Sappiamo che secondo Agosti questo gesto avviene nell'incontro, traumatico e fecondo, con le conquiste teoriche dell'arbitrarietà del segno e del primato del significante. Questo gesto è però secondo Agosti *préalable* a un secondo gesto, "di natura operativa":

¹⁸¹ Ivi, p. LXXIV.

¹⁸² Ivi, p. LXXVI.

¹⁸³ Ivi, p. LXXVII.

¹⁸⁴ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, Pps, p. XIX.

¹⁸⁵ Ivi, p. XX.

Esso riguarda l'assunzione del linguaggio nella sua totalità, come luogo dell'autentico e dell'inautentico, dato che è proprio lì, nell'inautentico dei codici e della lingua naturale, attraverso le loro crepe, ingorghi, faglie, che si potrà intravedere e forse portare alla luce, quella linea di clivaggio che, in quanto struttura di separazione, rappresenta l'origine stessa del soggetto, il suo luogo perduto e tuttavia sempre instante nell'essere, sia pure in forme sottratte al sapere cosciente"¹⁸⁶.

Nell'interpretazione di Bandini l'accento è posto su una dinamica esterna al linguaggio, su un mutamento che è di ordine puramente referenziale, e che investe il linguaggio di riflesso. L'interpretazione di Agosti si concentra invece *davantage* sul linguaggio stesso, e sul nuovo modo di esistenza e di azione in esso del soggetto. Inutile ripetere come questa seconda lettura, per il campo in cui situiamo e cerchiamo di fare scaturire la nostra riflessione, resti per noi quella che apre la prospettiva critica più *giusta* sulla poesia di Zanzotto. Tuttavia, proprio questa lettura, che pone l'Altro al centro della riflessione, non cerca di spiegare approfonditamente come e perché il soggetto si ritrovi in presa diretta con il linguaggio, ovvero come e perché avvenga la realizzazione dell'Altro nello spazio del dire poetico del soggetto. L'idea di un incontro intellettuale¹⁸⁷, pur nella sua potenzialità a scatenare l'amore, ovvero un cambiamento di discorso nel soggetto¹⁸⁸, non può ricoprire tutti i modi in cui può spiegarsi l'"evento" de *La Beltà*. La spiegazione offerta da Bandini potrebbe integrare quella di Agosti. La violazione della *Heimat* e il conseguente svuotamento del linguaggio

¹⁸⁶ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, Pps, p. X.

¹⁸⁷ Cfr. *ivi*, pp. XX-XXII.

¹⁸⁸ Nel *seminario XX*, commentando la poesia di Rimbaud *A une raison*, Lacan dice: "l'amour, c'est dans ce texte le signe, pointé comme tel, de ce qu'on change de raison, et c'est pourquoi le poète s'adresse à cette raison. On change de raison, c'est à dire - on change de discours [...] l'amour, c'est le signe qu'on change de discours"; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX.*, cit., p. 25; "l'amore in questo testo è il segno, contrassegnato come tale, del fatto che si cambia discorso. Per questo il poeta si rivolge a questa ragione. Si cambia ragione, ovvero - si cambia discorso [...] l'amore è il segno che si cambia discorso"; Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XX.*, cit., p. 16. Ciò significa che l'incontro con l'amore porta il soggetto a cambiare la sua posizione nel campo dei legami sociali (nei "discorsi" in termini lacaniani), nella direzione di una scoperta del proprio desiderio.

letterario potrebbe porsi come evento preliminare alla nuova esperienza di linguaggio. Ma la lettura di Bandini è incardinata su una preoccupazione difficilmente compatibile con la prospettiva lacaniana di Agosti, quella del reperimento di una intenzionalità dell'io lirico che limiti la concezione del "significante come gestore primario del senso"¹⁸⁹. Le perplessità di Bandini su questa concezione sono esplicite:

La questione infatti che personalmente mi ha sempre inquietato è questa: su quali elementi ci si basa per dire che un testo in molta parte a-semantico sia fornito di maggior valore poetico di un altro che parta da analoghe premesse. Certamente su un qualche motivo che ne giustifichi la nascita e l'organizzazione. Ma può essere quel motivo del tutto aprioristico, da ricercare in teorie e dottrine che preesistono al configurarsi del testo stesso?¹⁹⁰.

È immediatamente evidente come Bandini confonda il primato del significante con l'a-semanticità. Tuttavia, nel discorso in cui stiamo avanzando, la sua interrogazione risuona come inaggirabile. Vi risponderemo. Prima però dobbiamo affrontare un altro passaggio nella difesa della concezione intenzionale dell'atto poetico promossa da Bandini. Per confermare la legittimità del suo timore verso un'assunzione integrale del primato del significante, Bandini cita un passo di Agosti nel quale è scritto che l'esperienza poetica di Zanzotto viene affrontata "partendo da un massimo di vigilanza e tensione mentale, all'interno di un contesto storico-culturale che non viene mai accantonato"¹⁹¹. Vigilanza e tensione mentale, così come lo sforzo di "verbalizzazione-memoria" di cui Agosti parla in *Zanzotto o la conquista del dire*¹⁹², non possono essere *sic et simpliciter* fatte

¹⁸⁹ Fernando Bandini, *Zanzotto dalla Heimat al mondo*, Pps, p. LXXIII.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Ivi, p. LXXIII. Cfr. Stefano Agosti, *Introduzione alla poesia di Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Poesie (1938-1972)*, cit., p. 19.

¹⁹² Cfr. Stefano Agosti, *Il testo poetico*, cit., pp. 209-218. Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, Pps, p. XXVIII.

rientrare in una visione di *maîtrise* egoica, di un soggetto padrone del suo dire, com'è quella promossa da Bandini. Ciononostante, il privilegio quasi esclusivo accordato da Agosti all'Altro, ovvero all'indagine dell'esperienza di linguaggio del soggetto, lo costringe a spiegare il passaggio dalla prima alla seconda fase della poesia di Zanzotto nei termini di due gesti decisivi (uno "di natura noetico-esistenziale", l'altro "di natura operativa")¹⁹³ animati da una volontà di conoscenza che, in assenza di una spiegazione più approfonditamente articolata alla situazione enunciativa che li determina (ovvero al rapporto tra dire e oggetto), rischia di restare anch'essa sotteraneamente imprigionata in uno schema intenzionale¹⁹⁴.

Insistiamo su questi aspetti poiché essi rivestono grande importanza per orientare il senso e la necessità della nostra prospettiva di indagine; la quale, come si è detto, si propone di arricchire una lettura che, in linea con la riflessione lacaniana degli anni Cinquanta, rileva quale *enjeu* al centro de *La Beltà* il recupero di una "parola piena", ovvero di quel "fondo remoto ove il dire è prossimo all'essere e forse coincide con l'essere"¹⁹⁵. Accanto alla parola piena bisognerà fare emergere un'altra visione dei rapporti del dire nei confronti della verità, quella di un semi-dire (*mi-dire*):

Je dis toujours la vérité: pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement: les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel¹⁹⁶.

¹⁹³ Ivi, pp. XX-XXIV.

¹⁹⁴ Segnaliamo come ad esempio vi resti invischiata la lettura decostruzionista di Vivienne Hand, poiché riduce le ragioni prime dell'esperienza di Zanzotto a un atto intenzionale di sovversione del pensiero logocentrico. Cfr. Vivienne Hand, *Zanzotto*, Edinburgh University Press, Edinburgh, Edinburgh, 1994.

¹⁹⁵ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, Pps, p. XXIII-XXIV.

¹⁹⁶ Jacques Lacan, *Télévision*, in *Autres écrits*, cit., p. 509. "Dico sempre la verità: non tutta perché, tutta dirla, non ci si arriva. Dirla tutta è impossibile, materialmente: mancano le parole. Ma è proprio per questo impossibile che la verità dipende dal reale"; Jacques Lacan, *Radiofonia, Televisione*, Einaudi, Torino, 1982, p. 67.

È attraverso questo dire a mezzo, attraverso questa impossibilità del dire assunta in profondità dal soggetto, che muoveremo per confrontarci con l'evento-avvento de *La Beltà*, con la sua testualità plurale, inafferrabile e spaesante, con l'incognita che essa rappresenta:

quell'incognita che, mancando un miglior termine, si continua a chiamare 'testo' (e su cui tanto si scrive): punto-linea di fuga o fuoco di intersezioni, matericità di fatti fonici e scritturali o, *apofaticamente (seguendo cioè le tracce di una 'tradizione negativa') circoscrizione, semirivelazione di un'indicibilità, di un limite; o ancora figura di un'implosione che si qualifica in stratificati e contrappuntati equilibri strutturali*, o, al contrario, luogo di una disseminazione, di un'esplosiva e coinvolgente reattività, trip senza termine e, appunto, reazione a catena¹⁹⁷.

¹⁹⁷ *Ibidem.* (Corsivo nostro).

CAPITOLO 1.2

L'EMERSIONE DEL REALE: LA POESIA COME SUTURA SIMBOLICA

1.2.1 DIETRO IL PAESAGGIO: L'OGGETTO *a*

Dobbiamo ora addentrarci nel lavoro di interpretazione del passaggio a *La Beltà*. Diamo innanzitutto la formula generale che dovrà condurci nella nostra indagine: *l'eccezionalità della poesia di Zanzotto a partire da La Beltà è la conseguenza di un'emersione del reale dovuta allo svelamento del paesaggio in oggetto a*. È questa la verità che sovverte la sublimazione paradigmatica: dietro il paesaggio non dimorava una verità più autentica dell'apparenza, una rete di segrete corrispondenze in attesa di essere decifrata dalla sensibilità oltranzistica e iniziatica del poeta. Dietro l'*agalma*, l'oggetto si rivela essere un niente, *sicut palea* dice Lacan citando San Tommaso¹⁹⁸. Dietro il sublime il sublime è scarto, rifiuto.

La visione di uno svelamento al tempo stesso interiore ed esterno è colta con grande sensibilità da Maurizio Cucchi:

Tappa fondamentale è comunque *La Beltà* [...]. L'impossibilità di agire ancora in una certa direzione è qui avvertita fino in fondo e il lavoro di scavo perviene ai suoi risultati più completi, maturi [...]. È a questo livello, anche, che Zanzotto porta a compimento il difficile lavoro di autoriflessione e autorivelazione. Emersa l'identità dell'io, chiarita da una complicità (involontaria?) coi vecchi meccanismi dell'incantesimo, si volge a

¹⁹⁸ “pour faire l'amour plus digne que le foisonnement de bavardage, qu'il constitue à ce jour, – *sicut palea*, disait le saint Thomas en terminant sa vie de moine”; Jacques Lacan, *Note italienne*, in *Autres écrits*, cit., p. 311.

se stessa e al *mondo* con stile nuovo e inconfondibile¹⁹⁹.

Per costruire nel nostro discorso un'interpretazione del mutamento profondo rappresentato dall'avvento de *La Beltà*, dobbiamo quindi pensare di nuovo l'oggetto paesaggio nello spazio dell'*extimité*. L'oggetto paesaggio, ovvero un oggetto in cui ha preso forma l'oggetto-causa del desiderio, che resta pertanto al di là di questa forma. *Al di là* del paesaggio, ovvero nel più intimo del soggetto, *al di qua* delle identificazioni immaginarie e delle articolazioni figurali dell'inconscio. Se il paesaggio si presenta in Zanzotto quale *numen*, entità misteriosa, a un tempo familiare e straniera, prossima e irraggiungibile; se il paesaggio è ciò che spinge, apre, costringe al dire poetico, è perché esso, come oggettivazione di *a*, è ciò che accende il desiderio, incanalando il dire nei sentieri della sublimazione.

La concezione referenziale del paesaggio segue un'altra via. Essa conduce innanzitutto a una sopravvalutazione fallace della relazione tra lingua letteraria e realtà esterna, in cui si dà pacificamente l'interpretazione dominante del passaggio alla *Beltà*: quella che vede la lingua letteraria come inadeguabile al referente-paesaggio investito dai mutamenti storici; ma la concezione referenziale è portatrice di un'altra lettura fallace, quella che vede l'opacità dell'oggetto, appunto la sua instabilità referenziale, come effetto di una "incessante e drammatica lotta col noumeno"²⁰⁰ in cui sarebbe impegnato cognitivamente il soggetto²⁰¹. Porre, come fa Modeo, il problema dell'instabilità nei termini di un'opposizione soggetto/noumeno, con un approccio neocognitivistico, non invalida e anzi rafforza la presunta

¹⁹⁹ Maurizio Cucchi, *La Beltà presa a coltellate?*, in "Studi novecenteschi", cit., p. 263.

²⁰⁰ Sandro Modeo, *Zanzotto e il noumeno*, in "La rivista dei libri", 11, novembre 1996, p. 34.

²⁰¹ Per un approccio fenomenologico si veda invece Giuliana Nuvoli, *Una dialettica della disperazione presa in prestito*, in "Studi novecenteschi", cit., pp. 237-250. Di "referente negativo proiettato dentro il linguaggio" e di "nucleo indecidibile" parla invece Luigi Tassoni, che con queste definizioni cerca di rendere conto, sul terreno della semiotica, dello statuto *extime* dell'oggetto. Luigi Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma, 2002, pp. 90, 94 (cfr. Ivi, pp. 87-105).

oggettività del fattuale, e la credenza che esso possa produrre effetti psicologici speculari.

Non diremo quindi che il passaggio a *La Beltà* è la conseguenza dell'irruzione della storia nell'Arcadia atemporale del poeta. Questo è solo uno dei molti modi di dire questo passaggio che, usando un'espressione psicoanalitica, abbiamo imputato all'*emersione del reale*. Non c'è dubbio che i cambiamenti apocalittici avvenuti negli anni dell'“avvento della società dei consumi” in Italia abbiano agito in modo massiccio sul rapporto di Zanzotto con il paesaggio, ovvero sulle possibilità di esistere della sua poesia. Tuttavia, lo ripetiamo, la sfiducia di Zanzotto nella storia è così radicale da non produrre nei suoi confronti un'opposizione frontale, la quale (come Lacan insegna) non farebbe altro che normarla, istituirla, accrescerne l'incidenza (fino magari a farne il fondamento indiscusso di ogni sapere e di tutta la realtà)²⁰². Il rifiuto zanzottiano della storia vuole invece prodursi in una delegittimazione soggettiva delle sue regole e del suo sapere, producendo una liberazione discorsiva, facendo esistere cioè la sua poesia nel discorso più proprio del fare poetico, quello che rimane “nella sua cenciosa e discutibile autonomia a istituire un polo opposto e necessario a tutte le istituzioni umane che hanno rapporto con il potere storico”²⁰³. Il legame tra reale lacaniano e rapporto soggettivo con la storia che entra in gioco in questo tentativo di liberazione è spiegato molto bene da Giorgia Bongiorno:

Il corpo, il tempo, la morte sono come tre grandi zone della sua scrittura che si presentano in una forma immediatamente intrecciata e indicano qualcosa di essenziale sulla presenza della Storia in questa poesia [...]. Quel “Principio Resistenza” che

²⁰² Sull'idea della rivoluzione come movimento interno al discorso del padrone si veda Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse (1969-1970)*, Seuil, Paris, 1991. Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Einaudi, Torino, 2001.

²⁰³ Andrea Zanzotto, *Poesia?*, Pps, p. 1201.

racchiude un'idea sostanziale della Filosofia della Storia del nostro poeta è fatto anche della contiguità di questi tre universi, essendo il frutto dell'irruzione nella poesia di un corpo e di un tempo letteralmente morti che, come il *réel* lacaniano, resistono, non si lasciano simbolizzare, ma agiscono in quanto tali²⁰⁴.

Di questo reale storico una descrizione molto densa è data da Capaldi, nella sua scrittura che tocca, nel confronto espressivo e mimetico con i suoi oggetti, i limiti della critica letteraria:

Sono orme di passi concitati, respiri trattenuti, salti e corse scomposte in cerca di un nascondiglio, in una drammatica messa in scena dello sbandamento, che Zanzotto presenta ne *La Beltà* [...] tra i rastrellamenti nazisti del 1944, tra incendi e razzie, ove anche la lingua si ritrova accucciata, come i partigiani, nei solchi del terreno, in una situazione di affannoso ascolto²⁰⁵.

In effetti, com'è leggibile soprattutto ne *Il Galateo in Bosco*, il linguaggio letterario, nel quale era stata cercata la propria emancipazione soggettiva, si presenta esso stesso al soggetto come implicato nel discorso della storia, nel dominio dell'"Arcadia–Mafia"²⁰⁶, in cui tempo, corpo e morte si danno nel *réel* del potere. Così, il crollo simbolico–immaginario e l'emersione del reale che ne consegue, devono essere letti come una 'crisi' (in senso etimologico), ovvero come un fenomeno che, seppur doloroso, permette un'apertura e una liberazione di ciò che era occultato (a livello dell'io). Accogliere il trauma non come sua propria causa, non come metonimia, ma letteralmente, come 'ferita' (τραύμα), come sconvolgimento in apertura degli elementi del sistema. In questo sconvolgimento, nel dire si attiva un lavoro di

²⁰⁴ Giorgia Bongiorno, *Corpi e tempi morti nella poesia di Andrea Zanzotto*, in Donatella Favaretto, Laura Toppan (a cura di), *Hommage à Andrea Zanzotto*, cit., p. 108.

²⁰⁵ Donatella Capaldi, *Paesaggio in sbandamento*, in Gilberto Pizzamiglio (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e laguna di Venezia*, cit., pp. 55-56.

²⁰⁶ Andrea Zanzotto, *Questioni di etichetta o anche cavalleresche*, in *Il Galateo in Bosco*, Pps, p. 615.

riassetamento e di assorbimento del reale in un *'altra forma*, lavoro in cui si apre per il soggetto la possibilità di una vera emancipazione discorsiva, che è quella di mettere davvero *a*, di mettere davvero il paesaggio nella posizione della Legge, al fine di produrre davvero un sapere in posizione di verità. Tutta sbilanciata in questo senso è la lettura di Cucchi, sbilanciamento che da un lato, la rende incongrua, ma dall'altro ha il merito di mettere in luce con forza la prospettiva di una liberazione salutare:

Zanzotto sa che uno solo è il suo scopo: quello di ricercare sempre dove sta il vero [...]. Connessa a questa ricerca è l'imperterrita ed esasperata indagine sull'io autentico [...]. Qui insomma, sta la prova della *salute*, dell'intervento virile, coraggioso; del matrimonio non più oscuro, ma voluto e consumato²⁰⁷.

Così, pur senza poter evacuare la dimensione traumatica estranea alla volontà dell'io, in un modo difficilmente definibile, ambivalente e contraddittorio, eppure ineludibile, accanto all'interpretazione della violazione, l'emersione del reale chiede di essere interpretata come liberazione del desiderio poetico del soggetto da una strutturazione inautentica del Discorso della Letteratura, e, quindi, in un certo senso, come movimento 'salutare'.

1.2.2 TRAUMA

²⁰⁷ Maurizio Cucchi, *La beltà presa a coltellate?*, in "Studi Novecenteschi", cit., p. 265. Nella prospettiva di un confronto progressivo con "il vissuto" si muovono anche le letture di Milone e Conti Bertini. Conti Bertini in particolare ripropone la classica opposizione letteratura/vita, un'opposizione che, ancora validissima ad esempio per Montale, ci pare ormai storicamente decentrata nel caso di Zanzotto. Cfr. Luigi Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in "Studi novecenteschi", cit. Lucia Conti Bertini, *Zanzotto o la sacra menzogna*, cit.

L'archi- trans, iper, iper, (amore) (statuto del trauma)²⁰⁸.

Il verso presenta tra parentesi il significante “trauma”, con cui si cerca di dare un nome all'incontro con il reale come “interno escluso”²⁰⁹. “Trauma”, significante preposto a oggettivare l'inoggettivabile; oggettivare, ovvero rendere nominabile, ma in modo indefinito – come “*Das Ding*, La Cosa”, “trauma” è un nome del reale proprio per la sua indefinitezza semantico-referenziale, significante di un'indeterminazione assoluta, che invoca un'interpretazione; significante di un limite dell'interpretazione, di un'inassimilabilità:

N'est-il pas remarquable que, à l'origine de l'expérience analytique, le réel se soit présenté sous la forme de ce qu'il y a en lui d'inassimilable – sous la forme du trauma, déterminant toute sa suite, et lui imposant une origine en apparence accidentelle?²¹⁰.

“Trauma” è ciò che sta all'origine pur non essendo origine: “trauma dell'ammirazione-angoscia”²¹¹; dunque una *non-figura*, tentativo di una definizione dell'ambivalenza originaria, di ciò che sta al di là: “assoluta chiusura di vissuto”²¹²; è dunque, in quanto ‘ferita’, una metafora, ma la sua interazione non avviene con un altro significante (con un metaforizzato), avviene con il vuoto. Nasce dalla spinta a denotare, ma di fronte al suo oggetto, l'impossibile, il dire non può che prodursi come connotazione.

²⁰⁸ Andrea Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni (IV)*, in *La Beltà*, Pps, p. 284.

²⁰⁹ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII.*, cit., p. 119. “Ce *Das Ding*, tel que j'essaie de vous en faire sentir la place et la portée, est tout à fait essentiel quant à la pensée freudienne [...]. Il s'agit de cet intérieur exclu qui, pour reprendre les termes de l'*Entwurf*, est ainsi exclu à l'intérieur”; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII.*, cit., pp. 121-122.

²¹⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI.*, cit., p. 65. “Non è forse degno di nota che all'origine dell'esperienza psicoanalitica, il reale si sia presentato nella forma di quanto c'è in esso di *inassimilabile* – nella forma del trauma, determinando così tutto il seguito e imponendogli un'origine apparentemente accidentale?” Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 54.

²¹¹ Andrea Zanzotto, *Infanzia, poesie, scuoletta (appunti)*, Pps, p. 1189.

²¹² Andrea Zanzotto, *Su “La Beltà”*, Pps, p. 1146.

Seguiamo a rovescio questa riflessione di Barthes:

la dénotation n'est pas le premier des sens, mais elle feint de l'être; sous cette illusion elle n'est finalement que la *dernière* des connotations (celle qui semble à la fois fonder et clore la lecture), le mythe supérieure grâce auquel le texte feint de retourner à la nature du langage, au langage comme nature: une phrase, quelque sens qu'elle libère, postérieurement, semble-t-il, à son énoncé, n'a-t-elle pas l'air de nous dire quelque chose de simple, de littéral, de primitif: de *vrai*, par rapport à quoi tout le reste (qui vient *après, au-dessus*) est littérature?²¹³.

Possiamo dunque definire “trauma” come una connotazione che, poiché il suo metaforizzato è il vuoto impossibile da simbolizzare, svela la finzione in cui si dà la denotazione. Potremmo così, sulla scia delle affermazioni di Barthes, definire il “trauma” con un neologismo-*trouvaille*: il “trauma” è una *deconnotazione*; ovvero, è un movimento del significante che svela, sottrae, fa emergere apofaticamente, semirivela (per dirla con Zanzotto) il reale come oggetto non denotabile (e al tempo stesso come presupposto della finzione della denotazione). Scrive a riguardo Tassoni:

la poesia zanzottiana [è] elaborata in un gioco che ha alla base il trauma, e su un discorso che si riproduce nel senso traumatizzato e che, in rapporto al referente che rientra nella tessitura del linguaggio poetico, deve constatare necessariamente la situazione disgregante, desimbolizzante riguardo al reale, cioè una referenzialità negativa²¹⁴.

Possiamo ora ritornare al verso di *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*:

²¹³ Roland Barthes, *S/Z*, in *Œuvres complètes*, cit., vol III, p. 126. (Roland Barthes, *S/Z*, a cura di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino, 1973, pp. 14-15).

²¹⁴ Luigi Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. 89.

L'archi- trans, iper, iper, (amore) (statuto del trauma)²¹⁵.

Principio, identità e grandezza si confondono nella de-finizione del trauma, che resta più in là, chiuso su se stesso, nello slegamento da *Eros*. Possiamo leggere questo verso come la descrizione cifrata, effettuata da un soggetto incapace di produrre un enunciato costruito secondo una sintassi plausibile (impossibile definire soltanto 'asindetica' questa giustapposizione di prefissi autonomi), di ciò che accade ne *La Beltà*. Un soggetto che vede ciò che (gli) accade, ma non può articolarlo in modo compiuto. Leggiamo, linearmente, così: il significante si attiva e si irradia in una pluralità stilistica e isotopica ("L'archi- trans, iper, iper") da leggersi come lavoro di sutura simbolica sotto la spinta del principio di piacere (amore)²¹⁶, al fine di dire qual è lo "statuto del trauma", di interpretare il trauma, e così facendo di sottrarlo alla sua perturbante, inassimilabile alterità, sciogliendolo nelle trame del testo. Una dinamica valida a nostro avviso per tutta la raccolta, e dei cui effetti ha dato una descrizione magistrale Eugenio Montale:

Trovare un'immagine, una sola, capace di definire fulmineamente la poesia di Zanzotto [...] sarebbe per me un vero terno al lotto. [...] [E]gli sciorina un ininterrotto velo di immagini-simbolo. Il guaio è che non si tratta per nulla di un velo, ma di un fluido [...]. Che cosa vuole dunque il nevrotico Zanzotto? Il meno peggio il *pis aller*, l'espressione, non però l'espressione che fissi e congeli, ma l'elusiva espressione dell'inesprimibile²¹⁷.

²¹⁵ Andrea Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni (IV)*, in *La Beltà*, Pps, p. 284.

²¹⁶ Il principio di piacere è "uno dei due principi [l'altro è il principio di realtà] che regolano, secondo Freud, il funzionamento mentale: l'insieme dell'attività psichica ha per scopo di evitare il dispiacere e di procurare il piacere. In quanto il dispiacere è legato all'aumento delle quantità di eccitazione e il piacere alla loro riduzione, il principio di piacere è un principio economico"; Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, cit., p. 414.

²¹⁷ Eugenio Montale, *La poesia di Zanzotto*, in *Il secondo mestiere*, Milano, Mondadori, 1996, p. 2893.

1.2.3 ARCHI-/ÀRCHEIN

All'emersione del reale, le reazioni del significante più vistose de *La Beltà* rispondono a un *movimento di regressione* indagato da Agosti nei fenomeni del *petèl* e della disseminazione del “balbettio afasico”²¹⁸, inteso come omologo della “cellula originaria di linguaggio”²¹⁹. Il tentativo di recupero di un dire originario, su cui era imperniata l'interpretazione agostiana del passaggio a *La Beltà*, trova in questo movimento la sua realizzazione. In esso sono da situare senza dubbio anche i vistosissimi fenomeni che hanno indotto molti critici a parlare di una poetica del significante. Ebbene, dobbiamo esprimere a riguardo le nostre resistenze a eleggere i fenomeni di agonismo fonico-timbrico e prosodico-sintattico a fondamento dell'atto poetico zanzottiano²²⁰. Non possiamo rimanere prigionieri di un'opposizione come questa: privilegio del significante/privilegio del significato. Questo significherebbe misconoscere *in toto* la concezione lacaniana del significante (e quindi dell'inconscio e del soggetto). La portata di verità del significante lacaniano è legata alla produzione non veicolare del senso in articolazione al reale e alla soggettività che vi è inscritta, e soprattutto è legata alla centralità delle figure della metafora e della metonimia²²¹.

Sotto il segno dell'*àrchein* possiamo isolare ne *La Beltà* un altro

²¹⁸ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, Pps, p. XXVI.

²¹⁹ Ivi, p. 28.

²²⁰ Milone ad esempio pensa che “la costante tematica centrale de *La Beltà*, vale a dire la regressione allo stadio infantile”, è quella da cui “dipendono tutti gli altri fenomeni presenti nel testo”; Luigi Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in “Studi novecenteschi”, cit., p. 233. Sulla stessa linea Lorenzini descrive così la situazione enunciativa de *La Beltà*: “Quando si interrompe la catena comunicativa soggetto-predicato-oggetto la ‘faglia’ si manifesta nel ritrarsi del significante su di sé, e nel corrodarsi della parola in balbettio che regredisce verso la soglia della sillabazione pre-grammaticale (il ‘petel’ infantile) o precipita verso il luogo oscuro dell'inconscio, dissolvendosi in mutismo o in una vocalità puramente fonica, scissa dalla significazione convenzionale”; Niva Lorenzini, *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. 26.

²²¹ Cfr. Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, in *Écrits*, cit., pp. 509-523. (Jacques Lacan, *L'istanza della lettera nell'inconscio*, in *Scritti*, cit., pp. 504-518).

movimento, che definiremo di *storicizzazione identitaria*. Di fronte alla caduta definitiva e traumatica dell'io-paesaggio, il soggetto si ritrova impegnato in un lavoro di ricostruzione della propria storia, che è soprattutto storia della propria vocazione poetica. Ne diamo una campionatura minima, limitandoci ad alcuni passi di *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*:

(II)

Quell'io che già tra selve e tra pastori.

Perfido, perfido. [...]

quell'io che già tra selve e tra pastori vecchio

quell'io che faceva vino e miele

(III) [...]

premiatemi cose e non cose per l'animazione

sospettata nei vostri conversari,

per tanto appostamento auscultazione,

per avervi messe in agio di ritmari e rimari

(VII)

non sta il punto di equilibrio mai là: non apporsi accingersi

a te bella, beltà [...]

non sta nel cammino esemplare

di un Soligo trapunto a piccoli cieli-meli-steli [...]

ma forse sta nel rubino che talvolta insieme

molto insieme

escogitammo

tramammo,

lingua-rubino che insegue

e fustiga tutte le luci²²².

L'io-paesaggio garantiva al soggetto un'alienazione in un dire in cui la possibilità dell'atto poetico in quanto tale non era in questione. Ora invece il

²²² Andrea Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, Pps, pp. 282, 283, 289.

soggetto è di fronte alla sua verità: il mondo sublimato in cui ha poetato e abitato non era fondato, non era ancorato a una verità universale. Non poteva esserlo, perché quel mondo era costruito come velo agalmatico sull'oggetto *a*, ovvero su ciò che detotalizza ogni tentativo di fondazione di un *Welt*. Ma, soprattutto, l'incontro con l'oggetto *a* non velato ha perturbato l'elemento centrale di quella sublimazione (e dell'equilibrio io-mondo-soggetto che ne scaturiva): la bellezza, il sentimento estetico del bello.

Il titolo *La Beltà* pone al centro del dire la questione dell'atto poetico. *La Beltà* potrebbe essere considerata una metonimia dell'atto poetico, se consideriamo il bello (o la sua assenza) come un elemento del processo creativo: la beltà è la causa della poesia ("privata di ogni decoro, la *Beltà* con-siste in una pluralità di metonimie"²²³). Tuttavia, seguendo quanto Zanzotto scrive sul col-laudo, ovvero su una beltà-realtà che giunge a dirsi attraverso la poesia, *La Beltà* potrebbe essere considerata una metafora dell'atto poetico: la beltà è la poesia²²⁴. Ciò che è indubbio comunque è che il trauma apre il soggetto a un lavoro di rielaborazione simbolica attorno all'atto poetico, sulle ceneri della sublimazione paradigmatica. L'*archi-/àrchein* non è così solo 'principio' come regressione o ritorno a un principio, è anche principio come inizio conseguente al ritorno del rimosso, inizio di una nuova realizzazione del soggetto. Innegabile che su questo discrimine, i limiti di quanto si era abituati secondo norma a considerare poesia (limiti che come abbiamo visto, tra *Vocativo* e *IX Ecloghe* hanno cominciato ad accogliere progressivamente elementi fuori norma) accolgano un soggetto che mette in discussione l'atto poetico in atto e se stesso nell'atto. La radicalità di questa messa in discussione è il fatto che, letterariamente, essa avvenga *en procès*²²⁵ e non *a posteriori*, in una forma; ciò a cui assistiamo è

²²³ Graziella Spampinato, *La musa interrogata*, cit., p. 148.

²²⁴ Offriremo un'analisi approfondita del titolo "La Beltà" nelle sue relazioni con il sistema paratestuale nella terza parte della ricerca.

²²⁵ Cfr. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, cit., pp. 67-100.

cioè una trascrizione ravvicinata di una crisi in cui il soggetto deve confrontarsi anche con la possibilità di abbandonare la poesia. Come scrive lucidamente Spampinato:

La parte ‘scartata’ dal passato, ciò che avrebbe potuto essere e non è stato, è, fondamentalmente, la non-avvenuta morte del soggetto [...]. [L]a parola del trauma, resa sorgiva e presente dalla contiguità con il preistorico petèl, si appropria, in quanto ineludibile storia nascente, nello slittamento del significante, che procede senza giungere mai a una compiutezza (e quindi a una stasi) metaforica²²⁶.

La crisi del soggetto è anche resistenza, lotta per ritessere una nuova trama simbolica sulle faglie aperte dall'emersione di *a*. Questa lotta non avviene solo per via di un recupero della storia del soggetto, ma anche per via dell'*archi-/àrchein* come ‘comando’, ovvero come tentativo di imporre con un atto volontaristico un nuovo ‘principio’, di superare con un atto risoluto e intenzionale le *impasses* del reale. Questo fenomeno, già incontrato questo fenomeno nel passo di *Scolastica*, si radicalizza ne *La Beltà*, arrivando a porsi come pulsione creativa di interi componimenti; è quanto avviene in modo assoluto in una delle poesie più note e più emblematiche di Zanzotto, *Al Mondo*:

AL MONDO

Mondo, sii, e buono;
esisti buonamente,
fa' che, cerca di, tendi a, dimmi tutto [...]
su bravo, esisti,
non accartocciarti in te stesso in me stesso
[...]
Fa' di (ex-de-ob etc.)-sistere

²²⁶ Graziella Spampinato, *La musa interrogata*, cit., p. 154.

e oltre tutte le preposizioni note e ignote,
abbi qualche chance,
fa' buonamente un po';
il congegno abbia gioco.
Su, bello, su

Su, münchhausen²²⁷.

Vediamo qui la strutturazione di intere sequenze sulla successione di proposizioni volitive, con il verbo spesso in posizione anaforica. In queste proposizioni il comando, la preghiera e la sollecitazione diventano indecidibili, ma certo trasmettono da un lato un'impotenza fondamentale del soggetto, e dall'altro il suo investimento nella resistenza contro l'annientamento. Nelle diverse modalità dell'imperativo vediamo qui da vicino gli effetti di pluralizzazione in cui si realizza la reazione omeostatica del significante. Confrontato in modo ravvicinatissimo all'alterità indissolubile di *a*, il linguaggio non può più inscenarsi come organizzato sul principio armonico e sublime di una forma pura (Petrarca), o di un pluristilismo legittimato retoricamente (Dante)²²⁸ – queste soluzioni occultano *a*, velandolo, creando l'illusione di fondamento di una bellezza naturale che alimenta la sublimazione del dire, per produrre bellezze letterarie.

Il passaggio finale, dagli imperativi alle locuzioni esortative, può essere letto come un'intensificazione del tentativo ambivalente di comando-supplica-sollecitazione, fino alla fissazione del dettato sulla figura del barone di Münchhausen. L'evocazione finale di questo personaggio è un approdo del lavoro del significante che accade nel testo. La fine di questo lavoro non è uno scacco; lo smarrimento del soggetto, di cui attesta l'*àrchein* come

²²⁷ Andrea Zanzotto, *Al mondo*, in *La Beltà*, Pps, p. 301.

²²⁸ Cfr. Gianfranco Contini, *Preliminari alla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica*, cit.

comando-supplica-sollecitazione, s'innalza alla fine nel ritrovamento della propria esperienza in quella di un altro soggetto, di un personaggio che può porsi quale inizio di una nuova identificazione, della formazione di un nuovo io in cui trovino vita simbolica gli elementi tornati dall'esilio della rimozione letteraria, e di cui ne *La Beltà* assistiamo all'inizio del lavoro di assimilazione simbolica. Questo *alter ego*, Münchhausen, come il soggetto in *Al Mondo* (e ne *La Beltà*) tenta di sottrarsi a un'incombenza spiacevole, non localizzabile (la palude per Münchhausen, il reale per il soggetto) come se egli fosse esterno a se stesso. Il tirarsi per i capelli di Münchhausen è una metafora del soggetto de *La Beltà*, il quale reagisce all'ingombro dell'oggetto a 'tirandosi' per il significante. Ma il linguaggio è un Altro che, come insegna Lacan, non ha un Altro da sé che possa parlarlo, e in cui si realizzi, per qualsiasi atto di parola, l'oggettivazione di un criterio di verità. "Non c'è Altro dell'Altro"²²⁹, non c'è metalinguaggio in cui si possa dire qualcosa del linguaggio come oggetto, poiché *il soggetto è nel linguaggio*, è, per dirla con un calembour lacaniano, un "parlessere (*parlêtre*)" – "noi siamo Münchhausen, lo è la realtà"²³⁰. Non solo dunque il soggetto è Münchhausen, ma anche la realtà. In *Al Mondo* in effetti, grammaticalmente, Münchhausen è appellativo (non a caso con iniziale minuscola) riferito al mondo. Segnaliamo a riguardo una possibile lettura intertestuale, che potrebbe partire dal riferimento a Münchhausen espresso in uno degli scritti più noti di Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio*:

Cette mythologie de la maturation instinctuelle, bâtie avec des morceaux choisis de

²²⁹ "Il n'y a pas d'Autre de l'Autre". Cfr. Jacques Lacan *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien*, in *Écrits*, cit., pp. 818-826. (Cfr. Jacques Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in *Scritti*, cit., vol. II, pp. 821-828).

²³⁰ Andrea Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, Pps, 1132. Riportiamo, per la sua particolare pertinenza, questa riflessione di Theodor W. Adorno: "il gesto del barone di Münchhausen, che si solleva dallo stagno tirandosi per il codino, diventa lo schema di ogni conoscenza che vuole essere qualcosa di più che constatazione o progetto"; Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni sulla vita offesa*, Einaudi, Torino, 1994, p. 78.

l'œuvre de Freud, engendre en effet des problèmes spirituels dont la vapeur condensée en idéaux de nuées irrigue en retour de ses ondées le mythe originel. Les meilleures plumes distillent leur ancre à poser des équations qui satisfassent aux exigences du mystérieux *genital love* [...]. Personne pourtant ne paraît ébranlé par le malaise qui en résulte, et l'on y voit plutôt matière à encourager tous les Münchhausen de la normalisation psychanalytique à se tirer par les cheveux dans l'espoir d'atteindre au ciel de la pleine réalisation de l'objet génital, voire de l'objet tout court²³¹.

Il riferimento a Münchhausen è usato qui ironicamente da Lacan per esprimere una delle posizioni più innovative da lui assunte nella sua rilettura di Freud, quella che non riconosce il primato della genitalità nella direzione della cura. Un primato normante, che renderebbe l'analisi una rieducazione condotta sotto un ferreo principio di realtà. Suggestiva è quindi l'ipotesi di una proiezione di questo Münchhausen lacaniano sul Mondo zanzottiano: un mondo stupido che risponde a dei principi di normalizzazione rigidi e che crede di risolvere la complessità come fa Münchhausen, tirandosi per i capelli (e che fa diventare Münchhausen anche i soggetti). Una proiezione che non riguarderebbe innanzitutto il prelievo lessicale – che assume ovviamente in Zanzotto vita polisemica propria e autonoma – ma soprattutto il tono canzonatorio, infantilizzante, di chi rifà il verso, per difendersi, a qualcuno che vuole instupidirlo.

1.2.4 TRANS

²³¹ Jacques Lacan, *Fonction et champs de la parole et du langage*, in *Écrits*, cit., p. 263. “Questa mitologia della maturazione istintuale, costruita con brani scelti dell'opera di Freud genera infatti problemi spirituali il cui vapore, condensato in ideali di nuvole, irriga a sua volta con i suoi scrosci il mito originale. Le penne migliori distillano il loro inchiostro nel porre equazioni che soddisfino all'esigenza del misterioso *genital love* [...]. Nessuno però sembra scosso dal disagio che ne deriva, e vi si vede invece materia per incoraggiare tutti i Münchhausen della normalizzazione analitica a tirarsi per i capelli nella speranza di toccare il cielo della piena realizzazione dell'oggetto genitale, anzi dell'oggetto *tout court*”; Jacques Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, in *Scritti*, cit., p. 256.

All'emersione del reale, sotto il segno di *trans* come 'passaggio da una parte all'altra', sono leggibili molti fenomeni de *La Beltà* caratterizzati da un'instabilità radicale del giudizio e del sapere. Fenomeni da leggersi come il raggiungimento di un fondo nella caduta di sapere iniziata in *Vocativo* con l'apertura del dubbio identitario. Ecco alcune campionature:

(VII)

Più e meno che oniricamente
dal versante del *voi-vero* dell'*io-forse*
più o meno, a fondo e di striscio

(VIII)

non può
lo stesso pregio *tic-sì* e *tic-no*
(*Possibili prefazi o riprese o conclusioni*)²³².

ed ecco che io ribaltavo eludevo
e ogni *inclusione* era fattiva
non meno che ogni *esclusione*²³³.

(*Al Mondo*)

(XIII)

sul *più* sul *meno* sull'*aggregato* sul *frazionato*

(XIV)

e arde a noi, *pro e contra*, l'ardimento

(XVII)

che il *falso vero* nel suo eventuarsì in *vero falso*²³⁴.
(*Profezie o memorie o giornali murali*)

Gli opposti *più/meno*, *vero/falso*, *pro/contra*, si presentano liberamente nel

²³² Andrea Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, in *La Beltà*, Pps, pp. 289, 291. (Corsivo nostro).

²³³ Andrea Zanzotto, *Al mondo*, in *La Beltà*, Pps, p. 301. (Corsivo nostro).

²³⁴ Andrea Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali*, in *La Beltà*, Pps, pp. 336, 338, 344.

flusso del dettato, incapaci di strutturarsi in una strategia retorico-letteraria. Questa impossibilità appare così come l'ennesimo effetto della crisi del soggetto. Tuttavia, restando dentro l'ambivalenza dell'apertura del trauma, dobbiamo dire che questo effetto non è una disfunzione, ma uno svelamento. Scrive a riguardo lucidamente Nimis:

Les antinomies qui traversent les poèmes et qui forment des sortes de seuils rendent réversibles les éléments antagonistes dans le discours du sujet poétique. La fréquence avec laquelle reviennent les oxymores et les oppositions montre bien que le sens procède pour Zanzotto d'un court-circuit, d'une "poétique-éclair", par mise en contact de deux pôles contraires: le passage, le saut à fréquence plus ou moins grande entre les deux polarités est du coup la métaphore d'une *alétheia*, d'un possible dévoilement du sens suivi de son éclipse²³⁵.

Svelamento della verità strutturale del linguaggio, ovvero che secondo Lacan non esiste nella struttura un elemento che possa permettere di stabilire il valore di verità di una proposizione. Occorre dunque collegare queste meta-antitesi al tentativo di tirarsi fuori dal trauma per il significante, un tentativo agito qui nella ricerca della possibilità di una decidibilità tra gli opposti fondamentali dell'affermazione/negazione. 'Tentativo', poiché vi è sempre implicato il soggetto, ma per evitare che il linguaggio ci inchiodi in abitudini mentali fuorvianti, dobbiamo specificare che come 'tentativo' dobbiamo qui intendere la reazione omeostatica del significante, un effetto di struttura, in cui il soggetto è parlato più che parlante. Effetto di struttura in cui 'tentativo' e 'crisi' si rivelano, in una temporalità indiacronizzabile, implicati.

All'impossibilità della determinazione della verità proposizionale va aggiunto un altro ordine di fenomeni testuali affetti da un'instabilità referenziale: quelli riconducibili all'*impossibilità della storia*. La caduta di

²³⁵ Jean Nimis, *Un processus de verbalisation du monde. Perspectives du sujet lyrique dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, Peter Lang, Berne, 2006, p. 322.

sapere in cui si apre il trauma investe la possibilità di consistenza di una gerarchia di veridicità nei diversi tipi di narrazione. Se è impossibile stabilire la verità di una proposizione rispetto a uno stato di cose, è ancora più impossibile costruire delle narrazioni sul passato con pretese di verità. L'avvento dell'ipermodernità ha fatto crollare i presupposti culturali in cui la storia sembrava potersi fondare e consistere: “[l]a Storia dell'uomo perde consistenza, si minimizza, e si abbassa a “microstoria”, “storia-storiella”²³⁶. In questo sprofondamento la storia si ripresenta come una narrazione, recuperando lo statuto di genere letterario che le era proprio nell'antichità. Ma letterarizzandosi, essa rientra nelle spirali del trauma apertosi nella caduta dell'ideale letterario. Nel movimento de *La Beltà*, niente può permettere al soggetto di costruire una gerarchia di valori che permetta di ridare alla poesia una centralità antropologica²³⁷. È questo il senso profondo, strutturale, della confusione dei registri in cui si attua lo sfilacciamento testuale de *La Beltà*. Non è più possibile alcuna distinzione valutativa tra la poesia e la canzonetta in voga, o tra la poesia e il linguaggio della televisione. Ciò che si è incrinato è “la possibilità originaria di una funzione come la funzione poetica in un consenso sociale allo stato di struttura”²³⁸. E, più in

²³⁶ Nicola Gardini, *Andrea Zanzotto*, in *Letteratura italiana del Novecento*, cit., vol. III, p. 165.

²³⁷ Zanzotto descrive così questa centralità: “[m]i formai, probabilmente con disordine e affanno, negli anni in cui la poesia, necessità e gioia invincibile di sempre, appariva come ‘ultima’ e ‘unica’, solo rifugio consentito all'uomo e suprema delle sue ambizioni”; Andrea Zanzotto, *Una poesia ostinata a sperare*, Pps, p. 1095. (Corsivo nostro).

²³⁸ “Freud fait remarquer que l'artiste, après avoir opéré sur le plan de la sublimation, se trouve bénéficiaire de son opération pour autant qu'elle est reconnue par la suite, recueillant précisément sous forme de gloire, honneur, voire argent, les satisfactions fantasmatiques qui étaient au principe de la tendance, laquelle se trouve ainsi se satisfaire par la voie de la sublimation. Tout cela est bel et bon, à cette seule condition que nous tenions pour déjà établi au-dehors qu'il y a une fonction du poète [...]. Ce qui doit être justifié, ce n'est pas simplement les bénéfices secondaires que les individus peuvent tirer de leurs productions, mais la possibilité originelle d'une fonction comme la fonction poétique dans un consensus social à l'état de structure”; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII.*, cit., pp. 173-174. “Freud fa osservare come l'artista, dopo aver operato sul piano della sublimazione, finisce per beneficiare della propria operazione, nel caso che essa venga poi riconosciuta, raccogliendo sotto forma di gloria, onore, persino denaro, quelle soddisfazioni fantasmatiche che stavano al principio della tendenza, la quale giunge così a soddisfarsi per la via della sublimazione. Tutto questo va benissimo, ma a una sola condizione, che diamo già per stabilito dall'esterno che ci sia una funzione del poeta [...]. Quel che deve essere giustificato, non sono soltanto i benefici secondari che gli individui possono trarre dalle loro produzioni, ma la

là, nei territori dell'*archi-*, la compattezza della poesia si spalanca sulla 'differenza strutturale'²³⁹, sulle esperienze di linguaggio che la precedono, la preparano, la fondano, come il *petèl*, o le strutture linguistiche del sogno e della patologia.

Allo stesso modo la storia, come ciceroniano "opus maxime oratorium"²⁴⁰, vede crearsi la propria granitica compattezza e mostra la sua dipendenza dall'aneddoto, dal racconto privato, quali sono per esempio le *Historiettes de Tallemant de Réaux*²⁴¹ o i fatti di cronaca eiettati dai mezzi di comunicazione di massa. Questa analogia tra i due piani viene descritta così da Mengaldo:

C'è in questo sabotaggio e rimescolamento delle gerarchie linguistiche un processo analogo al rovesciamento ideologico per cui la grande Storia è espunta e degradata a "pavoncella" e sono promossi a dignità di valore *faits divers* marginali e singoli grumi minimi di vissuto²⁴².

In questo doppio ordine di annichilimenti si apre però, nella logica munchhauseniana del rovesciamento, lo spiraglio di un "principio 'resistenza'":

Ma... La staffetta valica le forre e gl'incendi
le rovine che vorrebbero prendere forma di rovine
i mosaici laggiù i piumaggi,
fortemente storicizzato
nel senso della microstoria
è questo suo affannarsi e retorico e fuori tempo massimo.

possibilità originaria di una funzione come la funzione poetica in un consenso sociale allo stato di struttura"; Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII.*, cit., pp. 171-172.

²³⁹ Chiamiamo 'differenza strutturale' la differenza tra lingua e *lalingua*, tra linguaggio e *linguisteria* ricalcandola sulla heideggeriana "differenza ontologica" tra Essere ed ente.

²⁴⁰ Andrea Zanzotto, *Retorica su: lo sbandamento, il principio "resistenza"*, in *La Beltà*, Pps, p. 307.

²⁴¹ Cfr. Andrea Zanzotto, *L'elegia in Petèl*, in *La Beltà*, Pps, p. 317.

²⁴² Pier Vincenzo Mengaldo, *Andrea Zanzotto*, in *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 875.

Va' corri. Spera una zuppa di fagioli
spera arrivare possedere entrare
nel templum-templus²⁴³.

La “staffetta”, metafora dell’atto poetico, può andare al di là, valicare i fatti geologico-naturali instoricizzabili come le “forre” e gli “incendi”, o le rovine che, malgrado il tentativo della storia di ridare loro una vita nelle sue narrazioni, restano il segno della cancellazione, della distruzione, dell’impossibilità stessa della storia. La poesia invece può superare questa temporalità, poiché essa agisce “nel senso della microstoria”, sempre a margine del “dogma dominio”²⁴⁴, del Potere che vuole universalizzare la storia in un immaginario “tempo massimo”. Così, fuori dalla potenza (si ricordi il “non saremo potenti” di *IX Ecloghe*²⁴⁵), l’“affannarsi” nell’agire “retorico” della poesia, nella tragica fedeltà a un “principio ‘resistenza’”, risulta “fortemente storicizzato”, ovvero entra in un’altra temporalità. Non si tratta di tramandare il passato alla posterità, e nemmeno di entrare nel bachtiniano “tempo grande”²⁴⁶ in cui vivono le grandi opere d’arte; si tratta, *e contrario*, di far scaturire *trans*, ‘al di là’, dal vuoto di fondamento svelatosi *nel* trauma, una possibilità per l’apertura di una storia orientata al futuro: di entrare in un “templum-tempus”, ovvero in una “storia finalmente ‘vera’”²⁴⁷.

Abbiamo dunque incontrato un’altra possibile direzione aperta da *trans*, quella di un passaggio oltre, al di là, a cui occorre ricondurre un altro fondamentale movimento de *La Beltà*, quello che potremmo denominare al meglio con il titolo del componimento-proemio: *Oltranza Oltraggio*. Seguendo il significato codificato di “Oltraggio” possiamo orientarci meglio

²⁴³ Andrea Zanzotto, *Retorica su: lo sbandamento, il principio “resistenza”*, in *La Beltà*, Pps, p. 309.

²⁴⁴ Andrea Zanzotto, *In una storia idiota di vampiri*, in *La Beltà*, Pps, p. 302.

²⁴⁵ Cfr. Andrea Zanzotto, *Ecloga II. La vita silenziosa*, in *IX Ecloghe*, Pps, p. 206; Andrea Zanzotto, *Uno sguardo dalla periferia*, Pps, p. 1152.

²⁴⁶ Cfr. Giovanni Bottioli, *Che cos’è la teoria della letteratura*, cit., pp. 316, 375.

²⁴⁷ Andrea Zanzotto, *Note a La Beltà*, Pps, p. 352.

sul senso del trauma in atto ne *La Beltà*. La “ferita”, a cui è impossibile associare stabilmente un significante (e dunque tanto meno un significato), metaforizzata attraverso “l’oltraggio”, ci apre due prospettive interpretative: quella di violazione della norma e del vivere civile, e quella di un grave danno. Possiamo dunque coordinare a “Oltraggio” quanto detto a proposito dei vari sprofondamenti di valore e di sapere incontrati in precedenza, e giungere alla dimensione più estrema (almeno in apparenza) del trauma: quella di uno sprofondamento dell’umano come costruzione normata e civile, dell’umano come sublimazione.

Il correlativo dell’oltraggio è l’oltranza, che non possiamo più leggere nella prospettiva di un’esplorazione formale. L’oltranza appare come reazione all’oltraggio, spazio di un’esperienza al di là dei limiti simbolici, e quindi come strenua resistenza contro lo sconoscimento e gli “invuotamenti”²⁴⁸ dell’emersione del reale. Occorre dunque a questo punto entrare nel vivo di un problema di importanza capitale. Il trauma, che abbiamo posto quale deconnotazione per orientarci nell’attraversamento de *La Beltà*, non è solo un evento personale, ovvero riguardante la storia del soggetto e della caduta della sua identificazione io-paesaggio; ne *La Beltà* il trauma è strutturale, riguarda cioè il modo di organizzazione sociale dei rapporti tra reale e significante (ciò che Lacan chiama discorso²⁴⁹).

Chiedamoci: qual è il problema fondamentale di Zanzotto ne *La Beltà*?

²⁴⁸ Andrea Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali XII*, in *La Beltà*, Pps, p. 335.

²⁴⁹ La teoria dei quattro discorsi è presentata da Lacan nel *seminario XVII*, cit. In questa teoria, quattro elementi (1. il significante padrone, ovvero l’ideale che funge da imperativo sociale, 2. il sapere, 3. il soggetto dell’inconscio e 4. l’oggetto causa del desiderio) rappresentati da quattro simboli (S1, S2, \$, a) vengono a occupare rispettivamente quattro posizioni possibili in un “discorso”, ovvero in una forma possibile di legame sociale. Queste posizioni sono: agente (ovvero posizione della legge), altro (su cui agisce l’agente), produzione (ciò che produce l’azione dell’agente sull’altro) e infine la posizione della verità. Nel *seminario XVII*, i discorsi presentati da Lacan (organizzati su una certa distribuzione degli elementi nelle varie posizioni) sono quattro: discorso del padrone, che ha l’ideale S1 al posto dell’agente; discorso dell’università, che al posto dell’agente ha il sapere S2; discorso dell’isterica e discorso dell’analista, che nella posizione dell’agente hanno rispettivamente il soggetto dell’inconscio (il sintomo) \$ e l’oggetto del desiderio, a. Cfr. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XVII.*, cit.

Diciamolo con una formula lacaniana: è il problema della “evaporazione del Padre”. Questo problema ne *La Beltà* è sentito profondamente e con qualche decennio di anticipo sulla sua piena esplosione epocale nel presente²⁵⁰. L’”evaporazione del padre”, prospettiva introdotta da Lacan nel *seminario XVII*, è venuta ad occupare negli ultimi anni una posizione centrale nel dibattito non solo psicoanalitico, ma anche filosofico, sociologico e antropologico. Recalcati, uno dei teorici più impegnati nella riflessione su questo tema, ne dà la seguente descrizione:

Il Padre-fondamento, il Padre-garanzia, la cui origine rivela una natura fortemente teologico-religiosa, il Padre-Uno, si è definitivamente dissolto, è evaporato [...]. In gioco è la dissoluzione della funzione della Legge della castrazione simbolica che, già secondo la dottrina freudiana dell’Edipo, aveva il compito di articolare il desiderio del soggetto all’esperienza del limite. Senza questo centro di gravità il godimento appare, come segnala lo stesso Lacan, “smarrito”, privo di bussola e ancoraggi simbolici. L’astuzia del discorso del capitalista consiste nella capacità di sfruttare sistematicamente questo smarrimento. Era quello che il Pasolini luterano sintetizzava come una svolta epocale nella configurazione del potere nel tempo dell’affermazione del capitalismo: *i sudditi diventano consumatori*²⁵¹.

Occorre ovviamente dire che in Zanzotto questo problema è sentito, come in Pasolini, dal punto di vista della possibilità della poesia, nella sua relazione a quelle norme fondamentali che avevano retto per secoli un’idea classica, umanistica dell’umano. Questa interrogazione è portata nel cuore dell’atto poetico, è interrogazione traumatica sulla possibilità del bello letterario, della beltà come velo che rende possibile abitare, domare la Cosa. Specifichiamo: dire che il problema dell’”evaporazione del Padre” è sentito nell’ambito del poetico non significa dire che esso sia sentito in un ambito secondario, in cui

²⁵⁰ Cfr. Massimo Recalcati, *L’uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina, Milano, 2010; Massimo Recalcati, *Cosa resta del Padre?*, cit. In ambito francese si veda invece Charles Melman, *L’homme sans gravité*, cit..

²⁵¹ Massimo Recalcati, *Cosa resta del padre?*, Cortina, Milano, 2011, p. 42.

si ripercuota di riflesso un fenomeno che ha il suo centro in altri ambiti (psicologico, clinico, sociologico etc.). L'anticipo del poeta sullo psicoanalista potrebbe di per sé attestarlo, ma questo anticipo è da imputare, anche nei termini della psicoanalisi, all'implicazione prioritaria della poesia (della letteratura e dell'arte) nella costruzione sublimatoria dell'umano²⁵².

Nell'*Introduzione* abbiamo riportato alcuni passaggi molto densi del *seminario VII* che sono orientati dal riferimento al poetico come spazio fondamentale di creazione e strutturazione dell'ordine simbolico rispetto alla Cosa. Su tutti quello in cui Lacan, per avanzare nella sue riflessioni sul "Problema della sublimazione", tratta dell'Amor Cortese. Sono pagine ormai note e commentate²⁵³. Ciò che ci interessa sottolineare è come, in queste pagine, in cui si cerca di articolare i rapporti tra etica, Cosa, linguaggio e sublimazione, si rinventa un primato della poesia "nell'ordine delle arti" a partire da un primato assegnato "all'ambito del linguaggio" nella capacità di "far riapparire qualcosa precisamente là dove non si sa più dove sbattere la testa – da nessuna parte, per l'appunto"²⁵⁴. Abbiamo già incontrato il legame che lega la Cosa all'umano. In questo punto, "quel che chiamiamo l'umano non verrebbe definito diversamente dal modo con cui ho definito [...] la Cosa, ossia ciò che del reale patisce del significante"²⁵⁵. È dunque

²⁵² Si veda l'intimo legame tra la poesia e "la mancanza di Dio" in Heidegger. Cfr. Martin Heidegger, *A che poeti?*, in *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, a cura di Vincenzo Cicero, Bompiani, Milano, 2002, pp. 269-378. È questo il modo heideggeriano di dire l'evaporazione del padre: "La mancanza di dio significa che nessun Dio raccoglie più a sé, visibilmente segnatamente e univocamente, gli uomini e le cose, né compagina più, in base a un tale raccoglimento, la storia del mondo e il dimorare umano in essa"; *ivi*, p. 269.

²⁵³ Su Lacan e l'Amor cortese si veda Manuela Allegretto, *Lacan e l'amor cortese*, Carocci, Roma, 2008.

²⁵⁴ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII.*, cit., p. 162; "les artistes se servent de la découverte des propriétés des lignes pour faire resurgir quelque chose qui soit justement là où on ne sait plus donner de la tête – à proprement parler, nulle part [...]. C'est ce qui redonne éminemment la primauté au domaine du langage, où nous n'avons bel et bien affaire, en tous les cas, qu'au signifiant. Et c'est ce qui rend sa primauté dans l'ordre des arts à la poésie"; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII.*, cit., pp. 162-163.

²⁵⁵ Jacques Lacan, p. 148. "En ce point, ce que nous appelons l'humain ne serait pas défini autrement que de la façon dont j'ai défini [...] la Chose, à savoir ce qui du réel pâtit du signifiant"; Jacques Lacan. *Le Séminaire. Livre VII.*, p. 150.

accordando alla poesia una capacità di creazione nell'ambito dell'umano che Lacan può dire che l'amor cortese “è in effetti una forma esemplare, un paradigma di sublimazione”, le cui “ripercussioni etiche sono ancora percepibili nei rapporti fra i sessi”²⁵⁶.

Si può cogliere meglio allora in che modo la crisi del paradigma zanzottiano di sublimazione coincida con una crisi della realtà (intesa come rete intersoggettiva dei legami sociali): sono le conseguenze del crollo di alcune “forme storicamente, socialmente specificate” di “elementi *a*, elementi immaginari del fantasma”, che “vengono a sovrapporsi al soggetto, à *leurrer*, a fare da specchio per le allodole al soggetto nel punto stesso di *Das Ding*”²⁵⁷. Secondo Lacan quindi, in queste “elaborazioni immaginarie, e soprattutto culturali”, la collettività trova “un ambito di distensione attraverso cui può in un certo qual modo illudersi su *Das Ding*. È in questo senso che si esercitano le sublimazioni collettive, socialmente ammesse”²⁵⁸. Il paesaggio era uno di questi oggetti, di questi elementi *a* capaci di velare la Cosa e di permettere nel fare poetico la costruzione di un mondo umano. La sua inutilità nel nuovo ordine sociale spalanca un vuoto che non è più il vuoto del “ricchissimo nihil” di *Vocativo*, ancora agente in uno spazio stabile dell'umano, del letterario, del bello. Il vuoto de *La Beltà* è un vuoto più radicale, che mette in discussione l'idea stessa del bello, della poesia, e quindi dell'umano. Il lavoro che abbiamo incontrato sotto il segno dell'*archi-/archein* e del *trans* rivela allora una carica paradossale: se la poesia e l'arte

²⁵⁶ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII.*, cit., p. 152. “L'amour courtois est en effet une forme exemplaire, un paradigme de sublimation [...] il est manifeste que ses retentissements éthiques sont encore sensibles dans les rapports entre les sexes”; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII.*, p. 153.

²⁵⁷ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII.*, cit., p. 117. “Au niveau de la sublimation, l'objet est inséparable d'élaborations imaginaires et très spécialement culturelles. [...] Dans des formes spécifiées historiquement, socialement, les éléments *a*, éléments imaginaires du fantasme, viennent à recouvrir, à leurrer le sujet au point même de *Das Ding*”; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII.*, cit., pp. 118-119.

²⁵⁸ Jacques Lacan *Il seminario. Libro VII.*, cit., p. 117. “C'est dans ce sens que les sublimations collectives, socialement reçues, s'exercent”; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII.*, cit., p. 119.

sono un esito possibile del lavoro attorno a un vuoto, vuoto svelato dalla caduta di un elemento *a*, quale lavoro è possibile, verso quale esito, quando il vuoto si apre in seguito a un tracollo strutturale (dovuto a un cambiamento di discorso) che impone di fare il lutto sulla poesia e sull'arte stesse? Questa domanda ne apre un'altra: se la poesia e l'arte sono pratiche simboliche che lavorano sugli *a* attorno alla Cosa, come possono “cadere” come un qualsiasi *a*?

Possiamo dare due risposte a queste domande, due risposte che si escludono ma si implicano. Abbiamo detto che il trauma de *La Beltà* è dovuto a un cambiamento di discorso, che potremmo definire, seguendo la lettura di Lacan data da Recalcati, un passaggio dal Discorso del Padrone al Discorso del Capitalista, ovvero a quella forma di legame sociale che produce paradossalmente la distruzione dei legami sotto l'imperio assoluto del “totalitarismo dell'oggetto”²⁵⁹:

Il discorso del capitalista è una categoria concettuale che Lacan formula cercando di individuare la nuova legge che governa i legami sociali dopo la contestazione del 1968 e dopo l'affermazione storica del capitalismo come sistema economico dominante [...]. Il motivo dominante del discorso del capitalista è la presenza di una domanda convulsa del soggetto, elettrizzata costantemente dall'offerta illimitata di oggetti (a) di godimento; presenza che comporta la caduta verso il basso della funzione normativa dell'Ideale. [...] Se, infatti, l'oggetto del discorso del capitalista è finalizzato a colmare la mancanza per riaprirla astutamente subito dopo in una sua metamorfosi continua, l'oggetto in psicoanalisi è ciò che manca davvero, è strutturalmente assente, è l'oggetto solo in quanto da sempre perduto²⁶⁰.

È impensabile che questo cambiamento renda impossibile (almeno per

²⁵⁹ Massimo Recalcati, *Cosa resta del padre*, cit., p. 43. Cfr. Massimo Recalcati, *Lo psicoanalista e la città. L'inconscio e il discorso del capitalista*, Il Manifestolibri, Milano, 2007, e Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit.

²⁶⁰ Massimo Recalcati (a cura di), *Il soggetto vuoto. Clinica psicoanalitica delle nuove forme del sintomo*, Erickson, Trento, 2011, pp. 19-20.

Zanzotto) l'atto poetico in sé, strutturalmente, che renda cioè impossibile la sublimazione come possibilità per la pulsione di diventare, alla fine del processo creativo, poesia. L'impossibilità, che vediamo dichiarata e combattuta a un tempo ne *La Beltà*, è da imputare all'ordine del legame, ovvero alla dimensione sociale del discorso, nell'Altro, in quell'Altro che, storicamente dato, nel suo cambiamento ipermoderno accoglie la poesia come inattuale, postuma²⁶¹. Se pensiamo, più che alla soddisfazione, al senso di un lavoro sublimatorio, il riferimento al valore è un riferimento alle gerarchie simboliche che si strutturano nell'Altro, ai significanti valorizzati nell'Altro. La poesia diventa insensata perché nell'Altro essa non è più suprema ambizione umana, ma accozzaglia di “miturgie, antiquemi”²⁶², una pratica sublimatoria sorpassata dall'emersione dei nuovi valori, o meglio del nuovo valore: l'imperativo del godimento (fondato su un'idea di un possibile accesso diretto al reale dell'oggetto), che anima il movimento frenetico dell'Altro ipermoderno. Il primato del godimento svela così l'infondatezza strutturale dell'ordine simbolico²⁶³, mettendo a nudo il carattere sublimatorio e convenzionale delle gerarchie di valore che esso può accogliere. *Così, se la poesia è la prima dimensione linguistico-antropologica colpita dall'avanzata antistrutturale del primato del godimento, è anche la prima a reagire a questa avanzata.*

La poesia infatti “permane alla radice del mondo umano, sia nella filogenesi che nell'ontogenesi culturale”, poiché “nella funzione poetica il linguaggio, prendendo ‘gioia’ e ‘coscienza’ del proprio stesso esistere, ridà tutta la sua storia, riassume tutte le sue potenzialità, riattiva o ripresenta *in nuce* tutte le altre sue funzioni e infine, se si vuole, esplicita la sua natura di

²⁶¹ Su Zanzotto come “ultimo poeta” si veda Giulio Ferroni, *Gli ultimi poeti*, cit.

²⁶² Andrea Zanzotto, *Esautorazioni*, in *La Beltà*, Pps, p. 311.

²⁶³ Secondo Recalcati, questa infondatezza viene compensata nel legame sociale dell'epoca ipermoderna da “identificazioni solide” (cfr. *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 22), mentre si manifesta a livello patologico in una serie di “nuovi sintomi” (anoressia, bulimia, alcolismo, nuove dipendenze, attacchi di panico) riassumibili nella categoria di “clinica del vuoto” (cfr. Massimo Recalcati, *Clinica del vuoto*, Franco Angeli, Milano, 2002).

fondamento strutturale dell'uomo"²⁶⁴.

Guido Mazzoni, uno dei teorici più autorevoli nel dibattito sulla posizione antropologica della poesia contemporanea, descrive così l'attuale perdita di prestigio del genere lirico:

La crisi di prestigio che la scrittura in versi sta attraversando rende oggi difficile sostenere che l'immagine del mondo sedimentata nei suoi testi abbia un valore universalmente umano [...]. La rivoluzione del secondo dopoguerra ha ridimensionato vasti settori delle arti canoniche. Se il romanzo ha in qualche modo resistito alla violenza della trasformazione [...] la poesia e il teatro ufficiali sono diventati generi di nicchia [...]. Con la diminuzione della visibilità e del prestigio, anche i limiti di classe e di ceto si sono fatti più evidenti, e oggi le poesie che hanno un'autorità, una forza egemonica sufficiente per esprimere l'universale senza riserve, sono poche. La qualità degli scrittori non ha alcun peso in questo processo [...]. In ogni caso, l'immagine del mondo che si ricava dalla letteratura del nostro tempo ci presenta, da punti di vista diversi, lo stesso paesaggio storico: un paesaggio segnato dall'individualismo, dalla rottura dei grandi legami espliciti, dal rafforzamento dei piccoli legami impliciti che circondano l'io e assicurano, alle sue espressioni e ai suoi desideri, un significato solo locale²⁶⁵.

Queste osservazioni vengono ad approfondire dal lato dell'antropologia e della storia letteraria l'idea di una perdita della funzione del poeta nella rete dei legami sociali del mondo contemporaneo. Di grande interesse è notare come lo stesso Mazzoni, in un suo saggio sulla mutazione antropologica, si affidi alla teoria di Lacan per spiegare in termini rigorosi "la rivoluzione del secondo dopoguerra" e la localizzazione delle soggettività:

L'evaporazione del padre è premessa e conseguenza del discorso del capitalista: instaurando l'imperativo del godimento, distruggendo i modi tradizionali del Super-Io, la forma di vita contemporanea sacrifica i vincoli al piacere, separa le persone le

²⁶⁴ Andrea Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, Pps, p. 1166.

²⁶⁵ Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna, 2005, pp. 236, 237, 248.

une dalle altre, le divide al loro interno²⁶⁶.

L'”evaporazione del Padre” è quindi anche immediatamente l'assestamento di qualcosa che sostituisca il Padre, che venga al suo posto: nella contemporaneità questo ‘qualcosa’ è l'oggetto di godimento, “partner inumano”²⁶⁷ capace di minacciare l'esistenza stessa dell'inconscio²⁶⁸.

Ne *La Beltà*, nel lutto dell'impossibilità della poesia, il movimento *archi-àrchein* coesiste con il movimento *trans* di un tentativo di superare il vuoto aperto dal cambiamento di discorso *attraverso la poesia*, per creare *al di là* “di un tempo di fine dei tempi, di mutamento dell'eone”²⁶⁹, un nuovo principio dell'umano. Dire ‘attraverso la poesia’, vuol dire dentro “l'archi-trans iper iper”, dentro “dietro l'eterno l'esterno l'interno (paesaggio)”²⁷⁰, nel pluristilismo del farsi-disfarsi del mondo nell'emersione del reale. Per questo ci paiono inaccettabili le descrizioni dell'avvento de *La Beltà* che fanno astrazione dall'azione suturante del significante sotto l'azione del principio di piacere. Si veda ad esempio questa descrizione offerta da Gardini:

L'imbarbarimento umano, sociale, storico, è inscenato nella sostanza stessa del dire. E la lingua, che è per Zanzotto la struttura fondativa della realtà, si sottrae con sforzo polemico, ma anche con sfoggio di sacrificio simbolico, e contribuisce al senso della rovina, cedendo al livello sia della sintassi sia della semantica e del vocabolario [...] per inseguire il *prius* di significatività che i modi storicizzati del dire non sanno più

²⁶⁶ Guido Mazzoni, *I destini generali*, Laterza, Bari, 2015, p. 16.

²⁶⁷ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII.*, cit., p. 178. “La création de la poésie consiste à poser, selon le mode de la sublimation propre à l'art, un objet que j'appellerai affolant, un partenaire inhumain”; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII.*, cit., p. 180

²⁶⁸ Di fronte a questa avanzata, che minaccia appunto la persistenza del legame sociale nella civiltà, cioè la possibilità di umanizzare l'esistenza, di renderla vivibile, la psicoanalisi è oggi impegnata a trovare un nuovo principio di strutturazione al di là della funzione paterna. Si vedano ad esempio le tre diverse prospettive in cui si sviluppano i lavori di Miller, Recalcati e Žižek.

²⁶⁹ Andrea Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, Pps, p. 1168.

²⁷⁰ Andrea Zanzotto, *Sì, ancora la neve*, in *La Beltà*, Pps, p. 276.

esprimere²⁷¹.

In questa ricostruzione vediamo che Gardini sente l'esigenza di scartarsi in parte dalla prospettiva referenziale, descrivendo una reazione autonoma a livello linguistico (dovuta allo statuto fondante del linguaggio), anche se termini come "inscenare" e "sfoggio" propongono con forza l'idea di una mimesi dei cambiamenti storici dovuta a una mancanza di mezzi linguistico-letterari, riproponendo di fatto lo schema del rispecchiamento speculare soggetto/referente.

Giustapponiamo a questa ricostruzione un'intuizione di Pasolini, che con grande finezza, già nel passaggio da *Dietro il paesaggio* a *Vocativo*, capisce che di fronte ai cambiamenti della posizione enunciativa non si può limitare l'interpretazione "alla resistenza di Zanzotto alle circostanze esterne", ma che occorre situarla nel tentativo del soggetto di rappresentare la "drammatica scoperta del proprio rapporto con *qualcosa* di oggettivo, che potrebbe essere, almeno, la sua psicologia"²⁷². Questo "*qualcosa*" al tempo stesso oggettivo e psicologico potrebbe essere proprio il discorso, il legame sociale come realtà intersoggettiva che struttura l'inconscio di ogni individuo. La formula "l'inconscio è il sociale" spesso citata in psicoanalisi e attribuita a Lacan, pone con forza l'idea di un'impossibilità di una chiusura individuale dell'inconscio:

L'idea freudiana dell'inconscio è un'idea antimonadica. La psicologia sociale non esiste, afferma Freud, perché essa si dà sempre e solo come sociale [...]. Sono i legami e le appartenenze che determinano la vita di un soggetto e che la costituiscono come inscritta in una rete di relazioni plurali. Il soggetto, gli farà eco Lacan, non è

²⁷¹ Nicola Gardini, *Andrea Zanzotto*, in Nino Borsellino, Walter Pedullà, *Letteratura italiana del Novecento*, cit., vol. III, p. 166.

²⁷² Pier Paolo Pasolini, *Principio di un engagement*, in *Passione e ideologia* (1960), Garzanti, Milano, 1996, pp. 508-509.

l'individuo, non consiste di se stesso, ma è costitutivamente *transindividuale*²⁷³.

La Beltà è dunque la testimonianza di un soggetto che si ritrova di fronte al vuoto apertosi a livello intersoggettivo nell'affermazione di una nuova organizzazione dei legami; testimonianza di un soggetto che si ritrova dentro il "discorso interdetto"²⁷⁴, in una dimensione in cui il reale rende *pathos* in eccesso il significante che tenta di ristrutturare un equilibrio tra simbolico, reale e immaginario. È la testimonianza di una resistenza in ciò che, caduti tutti gli elementi *a*, resta del poetico, il suo *idion*: il *poièin*, la lotta per la creazione continua del mondo e dell'umano. *La Beltà* è questa lotta, una lotta aperta nello spazio dell'impossibilità della poesia, quello del dire che non è più solo parola, ma atto creativo²⁷⁵, in un vuoto che non permette la sua articolazione in una forma superiore. Per questo definirla 'poesia informale' non rispetta l'oltranza resistenziale, etica, e cioè il fatto che questa poesia sarebbe potuta non esistere, o rimanere scrittura privata²⁷⁶. Di "bivio etico"²⁷⁷ ha parlato Andrea Cortellessa per descrivere l'*aut aut* da porre secondo Dal Bianco alle origini de *La Beltà*:

Le vie praticabili, a questo punto, sono due: scavalcare il linguaggio in direzione del silenzio, oppure affrontare la lingua inautentica sul suo stesso terreno, farsi attraversare dalla chiacchiera storica, alla ricerca di un punto di appoggio, un principio resistenza

²⁷³ Massimo Recalcati, *Elogio dell'inconscio. Dodici argomenti in difesa della psicoanalisi*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, p. 12.

²⁷⁴ Luigi Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto* cit., pp. 87-105.

²⁷⁵ Jacques-Alain Miller ha spesso insistito sullo statuto creativo, poetico, potenzialmente delirante che l'ultimo Lacan (dopo l'evaporazione del Padre) assegna a qualsiasi tipo di discorso umano. "Le dit premier est un artifice, un produit de l'art, o un produit de l'acte. C'est un *actifce*. Une vérité dès lors est un délire si elle n'est pas prise dans un lien social"; Jacques-Alain Miller, *Un effort de poésie, Orientation lacanienne III*, 5 (lezione del 5 marzo 2003).

²⁷⁶ È il destino in parte toccato per decenni, per ragioni testuali e editoriali che analizzeremo nella seconda parte della ricerca, al poemetto *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, che in questa nostra lettura è da considerarsi, insieme a *Microfilm*, come il punto più estremo della scrittura zanzottiana del trauma.

²⁷⁷ Andrea Cortellessa, *Andrea Zanzotto. La scrittura, il paesaggio*, in "Poesia" n. 135, Crocetti, Milano, p. 8.

attiva situato non fuori ma dentro il divenire storico e linguistico²⁷⁸.

La prospettiva lacaniana ci permette di arricchire la prospettiva etica che ci si pone innanzi, la quale non sarà da leggere come una libera scelta di un soggetto di fronte a un problema o a una situazione dolorosa. Occorre innanzitutto sottolineare e ricordarsi che il trovarsi di fronte a quel “bivio etico” non è scontato, non è una situazione in cui si ritrovano tutti gli individui (e tutti i poeti); al contrario, se oggi noi possiamo pensare a quel bivio etico è perché un poeta come Zanzotto, il poeta Zanzotto, l’ha fatto esistere, o meglio, si è trovato a doverlo far esistere. Si tratta di un bivio etico che ha modo suo ha dovuto affrontare anche Pasolini, a partire da *La religione del mio tempo* e in modo drammatico in *Poesia in forma di rosa*. Si tratta del destino del poeta autentico di dover incontrare senza protezione o rimozione possibile la verità bruciante del modo, sempre fondamentalmente osceno, in cui viene massivamente organizzato il programma della civiltà, ovvero il modo in cui la collettività si confronta con il reale storico. L’etica dunque, in questa situazione, non riguarda una libera scelta del soggetto di fronte a un dilemma, ma il suo non cedere nella scelta forzata di rimanere nel linguaggio, nel poetico, e di rimanerci con il massimo di fedeltà e coerenza ai propri valori fondanti. Il silenzio in gioco in questa situazione non è un’alternativa, non è quello ad esempio, distinto e distaccato, ancora comunicativo e comprensibile, spesso praticato da Montale (ad esempio dopo *La Bufera e altro*); in gioco è un silenzio di morte, di resa assoluta al “non poter più essere compresi”²⁷⁹ pasoliniano. Morte qui non è da intendere solo in senso patologico, ma anche come fuga rispetto all’esigenza etica di rimanere non identificati nel linguaggio, rimanere fedeli

²⁷⁸ Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, Pps, p. 1483.

²⁷⁹ Si ricordi la celebre e sinistra massima (ormai sospettosamente massificata e misconosciuta) che attraversa la poesia *Una disperata vitalità* in *Poesia in forma di rosa*: “La morte non è / nel non poter comunicare / ma nel non poter più essere compresi”; Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2003, p. 1185.

al sapere di non poter essere un io; morte come eclissi del soggetto nel discorso dominante, in cui trovare, come la massa, protezione in esso: vivere identificati, in una salute inflessibile, falsa e vile.

Riallacciandoci ora al passo citato da *Retorica su: lo sbandamento, il principio 'resistenza'*, possiamo trovare alcuni tentativi di passaggio *trans*, *al di là* del padre. La metafora dello “sbandamento” è così specificata in nota da Zanzotto: “si riferisce sia al fenomeno degli sbandati dopo l’8 settembre [...] sia alle incertezze affacciate nel dopoguerra riguardo al significato, alla direzione, alla possibilità stessa di un movimento-progresso storico”²⁸⁰. Dare all’indicibilità del trauma il nome di “sbandamento”, ovvero cercare di metaforizzare la situazione traumatica attraverso gli sbandamenti storici già vissuti in prima persona dal soggetto, è un modo di dare un quadro, un contesto allo sbandamento attuale, secondo la ricerca di una similarità. Nel passo riportato da *Retorica su*, la poesia è metaforizzata attraverso la “staffetta”, lessema che rientra nell’isotopia del ‘va e vieni’ tipica di alcune metafore zanzottiane della poesia (la “spoletta”, il “riporto e ricamo”, l’“andirivieni della tessitura”, la “sutura”²⁸¹), e che rimanda alla resistenza partigiana, riferimento fondante del “principio ‘resistenza’”. La staffetta-poesia dunque, come la staffetta-partigiana, deve, in un periodo di sbandamento massimo, di massima incertezza, continuare la sua azione, il suo “affannarsi” fuori storia, nel nome del *no* fondamentale alla disumanizzazione, nel nome di un nuovo principio. Su questo sbandamento fuori storia in cui germina il principio-resistenza si è espressa suggestivamente Capaldi, con la densità mimetica della sua scrittura, qui particolarmente necessaria:

²⁸⁰ Andrea Zanzotto, *Note a La Beltà*, Pps, p. 352.

²⁸¹ Cfr. Carlo Mazzacurati, Marco Paolini, *Ritratti: Andrea Zanzotto*, cit., p. 27. Cfr. Andrea Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, Pps, p. 1133; Andrea Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali (XIII)*, in *La Beltà*, Pps, p. 336; e cfr. Andrea Zanzotto, *Sere del dì di festa*, in *Sovrimpressioni*, TP, p. 848.

La poesia spunta in una zona grigia, in un “fuori” dove ogni incursione conoscitiva è annichilita. Ma è proprio quella condizione al margine (essere su “una terra dirota ma celeste alla fine sugli orli”, sperimentando il *vacuum* del visibile (“Io non vedo nulla”), a vanificare il sistema dei concetti e delle formule della comunicazione, nell’oscurità in cui le lingue si frammischiano, annunciando l’integrità del dire, la pura modulabilità del suono²⁸².

La resistenza è la risposta alla domanda fondamentale de *La Beltà*: “ancora il fascino? Il fascino e il principio”²⁸³. Questa resistenza deve attuarsi in due fondamentali zone di confine tra i registri: la fame e il guardare, nominati metonimicamente nel testo come “zuppa di fagioli”²⁸⁴ e come “contemplare”²⁸⁵. Lo sbandamento potrebbe permettere di preparare una fase migliore, un nuovo principio, come accaduto per la resistenza. Una poesia che riparta dai fagioli, che “hanno salvato, dal medioevo in poi, l’umanità dalla fame più volte”²⁸⁶, potrebbe così ritrovare un senso sublimatorio nell’idea di un mondo liberato dalla fame. Per resistere nel fascino-beltà la logica è la stessa, occorre, come con i fagioli, ripartire dal basso, dal fuori campo (proprio come la resistenza è fuori tempo) e cercare “come strisciando sull’erba, da terra”²⁸⁷, un nuovo modo del vedere che produca una contemplazione capace di restituire la dimensione temporale: “Contemplare. Tempo ottimo e massimo”²⁸⁸. Questi tentativi sono ancora una volta sospinti da un imperativo: “Va’ corri”²⁸⁹, in questo caso rivolto alla poesia stessa attraverso il ricorso velleitario al riuso del classico congedo di canzone (che anticipa quello di *E la madre-norma*); ma ancora una volta

²⁸² Donatella Capaldi, *Paesaggio in sbandamento*, in Gilberto Pizzamiglio (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e laguna di Venezia*, cit., p. 56.

²⁸³ Andrea Zanzotto, *Retorica su: Lo sbandamento il principio “resistenza”*, Pps, p. 309.

²⁸⁴ Ivi, p. 307.

²⁸⁵ Ivi, p. 309.

²⁸⁶ Andrea Zanzotto, *Note a La Beltà*, Pps, 352. Sull’idea di una poesia che abbia la forza della fame cfr. Pierre Bruno, *Antonin Artaud, Realtà e poesia*, cit., pp. 64-74.

²⁸⁷ Andrea Zanzotto, *Retorica su: Lo sbandamento il principio “resistenza”*, Pps, p. 309.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*.

invano: la poesia (che completa la serie di sei) si chiude infatti, senza chiudersi, su questi versi:

L'azione sbanda si riprende
sbanda glissa e²⁹⁰

Da questo scorcio di lettura, possiamo dunque vedere, nel lavoro di contrasto all'indebolimento dell'ordine simbolico, una mobilitazione plenaria del significante in articolazione alla Cosa. Assistiamo cioè a un "processo di verbalizzazione del mondo"²⁹¹ in cui risiede interamente la posizione etica del soggetto a partire da *La Beltà*. In termini estetici infatti *La Beltà* potrebbe essere considerata uno scacco, in quanto poesia scritta in un linguaggio troppo privato, troppo determinato dalla pulsionalità per raggiungere l'equilibrio tra articolato e inarticolato che fa la grandezza di un'opera e la sua iscrizione nella *langue* della letteratura²⁹². Ma occorre leggere *La Beltà* al di là di questa visione puramente estetica, poiché nel suo dire si recupera il senso profondo del *poièn* come creare, e il suo valore etico fondamentale di riparo dal reale. Da *La Beltà* in poi occorrerà situare tutta la poesia di Zanzotto nella prospettiva di un *poièn* alle prese con l'*al di là* del simbolico e delle possibilità di un'oltranza formale, nel duplice movimento di resistenza-avanzamento: resistenza al "silenzio sconoscente"²⁹³ della Cosa, e tentativo di un dire in cui possa essere recuperata la radice etica della

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ Andrea Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali (XVI)*, in *La Beltà*, Pps, p. 343.

²⁹² Bottirolì spiega così, utilizzando la dicotomia heideggeriana tra Mondo e Terra, queste possibilità per l'opera: "nella grande opera ammiriamo il regno delle articolazioni, che penetrano nella densità e non le consentono di sottrarsi interamente. L'opera vive di questa relazione conflittuale: essa può fallire in due modi: o per eccesso di articolazione o per eccesso di densità. Nel primo caso il Mondo inaridisce la riserva permanente dell'articolabile, blocca i dinamismi semantici; nel secondo caso la Terra ingoia il mondo come un baratro insaziabile, e resiste alla messa in opera. A trionfare è l'informe, il Reale in senso lacaniano"; Giovanni Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., p. 87.

²⁹³ Andrea Zanzotto, *L'elegia in petèl*, in *La Beltà*, Pps, p. 316.

tradizione letteraria²⁹⁴.

1.2.5 IPER IPER

Nel verso da cui abbiamo preso le mosse, dopo i prefissi *archi-* e *trans*, incontriamo la *geminatio* di *iper*, sotto l'egida del quale possiamo leggere una prospettiva di sutura simbolica apertasi nella modalità dell' 'eccesso', del 'troppo', del 'sopra'. L'incontro ravvicinato con il reale fa esplodere il significante in una serie di manifestazioni eccessive, centrifughe, in potente e spropositato slegamento. L'emersione in primo piano della Cosa sventra la chiusura formale in cui il significante riesce a nutrirsi della Cosa velandola, permettendo la ridondanza del senso tipica del poetico. Sappiamo come la poetica jakobsoniana abbia traghettato Lacan nella teorizzazione dell'inconscio strutturato come un linguaggio, come la proiezione "del principio di equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione"²⁹⁵ sia stata cioè un modello di analisi per le formazioni dell'inconscio²⁹⁶. Ebbene, a partire da *La Beltà*, la poesia di Zanzotto sfugge a un'analisi in questa prospettiva, poiché mancando una chiusura formale, il tessuto figurale non riesce a produrre quei rimandi interni in cui il senso si produce in modo espansivo. A riguardo appare molto pertinente la distinzione introdotta da Barthes tra "testi scrivibili", la cui scrittura 'produttiva' preclude la possibilità di una scrittura critica come operazione metalinguistica su un testo-oggetto; e "testi classici", ovvero leggibili,

²⁹⁴ Concordiamo a mezzo (vedi corsivo nostro) su questo punto con la prospettiva di Bandini: "il centro da cui si propaga il discorso di Zanzotto è un nucleo intenzionale *che non si risolve in fedeltà a uno stile. Quel centro non si identifica con la forma della poesia ma trae il suo nutrimento da altre radici [...]*"; Fernando Bandini, *Zanzotto dalla Heimat al mondo*, Pps, p. XCI.

²⁹⁵ Cfr. Roman Jakobson, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 192. (Cfr. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, cit., p. 220).

²⁹⁶ Cfr. Jacques Lacan *Le Séminaire. Livre V.*, cit.

analizzabili nella loro struttura. Ecco la descrizione del “testo scrivibile”:

Le texte scriptible n'est pas une chose, on le trouvera mal en librairie. De plus, son modèle étant productif (et non plus représentatif), il abolit toute critique, qui produite se confondrait avec lui: le ré-écrire ne pourrait consister qu'à le disséminer, à le disperser dans le champ de la différence infinie. Le texte scriptible est un présent perpétuel [...] c'est *nous en train d'écrire*, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié, par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) [...]. Le scriptible, c'est le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, l'essai sans la dissertation, l'écriture sans le style, la production sans le produit, la structuration sans la structure²⁹⁷.

Il “testo leggibile” viene invece descritto in questo modo:

Mais “les textes lisibles?” Ce sont des produits (et non des productions) ils forment la masse énorme de notre littérature. Comment différencier de nouveau cette masse? Il y faut une opération seconde [...]. Cette nouvelle opération est l'*interprétation* [...]. Interpréter un texte ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre) c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait²⁹⁸.

I testi de *La Beltà* sono testi “scrivibili”, in cui il soggetto e il testo coincidono nell'atto di una scrittura che si dà come produzione al di qua dello stile; in cui “il gioco infinito del mondo” si produce “secondo una matrice metonimica, in uno spostamento di oggetti contigui, che s'attraggono ma non si sottendono”²⁹⁹, e in cui le sequenze si strutturano in un eccesso cumulativo, in un movimento convulsivo che risponde all'emergenza caotica e bruciante della Cosa:

²⁹⁷ R. Barthes, *S/Z*, in *Œuvres complètes*, vol. III, cit., p. 122. A questa suddivisione si sovrappone quella tra testi “integralmente plurali” (*intégralement pluriels*) e testi “moderatamente plurali” (*modérément pluriels*). Ivi, pp. 123-124 (R. Barthes, *S/Z*, Einaudi, cit. pp. 10-12).

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ Graziella Spampinato, *La musa interrogata*, cit., p. 138.

E che si dice là nella vita?
E che messaggi ha la fonte di messaggi?
Ed esiste la fonte, o non sono
che io-tu-questi-quaggiù
questi cloffete clocchete ch ch
più che incomunicante scomunicato tutti scomunicati?
[...]
E le falci le mezzelune e i martelli
e le croci e i designs-disegni
e la nube filata di zucchero che alla psiche ne viene?
E la tradizione tramanda tramanda fa passamano?
E l'avanguardia ha trovato, ha trovato?
E dove il fru-fruire dei fruitori
nel truogolo nel buio bugliolo nel disincanto,
dove, invece, l'entusiasmo l'empireirsi l'incanto?³⁰⁰.

Ciò a cui assistiamo in questi versi è uno svuotamento dei fenomeni retorici, una loro inflazione determinata dall'indebolimento della strutturazione significativa. Si incontra un impossibile nel proporsi di analizzare per esempio la paratassi polisindetica su cui si reggono queste sequenze, o nel cercare di aprire uno sfondo interpretativo alla ricostruzione delle relazioni metaforiche o allitterative. Così dicendo, avanzando nel senso di queste considerazioni, nell'atmosfera di questo impossibile, ci imbattiamo di nuovo in un'importante questione critica. Quanto sosteniamo infatti problematizza una lettura ormai codificata della nuova testualità inaugurata ne *La Beltà*, che, come si è detto, la concepisce come il risultato di una "poetica del significativa".

Nella lettura agostiana "l'invenzione determinante registrata da Zanzotto nella *Beltà*" è quella del "balbettio afasico":

³⁰⁰ Andrea Zanzotto, *La perfezione della neve*, in *La Beltà*, Pps, p. 275.

cellula generativa e di fondamento [che si irradia] lungo tutti gli ordini e i registri della lingua, ne sommuove la sintassi e ne contamina il lessico, fino a riconoscersi nel cortocircuito dei vari codici e nei concomitanti precipitati di vociferazione babelica, che ne rappresentano infatti la manifestazione iperbolica³⁰¹.

Occorre a riguardo, come spiega lo stesso Agosti, “dissipare un formidabile ‘equivoco’” che “circola nella critica su Zanzotto: quello che assimila la coppia significante-significato alla coppia forma-contenuto”³⁰². Agosti richiama giustamente alla concezione lacaniana del significante come elemento del linguaggio che “*rinvii* non tanto a *un* significato o a una eventuale pluralità di significati (come è il caso della polisemia o, su un piano diverso, dell'omonimia) *quanto a un nodo di significazioni (un nodo di senso)*”³⁰³.

Evitando dunque una lettura esclusivamente fonico-materica, dobbiamo cercare di pensare meglio gli eccessi linguistici che accadono ne *La Beltà*. Sotto la spinta del principio di piacere (omeostasi) a cui risponde il significante, il significante come *Fort-da*³⁰⁴, lo slegamento in eccesso prodotto dalla Cosa è anche un eccesso di sutura simbolica, una risposta misurata all'eccesso stesso della Cosa, leggibile ad esempio sotto il segno dell'*iper iper*. Per non negare il pluristilismo modale³⁰⁵ che deriva dalla

³⁰¹ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, Pps, p. XXVI.

³⁰² Cfr. Stefano Agosti, *Luoghi e posizioni del linguaggio di A. Zanzotto*, in “Poetiche” 1/2002, cit., pp. 3-4.

³⁰³ Ivi, p. 4.

³⁰⁴ “Il bambino aveva un rocchetto di legno attorno a cui era avvolto un filo [...]; gettava [...] con grande abilità il rocchetto oltre la cortina del suo lettino in modo da farlo sparire pronunciando al tempo stesso il suo espressivo o-o-o- [fort: “via”]; poi tirava nuovamente il rocchetto fuori dal letto, e salutava la sua ricomparsa con un allegro “da” [“qui”]. Questo era dunque il giuoco completo – sparizione e riapparizione – del quale era dato assistere di norma solo al primo atto, ripetuto instancabilmente come giuoco a sé stante, anche se indubbiamente il piacere maggiore era legato al secondo atto. L'interpretazione del giuoco divenne dunque ovvia. Era in rapporto con il grande risultato di civiltà raggiunto dal bambino – vale a dire con la rinuncia pulsionale (rinuncia al soddisfacimento pulsionale) che consisteva nel permettere senza proteste che la madre se ne andasse”; Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, cit., vol. IX, p. 201.

³⁰⁵ Facciamo riferimento alla teoria di Bottirolì, che concepisce il concetto di stile come stile di pensiero, ovvero come un certo modo in cui il senso può prodursi, come un certo modo di realizzarsi delle possibilità d'essere del linguaggio (e di articolazione della densità della Cosa).

mobilitazione omeostatico-simbolica, appiattendolo cioè sull'effetto a prima vista più vistoso del totale sovvertimento linguistico prodotto dalla Cosa, occorre avanzare in un'interpretazione del prefisso sostantivato *iper iper* nel senso di 'sopra'. Adottando una rappresentazione di tipo spaziale, il dire regressivo ci appare dispiegarsi in una zona inferiore, mentre la linea di sutura *iper iper* cercherebbe di aggredire il trauma da una zona superiore. Secondo la convincente descrizione di Ramat, "lo sfarinamento psichico-sintattico" si realizza in "sproloqui e borborigmi"³⁰⁶; ovvero, potremmo dire che nel dire regressivo si verifica uno sprofondamento del Discorso, nella doppia manifestazione dell'agonismo fonico o dell'imperatività performativa. Nella linea *iper iper* il tentativo di risoluzione del trauma (nel significato etimologico di un suo 'scioglimento' nelle trame testuali) avviene invece proprio in uno sproloquio, in un eccesso iperbolico di Discorso, che ne rivela lo svuotamento della presa simbolica. Questo eccesso si rende leggibile soprattutto in due forme: nel martellamento delle interrogazioni e negli enunciati apodittici che cercano di arrestare il flusso significante a una verità (di cui resta però solo il tono, la forma discorsiva):

ma come, come lo sosterrò?

Come lo risolverò?

E il mondo è risolto?

Risolto non è dissolto?

E il grumo non deve – oro guano miele – rimanere?

E non è la il segno del potere?³⁰⁷

Il cancello etimo, cancellare sbarrare.

Questi modi sono legati a un progetto di modalizzazione della logica in cui vengono distinte una logica separativa (che mantiene e rafforza l'identità degli oggetti) una logica confusiva (che promuove il collasso delle distinzioni identitarie) e una logica scissionale o congiuntiva (che permette il legame fecondo di due identità in una correlazione che fa emergere l'ambivalenza insolubile e conflittuale di certe relazioni come, ad esempio, quella tra amore e odio). Cfr. Giovanni Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit, pp. 342-355.

³⁰⁶ Silvio Ramat, *Andrea Zanzotto. Sulla discarica un fiore*, in "Poesia" n. 135, cit., p. 4.

³⁰⁷ Andrea Zanzotto, *Esautorazioni*, in *La Beltà*, Pps, p. 310.

Quasi defilato dalla vita
con media comprensione
di quanto sale intorno di quanto cede in me
cerco di stringere sulla parola ‘bene’
pietra di un bene, nel sopra – il tempo stringe³⁰⁸.

Bastino per *La Beltà* questi due esempi aggiunti ai passi già citati (si vedano la sequenza di interrogative dirette ne *La Perfezione della neve*³⁰⁹, e le vacue volute ragionative di *Al Mondo*³¹⁰) per rendere conto di questa modalità ‘superiore’ di reazione del significante.

Nel primo passo vediamo come la questione sulla consistenza della realtà-mondo si problematizzi attorno a una resistenza, a un “grumo”, aggredito da “un trinomio di sostantivi, quasi a ribadire che il nocciolo della parola è sostanza esso stesso”³¹¹: “oro guano miele”, tre metafore che si presentano come tre forme dell’oggetto *a*, nel suo doppio statuto di oggetto sublime (oro, miele) e di oggetto escrementizio (guano). La sequenza interrogante è dunque dettata dalla prossimità eccessiva di *a*, che si rivela in tutta la sua irriducibile enigmaticità.

Il secondo passo è invece un tentativo ragionante di formalizzare una situazione e un agire, di rendersi e rendere conto di quanto sta accadendo al soggetto e alla sua parola. La descrizione è dunque un tentativo di solidificare in un’interpretazione il flusso caotico in cui è preso il soggetto. La “media comprensione” andrà interpretata come una dichiarazione del crollo di sapere conseguente al trauma, e come tentativo di un riposizionamento del soggetto, che è appunto in mezzo a un movimento in cui il significante sommosso dal reale “sale intorno” e poi “cede in me

³⁰⁸ Andrea Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali XII*, in *La Beltà*, Pps, p. 335.

³⁰⁹ Andrea Zanzotto, *La perfezione della neve*, in *La Beltà*, Pps, p. 271.

³¹⁰ Andrea Zanzotto, *Al mondo*, in *La Beltà*, Pps, p. 301. Cfr. anche *Possibili Prefazi*, II e XVIII, in *La Beltà*, Pps, pp. 342, 347.

³¹¹ Lucia Conti Bertini, *Zanzotto o la sacra menzogna*, cit., p. 132.

(antitesi in cui si ripresenta la confusione del soggetto incalzato dall'oggetto)³¹². Il movimento in cui è preso il significante non è solo di apertura e chiusura, ma anche di continua cancellazione: “Il cancello etimo. Cancellare sbarrare”³¹³. Ritrovandosi in mezzo a un movimento di aperture e chiusure, ascensioni e crolli, senza comprendere a pieno, il soggetto cerca, al di là del vero e del bello, una soluzione etica, cercando di annodare, di “stringere” il significante-soggetto-realtà su un significante: “la parola ‘bene’”. Ciò rivela come nella realtà del soggetto anche “la parola ‘bene’” sia svuotata di senso, ridotta cioè all'azione stessa del cercare. Questo tentativo di descrizione di un'azione da compiersi linguisticamente cerca di realizzarsi dapprima attraverso una metaforizzazione con qualcosa di eticamente stabile, “la pietra” (si pensi alla dichiarazione del primato di Pietro in *Mt 16, 18*), rarefacendosi “nel sopra” come vago anelito, per poi crollare e perdersi nell'associazione sterile dello “stringere” in una frase fatta, “il tempo stringe”, capace solo di trasmettere uno stato di ansietà del soggetto.

Queste dunque alcune forme in cui si presenta il modo suturante dell'*iper*, dell'eccesso di Discorso, che si affianca ai modi dell'*archi* e del *trans*. Così, dopo aver attraversato, a partire dal trauma, queste tre linee eterogenee di sutura, di ricomposizione simbolica, possiamo ora apprezzare al meglio una descrizione data da Fortini del pluralismo testuale de *La Beltà*, una delle più figurali e pregnanti che ne siano state offerte:

straordinaria compenetrazione di concreto-terrestre, acqueo-arboreo e di astratto-geometrico, da abissi celestiali o subumani; l'equilibrio sempre lacerato e sempre risorto fra idillio soave e avventura dell'esistente fra le gigantesche ombre del Drago-

³¹² “dimensione provvisoria di interno ed esterno, di soggetto e oggetto, verso una possibile identificazione dei termini”; Maurizio Cucchi, *La beltà presa a coltellate?*, in “Studi novecenteschi”, cit., p. 253.

³¹³ Andrea Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali XII*, in *La Beltà*, Pps, p. 334.

Essere³¹⁴.

1.2.6 FUORI PEDAGOGIA

Possiamo a questo punto dare un nome alla seconda posizione dell'oggetto *a* nel sistema testuale: *posizione dell'irrepresentabile*. Cerchiamo quindi di definire meglio quale sia la particolare declinazione in cui questa posizione si presenta ne *La Beltà*, e sotto quali forme persista in *Pasque*. Si tratta innanzitutto di fissare quanto abbiamo già formulato e ripetuto: ne *La Beltà* la caduta dell'oggetto io-paesaggio pone il soggetto traumaticamente di fronte al reale della Cosa. La reazione è quindi quella *di un continuo movimento del significante verso l'alterità del trauma*, che lo attira a sé, come “vuoto determinativo”³¹⁵, determinando l'andamento del dettato. Questo movimento, come abbiamo visto, è un movimento di resistenza e riparatorio a un tempo, attivato dal principio di piacere.

Ne *La Beltà* e in molti componimenti di *Pasque*, in questo moto significativo di convergenza verso il trauma, è presente un “io operativo”, puro retaggio pronominale, punto finale del processo iniziato con *Vocativo*:

Il processo di accelerazione degli indici pronominali era cominciato già in *Vocativo*, e aveva trovato riscontro nella forma dialogale per persone nelle *Ecloghe*: ma è nella *Beltà* che raggiunge il suo apice, quasi una vera e propria furia d'interlocuzione³¹⁶.

Come vedremo, questo puro “io” grammaticale si eclisserà totalmente in *Senhal*, aprendo il campo a una pluralità eccedente di voci in convergenza-

³¹⁴ Franco Fortini, *Su Zanzotto*, in *Un dialogo ininterrotto. Interviste (1952-1994)*, Bollati Boringhieri, 2003, p. 454.

³¹⁵ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII.*, cit., p. 154.; “dans toute forme de sublimation, le vide sera déterminatif”; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII.*, p. 155.

³¹⁶ Ermanno Krumm, *Zanzotto semantico*, in *Il ritorno del flâneur. Saggi su Freud, Lacan, Montale, Zanzotto, Walser*, Paolo Boringhieri, Torino, 1983, p. 151.

conflitto, e in *Microfilm*, facendo del testo una pura traccia onirica.

Molti componenti di *Pasque* si inscrivono nel movimento suturante di convergenza-conflitto che si inaugura ne *La Beltà*. Nei componenti più in linea con la declinazione conflittuale-riparativa, avvengono però delle evoluzioni nel lavoro di simbolizzazione del trauma. La prima è rinvenibile nella centralità assunta dal complesso testuale della pedagogia, testimoniata dalla posizione in apertura della raccolta del lungo componimento *Misteri della Pedagogia*³¹⁷.

Di fronte al trauma apertosi nella scoperta dell'infondatezza del mondo umanistico, nello svelamento del "falso letterario"³¹⁸, il soggetto cerca ora di trovare una via di simbolizzazione riconnettendosi al discorso pedagogico. Rispetto all'indefinitezza assoluta che è il trauma, assistiamo qui a una circoscrizione del non-senso, che implica una sublimazione discorsiva, quella appunto che permette di fare del problema della Cosa nella definizione dell'umano il problema della pedagogia³¹⁹. Tuttavia la pedagogia si rivela, come la storia e la poesia, costruita su quel residuo restio alla civilizzazione che è l'oggetto *a*. Come scrive Spampinato: "[l]a pienezza assoluta della 'comunione', del 'comunicare', si ripropone e si dilegua ogni giorno, sulle tracce stesse del 'vero', nella scuola come nella poesia"³²⁰. Il movimento centripeto del significante trova così una declinazione particolare nel confronto con i "bui uteri" di *Scolastica* da cui prende le mosse la "promessa"³²¹ del discorso pedagogico.

³¹⁷ Sulla presenza della pedagogia in *Pasque* si vedano anche *La Pace di Oliva, Frammento di un poemetto "Pigmalione "70" non più ritrovato, Per Lumina Per Limina*.

³¹⁸ Andrea Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali XIV*, in *La Beltà*, Pps, p. 338.

³¹⁹ "mentre vengono destituite di fondamento tutte le formulazioni note dell'umano, non ne appare nessuna che sia veramente integrale e persuasiva. Si crea un paesaggio di faglie e di esplosioni, di strutture vacue e audaci a un tempo, di verità esaltanti e insieme di gessoso disincanto. L'*age of anxiety* diviene età della nevrosi e poi della psicosi. [...] E dunque chi diviene il bambino? Come sarà questo figlio del veleno? Come si reagirà di fronte ad esso, testimone innocente di una colpa che è stata di tutti, oggi ancor più di ieri?"; Andrea Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, Pps, p. 1180.

³²⁰ Graziella Spampinato, *La musa interrogata*, cit., p. 167.

³²¹ "morula / imprecisa, persa ancora / in bui uteri, promessa"; Andrea Zanzotto, *Ecloga IX*.

È lo svelamento progressivo a cui assistiamo in *Misteri della Pedagogia*. La concretezza contingente dell'inaugurazione del "Centro di Lettura", descritta con una febbrile ironia capace di restituire la sensazione di ipocrisia rituale di questo tipo di eventi, e la miseria delle pratiche pedagogiche reali, lascia il posto, alla fine del componimento, a ipocrisie e miserie ben più radicali e annichilenti, quelle delle forme mortifere dei legami sociali dominanti:

Fuori pedagogia....out out, contro i meli e le maestre
le potenze... i principi... li scruti dalla finestrina dall'oblò
(trafiggono imprendono gestiscono
non conoscono le sazieta gesticolano impalano
si fanno razzi scoppiano
in corolle di scintille lassù...)
ma il Centro di Lettura...
ma nuove pedagogie per i morti e forse per gli altri...
oltre forre e boschi escogitate...

"Lume non è se non vien

si turba mai"³²².

L'"out out" anglizzante riporta il discorso "Fuori pedagogia", nella temporalità storica, laddove le forze del dominio compiono atti "contro", invalidanti il discorso che la poesia ("i meli"), e la pedagogia ("le maestre"), tentano umilmente di realizzare. Occorre sottolineare che gli atti distruttivi (che trovano omologia sul piano formale nella ripetizione dei verbi alla terza persona plurale) sono visti da un luogo chiuso, attraverso una "finestrina", un "oblò" (il diaframma tra luogo del vedere e realtà veduta è reso nel testo attraverso le parentesi). Le avversative irrelate che chiudono il passo, sancendo lo scacco del discorso pedagogico, valgono, secondo

Scolastica, in *IX Ecloghe*, Pps, p. 257.

³²² Andrea Zanzotto, *Misteri della pedagogia*, in *Pasque*, Pps, p. 386.

l'ambivalenza tipica del dettato suturante, anche come resistenza, come obiezione al reale che muove in profondità un discorso sociale fondato sulla distruzione.

La resistenza si fa anelito di pedagogie a prima vista paradossali e enigmatiche “per i morti e forse per gli altri”, ma che possono recuperare un loro senso profondo in una lettura strumentale del “per” come “attraverso”. Ritroviamo quindi, come nel passo di *Retorica su*, la metafora delle “forre” come realtà naturale da superare per creare, “escogitare” più oltre, delle pedagogie possibili. La citazione dantesca (“Lume non è se non vien dal seren / che non si turba mai” Par XIX, 64-65), che attraversa tutto il poemetto, si ripresenta in chiusura, sottoposta alla cancellazione di “dal seren / che non”. Come spiega l'Aquila parlante del Cielo sesto del Paradiso, il lume che proviene dalla luce di Dio, permette alla mente umana di essere certa delle più profonde verità divine. La citazione partecipa dunque dello stesso tentativo di risoluzione dell'alterità negativa del trauma, contrario assoluto dell'alterità del lume divino. La cancellazione finale è quindi il segno di un'entrata del verso dantesco nelle spirali annichilenti della Cosa, ma nella sua presenza ‘censurata’ è, ancora, testimonianza di una resistenza.

1.2.7 CHIUSURA-DEVIANZA

Nel lavoro di simbolizzazione in atto in *Pasque* emergono nuovi tentativi di dire l'alterità del trauma, attestati da una serie di figure che attraversano tutta la raccolta e che si addensano soprattutto negli ultimi componimenti: il boccio, il cerchio, l'uovo, la biglia, l'autodidascalo, la casupola etc. Queste figure sono accomunate da un sema comune, quello della “chiusura su di sé”, dell'ermeticità, del “chiuso si-si-significare”³²³. Chiusura in alterità del

³²³ Andrea Zanzotto, *Subnarcosi*, in *Pasque*, Pps, p. 391.

trauma, attorno a cui queste figure si addensano come diaframmi metaforici (velamenti e tentativi di interpretazione a un tempo). Questa evoluzione interna nella declinazione della simbolizzazione del trauma, ha delle omologie a livello della struttura fondamentale di molti testi della raccolta. La centralità dell'Uno, di cui l'uovo è la connotazione denotativa fondamentale, produce una "concentrazione e restrizione dei campi semantici" che "è una delle acquisizioni della lingua di *Pasque* e risponde forse a quell'esigenza di affinamento degli strumenti d'indagine sul reale che in *La Beltà* era soltanto enunciata: 'Cercare meglio il piano di clivaggio / per lavorare in diamante'"³²⁴. Approfondisce poi Dal Bianco: "al fondo delle operazioni di sondaggio scopriamo la cupa contraddizione, l'ambiguità, l'indifferenziato, l'oscuro che caratterizzano in prima istanza l'Es. Ma in *Pasque* si allude più volte alla coassialità fra inconscio soggettivo e sostanza panica del mondo"³²⁵.

Sulla possibilità di un legame intertestuale tra la presenza dell'uovo e il testo di Lacan ha lavorato con acume filologico Luca Stefanelli. Il testo lacaniano preso in esame da Stefanelli è lo scritto *Position de l'inconscient*, in cui il tema dell'uovo viene declinato nella *trouvaille* dell'hommelette: "Rompendo l'uovo si fa sì l'*Homo* ma anche l'*Hommelette*"³²⁶. A rinforzare l'idea di uno scambio intertestuale è fondamentalmente una citazione dagli *Uccelli* di Aristofane in *Possibili prefazi VI*, che riprenderebbe un'allusione lacaniana alla commedia nel suo scritto³²⁷. Anche Conti Bertini si è mossa in questo orizzonte intertestuale rilevando, come Stefanelli, oltre alla relazione tra uovo e "hommelette", il riuso in *Pasqua di Maggio* dell'aggettivo

³²⁴ Stefano Dal Bianco, *Profili ai libri e commento alle poesie*, Pps, p. 1540.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ Jacques Lacan, *Posizione dell'inconscio*, in *Scritti*, cit., p. 849. "À casser l'œuf se fait l'Homme, mais aussi l'Hommelette"; Jacques Lacan, *Position de l'inconscient*, in *Écrits*, cit., p. 845.

³²⁷ Cfr. Luca Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, Mimesis, Milano, 2015, pp. 110-113.

“viviparo” e del verbo “pullulare” presenti nello scritto di Lacan³²⁸. Ora, occorre dire che per questo tipo di ricostruzioni è sempre inevitabile il rischio di una possibile e difficilmente smentibile imputazione di arbitrarietà (molto più invalidante che l’arbitrarietà di altri tipi di lettura che non puntano a una verità esatta, a corrispondenze univoche); noi crediamo che i riscontri di Stefanelli e Conti Bertini siano fondati, ma che tuttavia, se è vero che, come dice Barthes, la “misura del discorso critico è la sua *giustizia*”³²⁹, nel considerare i rapporti tra Zanzotto e Lacan su questo punto, la loro scrittura critica ci appaia meno “giusta” di quanto potrebbe essere, poiché troppo concentrata, trattando i testi teorici come testi letterari, a ricostruire la rete del prelievo contenutistico, erigendo a principio guida l’immagine “Zanzotto lettore di Lacan”, prendendolo come fine in sé piuttosto che come punto di partenza o come presupposto utile per una descrizione della struttura testuale (è il caso esemplare della critica di Agosti), o per un corpo a corpo, un colloquio, con il prodursi del dettato poetico e del suo al di là.

Fedeli alla prospettiva di una critica fondata sull’alleanza preziosa freudiana tra poesia e psicoanalisi, ovvero sulla scoperta di un lavoro comune sul reale del poeta e dell’analista (in cui il critico con la sua scrittura di “mediazione”, di *passer* creativo, ha un ruolo importantissimo da giocare) leggeremo l’uovo come connotazione denotativa del trauma, come figura dell’Uno, della chiusura su di sé. Un modo cioè proprio al poeta di dare un nome al reale, all’indifferenziato.

Le figure dell’oscuro e dell’indifferenziato che compaiono in *Pasque* vengono ad occupare strutturalmente il ruolo di figure del reale ne *Il Galateo in Bosco* (e, come vedremo, traspariranno per opposizione nelle figure centrali delle altre due raccolte della trilogia). Questo fenomeno mostra una caratteristica fondamentale del modo di svilupparsi dell’itinerario testuale,

³²⁸ Cfr. Lucia Conti Bertini, *Zanzotto o la sacra menzogna*, cit., pp. 51-52.

³²⁹ Roland Barthes, *Critica e verità*, Einaudi, Torino, 1969, p. 59. “La mesure du discours critique, c’est sa *justesse*”; Roland Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, Paris, 1966, p. 72.

descritta molto bene Carbognin: in esso “non si dà, in assoluto, un’evoluzione lungo una direttrice *lineare*, caratterizzata da una vettorialità univocamente progressiva”³³⁰, quanto piuttosto una “*densità stratigrafica*” che “cresce per concentriche circolarità e improvvisi sprofondamenti, attivata da una dinamica che tende, da questo punto di vista, a escludere qualsiasi superamento dialettico”³³¹. La medesima immagine della circolarità è condivisa da Dal Bianco: “[i]l percorso di Zanzotto è una spirale. Per quanto la curva si allarghi fino a comprendere l’universo mondo, ogni suo punto è in rapporto costante con l’origine, con un luogo – Pieve di Soligo – e con un libro – *Dietro il paesaggio*”³³². A sua volta, Gian Luigi Beccaria parla anch’egli di un percorso “sviante e circolare, che sconnette le priorità cronologiche”³³³. Torneremo a confrontarci con queste importanti riflessioni nel finale della nostra ricognizione, e cercheremo di definire meglio il nostro posizionamento rispetto ad esse.

Tornando a *Pasque*, occorre mettere in rilievo come a nostro avviso in molti testi fondamentali della raccolta, la concentrazione e restrizione del campo semantico risponda a una chiusura su di sé della scrittura in un movimento di devianza, di fuga rispetto all’oggetto *a*. Occorre usare bene questa indicazione di Dal Bianco: “al fondo delle operazioni di sondaggio”. L’indifferenziato di *Pasque* risalta nella differenza con certi fenomeni di pluralismo de *La Beltà* e *Senhal* (escursioni sociolinguistiche del lessico, giustapporsi metonimico degli stili) determinati dal ritorno ciclico del significante al *vulnus* simbolico. La strategia del significante in *Pasque* è invece spesso quella della fuga in avanti (in analogia al movimento evitante dell’inconscio nella mania)³³⁴. Occorre dunque distinguere l’indifferenziato

³³⁰ Francesco Carbognin, *L’Altro spazio*, cit., p. 179.

³³¹ Ivi, pp. 180-181.

³³² Stefano Dal Bianco, *Introduzione*, TP, p. IX.

³³³ Gian Luigi Beccaria, *Alto, altro linguaggio, fuori idioma: Andrea Zanzotto*, in *Le forme della lontananza. La variazione e l’identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento: fiaba, canto, romanzo*, Garzanti, Milano, 1989, p. 233.

³³⁴ “La risposta maniacale è in effetti una risposta che mira a rendere non-avvenuta la perdita

dell'Es, che è il nocciolo pulsionale, uniano, di ciò che resta escluso dalla struttura, chiuso su se stesso, da un indifferenziato semantico, che è però conseguenza di ciò che Kristeva chiama “differenziale significante”, e che è, al contrario, condizione di una semiosi infinita³³⁵. Questo scivolamento centrifugo del significante lo incontriamo in tutta la sua potenza in *Xenoglossie* e in *Per Lumina Per Limina*, di cui riportiamo *l'incipit*:

e quanto m'insegnavate.
Tutto è convinto spinto
a dare su un'alba
 come di un altro fatto d'alba
tutto è coinvolto precipite a darsi
 in filiazioni di napalm d'alba
tutto è roso da un fuoco sottile fragile freddo
 – il tepore –
tutto è impuntato in cristallo fratto in fuoco
È covato e incavato a un fuoco³³⁶.

Questo attacco, che dà il ritmo a uno dei componimenti più importanti e densi di tutta l'opera di Zanzotto, trasmette la sensazione ambivalente di una variazione estrema e di un'estrema immobilità: “linguaggio cristallizzato intorno a un nucleo centrale originario”³³⁷, ma al tempo stesso preso nella deriva del suo scorrere attraverso le luci, attraverso le soglie, “di soglia in soglia”³³⁸. Procediamo verso per verso. Il primo verso, una proposizione coordinata a nessuna principale, apre il testo su un'instabilità deittica

dell'Ideale [...] [è un] ‘rigetto dell'inconscio’”; Massimo Recalcati, *Per Lacan. Neoilluminismo, neoesistenzialismo, neostrutturalismo*, Borla, Roma, 2005, pp. 29, 32.

³³⁵ “Un ‘je’ par conséquent non-personne, mais aussi non-subjectivité, sans lieu précis puisque devenu *un site de l'infini*, une *situation de la signifiance* ou mieux, une *différentielle*”; Cfr. Julia Kristeva, *Séméiotiké*, cit., p. 292. Cfr. *ivi*, pp. 217-310.

³³⁶ Andrea Zanzotto, *Per Lumina, per Limina*, in *Pasque*, Pps, p. 407.

³³⁷ Lucia Conti Bertini, *Zanzotto o la sacra menzogna*, cit., p. 18.

³³⁸ Andrea Zanzotto, *Per lumina per limina*, in *Pasque*, Pps, p. 407.

fondamentale: il qui e ora del dettato non è presente a sé, ma si apre su un altrove, su un flusso significante di cui il testo sarebbe una rilevazione parziale o un'emergenza contingente. Lo stacco tra questo verso residuale e l'*incipit* vero e proprio è rilevabile soprattutto a livello pronominale. Nella relazione tra *mi* e *insegnavate* si profila interamente il complesso testuale della pedagogia: il rapporto tra un singolo e i maestri, in cui ogni soggetto viene costruito nell'Altro (genitoriale, scolastico, sociale).

Dopo questa potente allusione inizia la poesia, subito calata nel granitico incedere di quattro periodi costruiti sulla medesima base: *Tutto + terza persona del presente indicativo di essere + participio aggettivale*. I primi due periodi spingono la similarità più in là, presentando entrambi, dopo la base, una proposizione infinitiva costruita sulla *preposizione a + infinito del verbo dare*. Le due occorrenze di “dare” differiscono però grammaticalmente e semanticamente, la prima, intransitiva costruita con la preposizione *su*, ha il significato di ‘essere rivolto a’; la seconda, riflessiva, ha il significato di ‘concedersi, offrirsi, manifestarsi’. Una zona di comunione tra i due significati potrebbe rinvenirsi nell’idea di un ‘essere proteso all’esterno’.

I versi che si alternano al primo, al secondo e al quarto dei versi anaforici, contribuiscono all’effetto di *variatio* creando una cadenza alternata, fondata innanzitutto su un movimento contrappuntistico a matrice epiforica (*alba, fuoco*), che ha il compito di offrire, come osserva con precisione Dal Bianco, una “garanzia d’incubazione” al “perenne impulso iniziale, allo ‘sbocciare’ della significazione”³³⁹. A livello metrico è osservabile per i versi 3 e 6 l’introduzione di uno scarto in perdita di una sillaba rispetto al precedente verso anaforico: a un settenario succede un senario, a un endecasillabo un decasillabo. In questo secondo caso, l’alternanza è arricchita dal novenario, che modula gradatamente il passaggio dal senario all’endecasillabo. Dal punto di vista ritmico è poi rinvenibile una convergenza tra il secondo e il

³³⁹ Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, Pps, p. 1551.

quarto verso (accenti di 1^a 4^a 6^a) e tra il quinto e il sesto (accenti di 1^a 4^a 7^a), con una discontinuità al verso 2 (accenti di 2^a e 5^a).

Questo equilibrio di minimi scarti, che mette ulteriormente in risalto l'estraneità del primo verso (ottonario con accenti di 2^a e 7^a), subisce una profonda spezzatura con l'irruzione dei versi 7 e 8, il primo di quindici sillabe, il secondo quadrisillabo. Quest'ultimo attraversa sotterraneamente l'intero componimento (quattro occorrenze) con la funzione strutturale di spezzare e 'azzerare' una certa tendenza differenziale del dettato, aprendone un'altra.

I versi 9 e 10, che aprono una sequenza di sette versi, spezzata di nuovo al verso 16 da "– il tepore –", ripartono sull'anafora di *Tutto* (quarta occorrenza), e si pongono quale momento di passaggio verso una scansione dominata dalla ripetizione in epifora e in anadiplosi di *fuoco*, e dall'anafora ravvicinata di *nel*.

Questo passaggio si attua però, oltre che nella ripresa dell'anafora, anche nella rottura del principio scalare riscontrato nelle prime due alternanze tra verso in anafora e verso in 'contrappunto'. Al dodecasillabo (accenti di 1^a 4^a 7^a 9^a) fa seguito un novenario (accenti di 3^a 6^a 9^a). Un residuo di scalarità è dunque rintracciabile sul piano ritmico, in quanto gli accenti del novenario si trovano nelle sedi che precedono quelle degli accenti del dodecasillabo.

Dopo questa transizione cambiano le dinamiche fondamentali della sequenza. I versi si mantengono su misure più lunghe (11+13+9+8+12), dando spazio a un *climax* metrico ascendente in fine sequenza, costruito sull'anafora di *nel* e sulla ripresa 'in fuga', con aggiunta di un elemento aggettivale, della medesima struttura sintattica: *nel + aggettivo + del + fuoco*. Alla 'fissità' che viene a prodursi dall'infittirsi di questi fenomeni di ripetizione, contribuisce sul piano ritmico il ritorno in quattro versi di accenti in settima e in seconda sede (con il verso 13, che presenta accenti di 3^a5^a9^a, in funzione di variazione).

Diversa infine anche la disposizione degli spazi bianchi, che non si pongono più a margine, obbligando il verso a un rientro a destra; gli spazi bianchi emergono all'interno del verso, separando due aggettivi e due sostantivi in ripetizione differenziale (l'assonanza *seccume/notturme* e il polittoto *fuoco/foco*).

Possiamo ora confrontarci con l'altro fenomeno di ripetizione, speculare all'anafora: le due epifore di *alba* e di *fuoco*. Partiamo dalla spiegazione metalinguistica della poesia data da Conti Bertini: "Il titolo del componimento, *Per lumina per limina*, nel suo gioco paronomastico indica la nascita delle parole mediante un atto di illuminazione, che però non è mai totale ma procede per gradi"³⁴⁰. Potremmo allora già dire che il movimento che abbiamo cercato di elucidare attraverso queste osservazioni metriche, si completa nell'epifora delle parole nascenti, "alba" e "fuoco", occorrenze lessematiche che portano inscritte nella propria identità semantica il tratto 'principalità'. Va poi osservato che nell'universo poetico di Zanzotto questi termini si inscrivono nell'affollato campo metaforico che fa da *focus* al fare poetico. Le parole nascenti sembrano prodursi da un movimento differenziale, nella propagazione per contagio dell'allitterazione come principio organizzativo delle sequenze. Sommariamente si notino, sul lato consonantico, il raddoppio di /NT/ al terzo verso (*convINTo/spiNTo*), la ripetizione di /FR/ alla fine del settimo (*FRagile/FReddo*), la paronomasia *covato/incavato* al decimo. Ma è sul lato vocalico che avviene il fenomeno strutturale più interessante. La parola nascente "alba" sorge nella prolungata allitterazione assonante della vocale /a/: *Altro fAtto d'AlbA, nApAlm d'AlbA*; mentre negli stessi versi, gli aggettivi che si riferiscono a "tutto", si fondano su altre vocali: la /i/ di *convInto spInto precIpIte*, la "o" di *coinvOltO*, a cui possiamo aggiungere il sostantivo *filiaziOni*, in cui si iscrive il modo di darsi del "tutto". Al settimo verso avviene però un passaggio: compare nel

³⁴⁰ Cfr. Lucia Conti Bertini, *Zanzotto o la sacra menzogna*, cit., p. 18.

centro del verso la parola nascente “fuoco”, introdotto dal participio aggettivale in /o/ su “tutto”, *rOso*, che segue la tendenza dei versi precedenti. I tre aggettivi di “fuoco” hanno tre vocali accentuate diverse: /i/, /a/, /e/ (*sottIle, frAgile, frEddo*). Dopo questo verso, che presenta una varietà vocalica, nei versi successivi assistiamo a un ribaltamento della dinamica dei primi versi. Gli aggettivi e i sostantivi in relazione a “tutto” assonano in /a/ (*impuntAto in cristAllo frAtto, covAto incavAto*), mentre il vocabolo in epifora è in /o/, *fuOco*, come *tepOre*, che lo doppia. Assistiamo dunque, nella doppia produzione allitterante delle due parole nascenti, a un’inversione fonetica ($o \rightarrow a \ a \rightarrow o$), che va ad aggiungersi ai fenomeni di parallelismo incontrati a livello metrico.

1.2.8 APERTURA/CHIUSURA

I fenomeni di parallelismo che abbiamo riscontrato, nel loro darsi esplicitamente e freneticamente, ci riportano in una zona teorica di riflessione. Come accennato, dobbiamo ipotizzare, per la poesia di Zanzotto a partire da *La Beltà*, un indebolimento della “funzione costruttiva”³⁴¹. La base di questa funzione è rinvenibile nel nucleo teorico comune all’inconscio linguistico di Lacan e al principio di equivalenza di Jakobson: il primato del significante sul significato (inversione dell’algoritmo saussuriano)³⁴². Nel poetico si realizza il taglio del rapporto codificato tra significanti e significati messo in scena dal linguaggio-strumento nella finzione comunicativa. Il

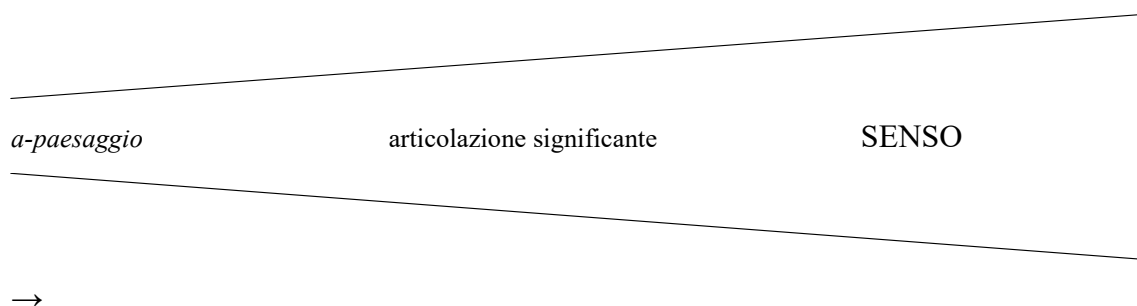
³⁴¹ “J’appelle fonction constructive d’un élément de l’œuvre littéraire comme système, sa possibilité d’entrer en corrélation avec les autres éléments du même système et par conséquent avec le système entier”. (“Chiamo funzione costruttiva di un elemento dell’opera letteraria come sistema, la possibilità che esso ha di entrare in correlazione con gli altri elementi del medesimo sistema e, di conseguenza, con l’intero sistema”); Jury Tynianov, *De l’évolution littéraire*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, 1965, p. 123. (Traduzione nostra).

³⁴² Cfr. *supra*, *Introduzione*, cap. 1,

significante si svela nella sua verità, quella di essere “significante di nulla”³⁴³ dalla cui messa in forma come sistema relazionale avviene una produzione espansiva del senso. L’attivazione delle virtualità del significante è da pensare in relazione implicativa all’oggetto *a*, che, occultato completamente nelle dinamiche comunicative ‘senza resti’, diventa in letteratura il primo elemento del processo sublimatorio-testuale:

Ora, questa produzione di senso non canonica rispetto ai processi normali della significazione, non rappresenta altro che l’elaborazione di un ‘residuo’ linguistico non simbolizzato [...]. È proprio la natura di questo ‘resto’ [...] in quanto frammento reale di lingua e espulsione di lingua, che condiziona l’intero processo [...] nel suo lavoro di ‘produzione’ eccedente di senso e non di riproduzione di un significato³⁴⁴.

Potremmo rappresentare così il rapporto tra significante, oggetto *a* e produzione del senso nei testi ‘formali’:



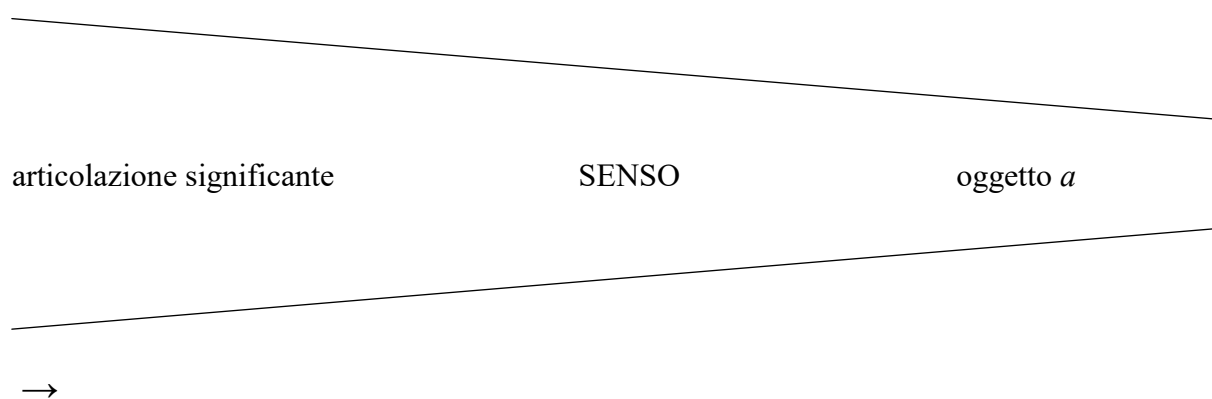
Schema 1

A partire da *La Beltà*, il distacco tra oggetto-paesaggio e oggetto *a* inverte i

³⁴³ “S’il est vraiment signifiant, et si c’est le premier signifiant façonné par des mains de l’homme, il n’est signifiant, dans son essence de signifiant, de rien d’autre que de tout ce qui est signifiant – autrement dit, de rien de particulièrement signifié”; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII.*, cit., p. 145. “Se esso è veramente significante, e se è il primo significante foggato nella sua essenza di significante dalle mani dell’uomo, non è significante di nient’altro che di tutto ciò che è significante – in altri termini di nulla di significato in particolare”; Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 143.

³⁴⁴ Stefano Agosti, *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Feltrinelli, Milano, 1982, p. 170. Cfr. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, cit., pp. 17-82.

rapporti di produzione del senso. Non si dà più un'espansione del senso a partire dalla densità articolatoria del significante. Dalla disarticolazione del significante, dalla sua implosione formale, il senso si produce come costante orientata all'oggetto *a*. Il pluralismo garantito dal differenziale significante non è più virtualità da far esistere sull'asse dei paradigmi in sede di interpretazione, ma si dà sulla pagina, nella manifestazione scucita del testo. Si fa avanti la seguente ipotesi: la conflagrazione significante che contraddistingue a partire da *La Beltà* la poesia di Zanzotto determina una dispersione, un'“incandescenza” per usare un termine di Barthes³⁴⁵, che non permette di pensare “le iterazioni semiche, le isotopie, le costellazioni tematiche” come quegli elementi capaci di “*chiudere* – a livello semantico – il discorso del libro e trasformarlo in ‘oggetto strutturale’”³⁴⁶. In quanto “produttivo”, il testo resta *aperto* sulla ‘differenza strutturale’:



Schema 2

Per avvicinarsi a questa apertura dello “scrivibile” zanzottiano, potremmo

³⁴⁵ “L’écriture d’Artaud est située à un tel niveau d’incandescence, d’incendie, et de transgression, qu’au fond il n’y a rien à dire sur Artaud [...]. Il n’y a pas de critique à faire d’Artaud. La seule solution serait d’écrire comme lui, d’entrer dans le plagiat d’Artaud”; Roland Barthes, *Où/Ou va la littérature?*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. IV, p. 555. “La scrittura di Artaud si pone a un tale livello di *incandescenza* [...] che in fondo non c’è niente da dire su Artaud. [...] Non c’è critica da fare di Artaud. L’unica soluzione sarebbe scrivere come lui, plagiare Artaud”; *Dove va la letteratura? o no?*, in *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Einaudi, Torino 1998, p. 252.

³⁴⁶ Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Il Melangolo, Genova, 1982, p. 25.

percorrere la distinzione teorizzata da Jacques Fontanille tra “il punto di vista del discorso-enunciato”, in cui si dà un “senso compiuto” che “si può ricostruire, *a posteriori*, a partire dalle isotopie dominanti del discorso”; e “il punto di vista del discorso in atto”, in cui si può “esaminare il modo in cui un testo associa e dissocia, aggrega e disaggrega le sue figure, per capire come le isotopie si formano nel movimento stesso dell'enunciazione”³⁴⁷.

Questa distinzione sembra aprire delle prospettive interessanti per cercare di incontrare il reale della testualità zanzottiana. Innanzitutto permette di pensare la funzione della ridondanza semantica in un modo più flessibile e soprattutto non vincolato a un primato quantitativo o a modelli di gerarchizzazione astratta. L'interesse per la semanticità rinvenibile nell'interazione tra diversi elementi del testo apre lo spazio per pensare radicalmente l'iscrizione del soggetto nella struttura. È quanto si delinea con forza nel concetto di “ritmo” al centro della teoria di Henri Meschonnic:

Parce que le rythme n'est pas seulement un secteur du langage parmi d'autres, un niveau linguistique, comme le lexique ou la syntaxe, mais que, plus puissamment, il peut être pris comme la structuration d'ensemble de tous les signifiants, il est l'inscription du sujet dans l'ensemble de l'œuvre comme système de valeurs de langage, à travers le sens³⁴⁸.

Questa visione determina un'inversione nei rapporti tra teoria, pratica critica

³⁴⁷ “Si on examine par exemple le fonctionnement d'une isotopie dans un texte, on peut la considérer simplement comme la répétition d'un contenu sémantique, qui, en tant que telle, peut passer pour une ‘instruction de lecture’; c'est adopter le point de vue du discours-énoncé: le sens est achevé, on peut le reconstruire, après-coup, à partir des isotopies dominantes du discours [...]. Mais on peut aussi s'intéresser à la manière dont le discours élabore ses propres isotopies [...] on peut [...] examiner la manière dont un texte associe et dissocie, agrège et désagrège ses figures, pour comprendre comment les isotopies s'y forment dans le mouvement même de l'énonciation. C'est alors le point de vue du discours en acte”; Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Puf, Paris, 1999, pp. 3-4. (Traduzione nostra).

³⁴⁸ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris, 1982, p. 363. “Siccome il ritmo non è solo un settore del linguaggio tra altri, un *livello* linguistico, come il lessico o la sintassi, ma può, in modo più potente, essere assunto come la strutturazione d'insieme di tutti i significanti, esso è l'iscrizione del soggetto nell'insieme dell'opera come sistema di valori di linguaggio, attraverso il senso”. (Traduzione nostra).

e testi nella produzione del sapere: “ogni poema rimette in questione, in modo specifico, la nozione stessa del comprendere”³⁴⁹. La poetica diviene così un “incompiuto teorico” che “è e sarà sempre posteriore alle opere”³⁵⁰, sulle quali la critica cercherà di fare esistere l'ignoto di cui esse sono portatrici.

L'accento posto sulla sospensione di sapere in vista di una possibile ricostruzione, nel pieno dell'enunciazione, della specificità di un testo, apre uno spiraglio metodologico per fare sì che la ripetizione, l'*autòmaton* dei diversi piani strutturali possa essere posto sullo sfondo di un vuoto centrale, e quindi orientato verso l'incontro (la *tyche*) con il reale³⁵¹. Nella dimensione della testualità “scrivibile”, ovvero di una testualità che si è aperta al godimento, non basta infatti “cercare come significano” gli elementi di un testo, occorre anche cercare “la situazione di questo come”³⁵². Questa testualità non obbliga più il discorso critico a ricostruire la sua significazione, ma a confrontarsi con il vuoto dell'assenza del metalinguaggio, a cercare, con la propria scrittura, di posizionarsi nell'orientamento verso il reale realizzato nel dire poetico³⁵³. Come spiega Zanzotto infatti, non solo il commentatore è predestinato a fallire nella pretesa di un discorso di cattura

³⁴⁹ “C’est la notion même du comprendre que tout poème remet en question, et chacun spécifiquement”. Ivi, p. 342 (Traduzione nostra).

³⁵⁰ “Une poétique du discours est un inaccompli théorique. Elle est solidaire d’une linguistique du discours encore en train de se fonder. Elle n’a pas que des signes car elle pose, que la communication, et le poème comme tout discours, pas plus mais spécifiquement, déborde des signes. Elle se cherche. Elle est et sera toujours postérieure aux œuvres. Elle est continue aux poétiques des poètes qui maintiennent la tension entre la pratique et l’intuition théorique”. Ivi, p. 33.

³⁵¹ “Le réel est au-delà de l’*autòmaton*, du retour, de la revenue, de l’insistance des signes à quoi nous nous voyons commandés par le principe de plaisir. Le réel est cela qui gît toujours derrière l’*autòmaton*”. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI.*, cit., p. 64. “Il reale è al di là dell’*autòmaton*, del ritorno, del ritornare, dell’insistenza dei segni a cui ci vediamo comandati dal principio di piacere. Il reale è ciò che giace sempre dietro l’*autòmaton*”; Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XI.*, cit., pp. 52-53.

³⁵² “La critique du rythme ne consiste pas à commenter un vers, ou un poème, dont elle épuiserait l’effet ou la valeur, dont elle dirait le sens, si lui-même ne l’a pas dit. Elle cherche comment ils signifient, et la situation de ce comment”. Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, cit., p. 56.

³⁵³ Cfr. *supra*, *Introduzione*, cap. 2,

della verità testuale, ma lo è anche il poeta stesso:

Sono molto grato a certi critici per il tempo che hanno speso per me, a osservare come era fatta la macchinetta dei miei versi; però non mi sono mai riconosciuto del tutto in quello che hanno detto, mi sembrava che ci fosse qualche cosa di più, di diverso. All'opposto, ogni volta che rileggo una mia poesia, mi accorgo di non avere detto tutto quello che avrei voluto dire, di non avere mai del tutto colpito nel segno; la pantera profumata non si lascia prendere neanche per la coda³⁵⁴.

Proprio in questa tensione costante verso ciò che sfugge alla presa delle parole, verso il punto di cessazione, Marco Manotta rinviene la “sfida” della poesia zanzottiana:

Conoscere *nel* linguaggio l'oggetto che condiziona la nostra esistenza, e conoscerlo *attraverso* il linguaggio, senza abdicare alla soggettività istitutrice di relazioni umane: questa è la sfida che la poesia deve consapevolmente raccogliere³⁵⁵.

Nella descrizione di questa sfida, identificando “l'oggetto che condiziona la nostra esistenza” con l'oggetto *a*, pantera profumata di ogni soggetto, si chiarisce un affascinante paradosso sulla concezione della poesia dell'ultimo Lacan, nel quale la svolta verso il reale appare in tutta la sua forza:

La poésie est effet de sens mais aussi bien effet de trou. Il n'y a que la poésie vous ai-je dit, qui permet l'interprétation et c'est en cela que je n'arrive plus, dans ma technique, à ce qu'elle tienne: je ne suis pas assez pouâte, je ne suis pas pouatassé³⁵⁶.

La poesia permette l'interpretazione in quanto essa stessa è già movimento di connotazione denotativa (“effetto di buco”), in quanto è già

³⁵⁴ Andrea Zanzotto, *Intervento*, Pps, pp. 1267-68.

³⁵⁵ Marco Manotta, *La semantica come “felix culpa” della poesia*, in “Poetiche” 1/2002, cit., p. 84.

³⁵⁶ Jacques Lacan, *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, 17 mars 1977, inedito.

interpretazione. È dunque nel dire a mezzo sull'oggetto del poeta, del suo orientarsi verso il reale che il critico (e l'analista) deve trovare la propria posizione di interprete dell'interpretazione, la buona e la giusta distanza rispetto al dire poetico e al suo oggetto, tanto sfuggente quanto inamovibile e pervasivo (è questa presenza che distingue la psicoanalisi e la critica psicoanalitica dall'ermeneutica); il critico deve dunque posizionarsi rispetto al posizionamento del poeta, pur sapendo, come scrive Tassoni, che “tanto dalla parte del poeta quanto da quella del commentatore, il gioco si riduce a un nulla di fatto, a un bersaglio mancato, a qualcosa che rimane da dire, mentre il cerchio non può che rimanere aperto”³⁵⁷. Il soggetto insomma, sia egli il poeta o il critico, si ritrova sempre nel suo lavoro di interpretazione “ributtato / più in qua o più in là / del giusto significato”³⁵⁸.

1.2.9 PUNTO DI CESSAZIONE

A partire dal secondo schema proposto, e dai riferimenti che abbiamo attraversato, possiamo tentare di descrivere meglio le declinazioni del rapporto poesia-trauma. Per *La Beltà* e *Senhal* la strategia fondamentale è il tentativo di una metaforizzazione “dell'aspetto brutto del trauma”³⁵⁹ (deconnotazione), di una riduzione della sua alterità in un significante. Da questo movimento emergono dei significanti fondamentali (*trauma, sangue, resistenza, neve*), delle figure del reale che reggono intere prospettive di sutura simbolica. Questi *focus* metaforici non vanno pensati come l'apice di una struttura di tipo gerarchico tra temi, motivi e isotopie, ma come zone di

³⁵⁷ Luigi Tassoni, *Il silenzio del commentatore e altri silenzi per Zanzotto*, in “Poetiche” 1/2002, cit., p. 47.

³⁵⁸ Andrea Zanzotto, *Pasqua di maggio*, in *Pasque*, Pps, p. 434.

³⁵⁹ Jacques Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, in *Scritti*, cit., p. 254; “l'aspect brut du trauma”; Jacques Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage*, in *Écrits*, cit., p. 261.

precipitazione verso “quel punto gravitazionale”³⁶⁰ di cui parla Recalcati, in cui si fa sentire il ripetersi di un ‘qualcosa’ al di là del linguaggio, “sordo alle torsioni della parola, simile a una costante strutturale che si può rintracciare al fondo di ogni variazione fenomenica”³⁶¹. Jean-Claude Milner spiega l’esistenza di questo “punto di cessazione” con il fatto che “[l]alingua è non-tutta: ne deriva che qualcosa non cessa di non scriversi, e in ogni forma discorsiva che ha un rapporto con *lalingua* questo qualcosa esercita un’azione”³⁶². La posizione che la linguistica occupa rispetto al sapere la obbliga a “ignorare totalmente il punto di cessazione”, mentre la poesia, “caso opposto”, si definisce proprio per il fatto di non ignorarlo, di “farvi incessantemente ritorno, di non acconsentire mai a considerarlo un niente”³⁶³.

Ora, il movimento verso il punto di cessazione, rappresentato nello schema 2 dalle linee oblique, non rivela inevitabilmente la ripetizione da cui è determinato attraverso la ricorsività. Che il ‘qualcosa’ sia in fondo traducibile nel linguaggio *come* una costante strutturale, non significa che esso debba sempre darsi in un testo attraverso una coerenza strutturale reperibile ai vari livelli fenomenici. Il ‘qualcosa’ può rivelarsi anche come unicità eccentrica, *hapax*, punto sensibile estraneo alla coerenza tematico-isotopica. Sembrano qui aprirsi delle convergenze con il “senso ottuso” descritto da Barthes come “significante senza significato”, la cui lettura resta sospesa tra “definizione e approssimazione”³⁶⁴. Se non può essere descritto

³⁶⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII.*, cit., p. 180. Cfr. *supra*, *Introduzione*, cap. 1.

³⁶¹ *Ibidem*. Il poeta stesso è costretto a operare in questa prospettiva ermeneutica rovesciata: “[s]i accende allora il titolo, il quale per me ha un significato di estrema importanza; la semantica del titolo è rivelatrice e decisiva. Il titolo nasce per me come *individuazione di una struttura in mezzo ad un coacervo*”; Andrea Zanzotto, *Autoritratto*, Pps, p. 1209. (Corsivo nostro).

³⁶² “Lalangue est pas-toute: il en suit que quelque chose ne cesse pas de ne pas s’y écrire, et dans toutes les formes discursives qui ont rapport à lalangue, ce quelque chose exerce une action”; Jean-Claude Milner, *L’amour de la langue*, Seuil, Paris, 1978, p. 38.

³⁶³ “une position qui se définit de ne pas ignorer le point de cessation, d’inlassablement y faire retour, de ne jamais le tenir pour rien – en bref, la poésie”; *ibidem*.

³⁶⁴ Roland Barthes, *Il terzo senso, note di ricerca su qualche fotogramma di S.M. Eisenstein*, in Roland Barthes, *L’ovvio e l’ottuso, Saggi critici III*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 54-55. (Roland

(“come descrivere ciò che non rappresenta nulla?”³⁶⁵) rimanendo “al livello del linguaggio articolato – ovvero del testo –, il senso ottuso non giungerà ad esistere, a entrare nel metalinguaggio del critico. Ciò significa che il senso ottuso è al di fuori del linguaggio (articolato), e tuttavia nello spazio dell’interlocuzione”³⁶⁶. Così, questo senso eccentrico, “disseminato, reversibile, agganciato alla sua durata, non può che fondare (se lo si segue) una suddivisione del testo” diversa da quella dettata dalle articolazioni simboliche del senso: “una suddivisione inedita, contro-logica, e tuttavia ‘vera’”³⁶⁷. Questa suddivisione sarà dunque costruita sulle manifestazioni di un significante che potrà manifestarsi come vuoto “in uno stato permanente di *deplezione*”, oppure pieno, in uno “stato di perpetuo eretismo”; o ancora, fuori dall’opposizione, nella forma stessa di “un’emergenza, di una piega (perfino di una falsa piega), che contrassegna il pesante strato delle informazioni e delle significazioni”³⁶⁸.

È sotto la forma dell’eccedenza che ne *La Beltà* abbiamo incontrato il significante “trauma”, dal quale abbiamo tentato di ricostruire il movimento del senso, tracciabile prevalentemente, sullo *schema 2*, in senso orizzontale da sinistra a destra: dal significante all’emergenza dell’oggetto *a*. Per la

Barthes, *Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. III, p. 500).

³⁶⁵ Roland Barthes, *L’ovvio e l’ottuso*, cit., p. 55. (Roland Barthes, *Le troisième sens*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. III, p. 500).

³⁶⁶ Roland Barthes, *L’ovvio e l’ottuso*, cit., p. 55; “le sens obtus est un signifiant sans signifié; d’où la difficulté à le nommer: ma lecture reste suspendue [...] entre la définition et l’approximation, [...] comment décrire ce qui ne représente rien? [...] La conséquence est que si, devant ces images, nous restons vous et moi au niveau du langage articulé – de mon propre texte – le sens obtus ne parviendra pas à exister, à entrer dans le métalangage du critique. Cela veut dire que le sens obtus est en dehors du langage (articulé), mais cependant à l’intérieur de l’interlocution”; Roland Barthes, *Le troisième sens*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. III, p. 500.

³⁶⁷ Roland Barthes, *L’ovvio e l’ottuso*, cit., pp. 56-57; “le sens obtus est le contre-récit même; disséminé, réversible, accroché à sa propre durée, il ne peut fonder (si on le suit) qu’un tout autre découpage [...] un découpage inouï, contre-logique et cependant ‘vrai’”; Roland Barthes, *Œuvres complètes*, cit., vol. III, p. 501.

³⁶⁸ Roland Barthes, *L’ovvio e l’ottuso*, cit., pp. 56; “le signifiant (le troisième sens) ne se remplit pas; il est dans un état permanent de déplétion [...] d’érétisme perpétuel [...]. Enfin le sens obtus peut être vu comme un accent, la forme même d’une émergence, d’un pli (voire d’un faux pli), dont est marquée la lourde nappe des informations et des significations”; Roland Barthes, *Œuvres complètes*, cit., vol. III, p. 501.

tendenza centrifuga di *Pasque*, il movimento deve invece essere concepito con una particolare intensità in senso verticale, come ritorno dal significante al significante, nella fuga differenziale. Una tendenza che, pur inscrivendosi dentro lo scollamento tra paesaggio e *a*, tenta una cancellazione di *a* attraverso l'idea di un dire esaustivo e liberatorio, in cui poter opporre al trauma, la 'totalità', ricercata sulla scala rovesciata dell'infinito. Il "tutto" apre e chiude *Per Lumina per limina*, l'anafora iniziale si conclude su due versi in cui lapidariamente si iscrive l'utopia pedagogica: "e l'insegnamento / mutuo di tutto a tutto", al quale si lega il primo verso. Questa utopia pedagogica è già rinvenibile nell'*Ecloga IX Scolastica*:

Tu forse insegni perché una risposta
hai generato in te. Sei poco
un suono solo, una vocale, un nài,
un sì; da fare grande
come l'iddio, un mondo tutto
di microcristalline
affermative sillabe.
Oh, una sola risposta: e tutto
insegnerò, sed tantum dic verbo³⁶⁹.

Si potrebbe dire che in *Pasque* la ricerca di quella risposta, di quel suono-sillaba-vocale affermativo da fare grande come l'iddio-mondo si sia fatto, da messaggio semantico, attività operativa nel rimando significante. Le "microcristalline sillabe" si dispiegano ora nel tentativo di dire il "mondo tutto" che consiste in esse. Il tentativo impossibile di una cancellazione di *a* si manifesta dunque in un doppio rovescio: quello dell'ermeticità, della chiusura, dell'"inghiottito in sé paesaggio"³⁷⁰; e del tutto, della totalità, della

³⁶⁹ Andrea Zanzotto, *Ecloga IX. Scolastica*, in *IX Ecloghe*, Pps, p. 256.

³⁷⁰ Andrea Zanzotto, *Pasqua di Maggio*, in *Pasque*, Pps, p. 439.

“poesia totale”³⁷¹; coincidenza che ritroviamo nelle figure guida, dall’uovo alla casupola, e che ci aiuta a capire meglio la segnalazione di Dal Bianco sulla “coassialità tra inconscio soggettivo e sostanza panica del mondo”. Rispetto alle deconnotazioni de *La Beltà* e *Senhal*, le figure in chiusura di *Pasque* si presentano più statiche, meno conflittuali, come fossero più distanti dalla ferita. Possiamo dunque segnalare un movimento dinamico a completamento di quanto già descritto a partire dal secondo schema. La maggiore rarefazione delle figure del reale produce un’intensificazione del differenziale significante, ovvero: a una minore potenza sul piano semantico corrisponde una maggiore potenza dei fenomeni di parallelismo.

Per *Pasque* siamo giunti a parlare di ‘fuga in avanti’ e di ‘cancellazione’. Occorre però non perdere di vista la collocazione di questi movimenti rispetto all’attività di sutura de *La Beltà* e *Senhal*. Questa attività è certo anche un modo di descrivere a un livello più ravvicinato e dinamico, quello che Freud chiama lavoro del lutto (*Trauerarbeit*)³⁷². Allora se *Pasque* è, come spiega l’etimologia ebraica riportata da Zanzotto in nota, un ‘passaggio’, lo è anche nell’itinerario testuale che stiamo ricostruendo. Passaggio verso un recupero del paesaggio, verso un riavvicinamento del paesaggio all’oggetto *a*. Di questo processo si danno in *Pasque* alcuni momenti iniziali, che troveranno poi sviluppo e centralità nelle opere successive. Si tratta soprattutto di alcune connotazioni denotative fondanti, che assumono ora lo statuto di figure del reale in un recupero *a rovescio* del paesaggio. In *Pasque* il lavoro di sutura simbolica permette di riportare la parola al paesaggio, non più però quale immagine agalmatica di *a*, bensì, fuori immagine, come immenso residuo, non-luogo di emersioni spaesanti, di oggetti fondanti l’infondatezza strutturale dell’umano: la luce, la cacca. Il paesaggio viene ora raggiunto, percorso, indagato, attraversando la vera

³⁷¹ Andrea Zanzotto, *Biglia*, in *Pasque*, Pps, p. 447.

³⁷² Cfr. Sigmund Freud, *Lutto e melanconia*, in *Opere*, vol. 8, cit.

essenza dell'oggetto *a*, quella di essere oggetto scarto resistente a qualsiasi tentativo di riassorbimento ad opera del significante.

Il lavoro di sutura ha portato in *Pasque* a negativizzare un poco il “vivissimo”³⁷³ del trauma, e a raggiungere così i primi luoghi della ricostruzione di un nuovo rapporto simbolico con l'oggetto *a* – e quindi con la realtà. Questo nuovo rapporto simbolico è testimoniato dal fatto che queste figure non consistono in campi lessematici di nuova attestazione rispetto alle opere precedenti, ma sono dei recuperi, in un nuovo orizzonte simbolico (modificatosi in relazione strutturale all'oggetto *a*), di ‘temi’, ‘motivi’ presenti *ab origine* nella spirale del sistema testuale. Ne attraverseremo tre: la testa-terra sopravveniente di *Filò*, le cacche e l'oscuro de *Il Galateo in Bosco*, la luce di *Fosfeni*.

1.2.10 TESTA-TERRA

La totalità ricercata nel rimando significante, nell'inoltramento, passaggio per passaggio, nella testualità onirica, permette di dare al trauma un nuovo nome. In *Filò*, l'operazione di immersione dialettale, nuovo modo in cui è tentato il recupero, dopo l'immersione nel *petèl* e nei passaggi differenziali, del dire originario, avviene parallelamente a un'emersione: quella della testa-terra dalle acque di Venezia:

*e co ò vist la gran testa
testa de tut quel che noaltri són
tirada su desmat e desbòn
tirada su e po' dopo cascar dó
tra sacrabòlти sbìgola e fìfio
'sta testa che é la nostra salvazion*

³⁷³ Andrea Zanzotto, *Proteine, Proteine*, in *Pasque*, Pps, p. 390.

*e perdizhion, prima, regina, et quidvis amplius
omnibus* ³⁷⁴.

Questo passaggio in apertura di *Filò* descrive e commenta, nel rustico dialetto solighese, l'evento al centro dei versi di *Recitativo veneziano*. Potremmo dire che il passaggio è descrizione e commento di quella sequenza del *Casanova* di Fellini in cui si vede, a colpi di evocazione prima ancora che di braccia, la gran testa bruna sorgere dalle acque. Tuttavia, questo accostamento non può che precipitare sui versi dell'invettiva ambivalente contro il cinema che apre *Filò*: il cinema “ruba il suo proprio DNA / al grumo più nascosto di noi stessi / nel pozzo senza fondo” [*al ghe roba 'l so proprio DNA / al grop che è pi scondést de noaltri stessi / dó inte 'l pos senza fondi*]³⁷⁵. È indubbio che per Zanzotto quello di Fellini sia un cinema che “sembra lui la poesia [*'l par lu la poesia*]³⁷⁶. Ma se è vero che proprio la visione (“ho visto” [*co ò vist*]³⁷⁷) della testa-terra sorgente dall'acqua è stato l'evento che ha fatto sì che nel soggetto “si son mosse, franate fuori [*se à movest e slavinà fora*]³⁷⁸ le parole in dialetto, è però indubbio che ciò che anima questi versi resta e non può che restare fuori dalla visione e dalla rappresentazione. Diremo che il *Recitativo* non solo è un testo autonomo di poesia, ma che soltanto in esso e grazie a esso ‘qualcosa’ del Femminile primordiale può sorgere, farsi sentire nella lingua, come un vuoto plasmante, come una figura percepibile velata nella *poiesis*.

La testa-terra è “testa di tutto quello che noi siamo [*testa de tut quel che noaltri són*]³⁷⁹”, è dunque in relazione ad essa che per noi, ogni soggetto, ne

³⁷⁴ Andrea Zanzotto, *Filò*, Pps, p. 516; “e quando ho visto la gran testa / testa di tutto quello che noi siamo, / sollevata per scherzo e sul serio / sollevata e dopo cascar giù / tra imprecazioni, panico e spavento – / questa testa che è la nostra salvezza / e perdizione, primigenia, regina, e qualunque cosa di più / per tutti –”. Ivi, p. 517.

³⁷⁵ Ivi, pp. 514, 515.

³⁷⁶ Ivi, pp. 516, 517.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ *Ibidem*.

va del nostro essere uomini. La dimensione in cui avviene l'azione plasmante della testa sull'umano non è quella della conoscenza (epistemologica, gnoseologica o noetica) ma quella dell'etica: “nostra salvezza / e perdizione [*nostra salvazion / e perdizion*]³⁸⁰”. Nel suo occupare ed eccedere tutto il campo della realtà: “primigenia, regina, e qualunque cosa di più / per tutti [*prima, regina, et quidvis amplius / ombibus*]³⁸¹” essa è inconoscibile, e perciò rispetto ad essa, ciò che è in questione, è proprio il posizionamento soggettivo che deriva da quella ingovernabile inconoscibilità. Sono i versi del recitativo che e-vocano, fanno sorgere la testa, ma al tempo stesso, è il sorgere della testa, la vicinanza ad essa che produce lo stravolgimento del dire. Questa discesa alle madri si produce implicativamente: l'emersione della testa implica la regressione verbale nel dialetto, lingua amniotica, non intaccata dagli affari della storia, pulsante nel *continuum* con la terra. Questa implicazione è descritta con finezza da Lorenzini:

Quella testa-terra “creta acqua pietra limo” che favorisce le prospettive ribaltate, i punti di vista visualizzati “da sote tera”. Da sotterra, appunto, come li visualizza e li restituisce una lingua impregnata di *humus* e liquidità, di “scivoli improvvisi, ma piccoli, piccolissimi” (“sti sbrissar sbriisar de colpo, ma picinini, cèi”), di “colpetti leggeri” (“ste pachete lidiere”), di “brulicare nascosto” (“sto buligar scondést”)³⁸².

Tuttavia, questa fusione del dialetto con la terra, ovvero l'associazione del dialetto al sotterraneo, all'organico, non va da sé; essa è una costante dell'opera zanzottiana, che però occorre mettere in luce, come fa con sensibilità critica Bongiorno, rispetto al suo opposto a livello teorico: “il dialetto è costantemente deformato nella sua radice immaginaria, e disturbato (*parasité* si direbbe in francese) da una fonte libidinale spuria

³⁸⁰ *Ibidem.*

³⁸¹ *Ibidem.*

³⁸² Niva Lorenzini, *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. 64. (Per le citazioni da *Filò nel passo*, Pps, p. 520).

come il *petèl*³⁸³. Il dialetto non è per Zanzotto una lingua pura, una lingua “immaginaria”, come dice Bongiorno con un necessario riferimento lacaniano; non è la lingua dell’io, come ad esempio per il Pasolini di *La meglio gioventù*; il dialetto, al contrario, appartiene ai territori dell’Es, dell’inconscio, ai domini impuri di *lalingua*:

Il murmure o il “verso” di *lalangue*, il fluttuare in quell’oceano di tipo tanto omerico quanto amniotico, e tale anche da marcare le vicinanze tra un’eventuale poesia e un’eventuale fogna (secondo la nota espressione montaliana), costituivano comunque campi di attenzione molto aperti e fecondi. In essi io ritrovavo un altro mio vecchio motivo, quello dell’oralità perpetua connessa al mondo dialettale, che mi aveva sempre atterrito e sedotto, e al quale mi ero avvicinato negli anni più recenti del mio scrivere, anche se esso era sempre stato quello del mio parlare. Il debito e il confronto con Lacan era dunque destinato a crescere, ad allargarsi³⁸⁴.

Su questa identificazione tra *lalingua* e dialetto si è soffermato in particolar modo Enio Sartori, in uno studio³⁸⁵ che ha certamente il merito di tentare un rinnovamento della critica psicoanalitica su Zanzotto nel senso del reale, ma che, ponendo *lalingua* come nucleo teorico esclusivo per orientare l’indagine critica, spinge ad un livello ancora più alto il rischio di un appiattimento dell’interpretazione sulla matericità, che in questo caso diverrebbe addirittura dominio dell’indifferenziato. La nostra prospettiva, come mostreremo in dettaglio nell’analisi di *Senhal*, è quella di pensare la *linguisteria* lacaniana nel quadro della ‘differenza strutturale’, nella sua relazione con la Cosa e con le forme in cui si dà il linguaggio, ovvero, come già abbiamo visto in parte su *La Beltà*, nei diversi modi stilistici (nel senso di Bottirolì) di realizzazione dell’attività di sutura simbolica.

³⁸³ Giorgia Bongiorno, *Corpi e tempi morti nella poesia di Zanzotto*, in Donatella Favaretto, Laura Toppan (a cura di), *Hommage à Andrea Zanzotto*, cit., p. 121.

³⁸⁴ Andrea Zanzotto, *Nei paraggi di Lacan*, Pps, p. 1215-1216.

³⁸⁵ Enio Sartori, *Tra bosco e non bosco. Ragioni poetiche e gesti stilistici ne Il Galateo in Bosco di Andrea Zanzotto*, Quodlibet, Macerata, 2010.

Ciò che importa comunque sottolineare della lettura zanzottiana è che il legame *lalingua*-dialetto non mette in primo piano l'aspetto affettivo di *lalingua*, che sembra essere subordinato da Zanzotto a un'appartenenza più profonda, alla fusione tellurica del dialetto con la testa-terra:

*A cavar su 'l parlar vecio, 'sto qua che sentì ades
quel che par mi l'è de la testa-tera,
creda acqua piera léda
dréta intiera tjada intorcolada
mai vista ben mai tocada co man né rebaltada*³⁸⁶.

Non più dunque una fusione tra lingua letteraria e paesaggio, ma una fusione tra scarti e residui: tra “il vecio parlar”³⁸⁷ e gli elementi smembrati della “terra”. Leggiamo così l'implicazione tra terra e “vecio parlar”: da un lato, non possiamo dire che è il “vecio parlar” a far sorgere la testa-terra, a permettere il contatto con la terra; ma non possiamo nemmeno dire, dall'altro, che è il sorgere della testa-terra a far sprofondare la lingua nel dialetto. Possiamo solo dire che entrambe le dinamiche sono vere, perché in questa dimensione correlativa, un primato causale di questo tipo è indecidibile. Esse vanno pensate insieme, come due manifestazioni della Cosa e di *lalingua*.

L'identificazione di *lalingua* con il dialetto in *Filò* deve comunque essere pensata in un quadro strutturale più complesso, che Agosti ha delineato in modo magistrale:

nell'operazione attuata da Zanzotto in *Filò*, il dialetto viene dunque a rappresentare, in opposizione alla concomitante pratica della lingua ufficiale (nazionale), la riserva di

³⁸⁶ Andrea Zanzotto, *Filò*, Pps, p. 518; “a cavar su il dialetto vecchio / questo che sentite adesso, / che per me è della testa-terra, / creta acqua pietra limo / dritta intera tagliata contorta / mai veduta bene mai toccata con mano né rovesciata”; ivi, p. 519.

³⁸⁷ Zanzotto fa notare che “la parola ‘dialet[t]o’ non è dialettale”; ivi, p. 517.

un dire sottratto alla simbolizzazione, anteriore ad essa, più modulatorio che articolatorio, più personale che collettivo, pregrammaticale [...] Senonché [...] nell'atto stesso in cui il dialetto rappresenta per l'*auctor* (per il Soggetto) tutto quanto siamo venuti dicendo, esso viene assunto, operativamente, in una struttura mentale che lo contraddice in teoria e in fatto: la struttura iper- e post-grammaticale della concettualità e addirittura di quel massimo di concettualità che è la riflessione sulla lingua; vale a dire, nel nostro caso, una struttura metalinguistica. È questa la “tensione differenziante” (come direbbe Contini) percepita nel testo³⁸⁸.

La descrizione-commento di *Filò* che abbiamo riportato, apre in effetti un discorso *sulla* testa-terra, si pone cioè in una posizione metalinguistica, che, come sottolinea Agosti, è appunto in contraddizione con l'avvento del dialetto-*lalingua*, ovvero di quel “primigenio 'vagire' somatico” che in quanto tale vanifica ogni speranza nell'esistenza di uno spazio metalinguistico.

Parallelamente a questo bilanciamento dal lato del linguaggio, va sottolineato come nello sviluppo del poemetto, dal lato dell'oggetto, della testa-terra, avvenga un ritorno alla letterarizzazione, attuata nel confronto con la natura leopardiana, ‘madre-matrigna’. Anche qui dunque la portata reale del “vecio parlar” e della “testa-terra” viene riaddestita nel quadro delle forme astratte del *logos* e nel richiamo ai modelli.

1.2.11 LOGOS ERCHÓMENOS

Nel quadro tracciato, i testi più ‘regressivi’ si rivelano essere *Recitativo veneziano* e *Cantilena londinese*, nei quali il soggetto è in posizione di “mimesi verbale”³⁸⁹. Il primo è una sorta di evocazione plurale, frammentata

³⁸⁸ Stefano Agosti, *Diglossia e poesia, Filò di Andrea Zanzotto*, in *Poesia italiana contemporanea*, cit., pp. 59-60.

³⁸⁹ Ivi, p. 56.

in vocalità eterogenee, portatrici di stili diversi. *Il dire è qui il sorgere stesso della testa-terra*. Il commento di *Filò* dice che la testa è “sollevata per scherzo e sul serio [*tirada so desmat et desbon*]³⁹⁰”, ovvero il sorgere della testa produce l’alternanza e, correlativamente, è prodotto dall’alternanza dei registri stilistici. La *Cantilena* invece, come parola pronunciata dall’incarnazione della testa-terra nella gigantessa, incarnazione del Femminile, è leggibile come parola intrisa del godimento materno (reso per disseminazioni foniche e ritmo cadenzato). Si potrebbe rinvenire una prima ragione di questa regressività nello statuto ‘intermedio’ del dialetto veneziano rispetto a quello solighese e all’italiano. Il veneziano permetterebbe cioè l’esperimento del dire sorgente in quanto garante, ad un tempo, di un grado di immersione nell’oralità e di un ancoraggio normativo.

Una seconda ragione è invece formulabile a partire dall’invettiva ambivalente sul cinema. Abbiamo riportato il punto culminante della critica, ma sappiamo che essa prevede quell’eccezione che è il “cinema di poesia”, quel cinema appunto che “quasi – sembra lui la poesia / cattura tutto in poesia – un’altra (*squasi – ‘l par lu la poesia, / al ciapa-dentro tut in poesia – ‘n’ altra*)³⁹¹”. Proprio nel cinema, nel suo “vento che non ha confini (*vent che no à confin*)”³⁹², possiamo trovare un “terreno (*teren*)”³⁹³ propizio alla regressione verso la testa-terra. L’apparire della testa-terra come incarnazione della Cosa, con il suo sguardo mineralizzato, inumano, riesce a sovvertire (come spesso accade nel cinema autentico) la dimensione frontale del guardare per far sorgere la vera dimensione dello sguardo, quella pulsionale, ingovernabile e perturbante³⁹⁴. Guardando l’oggetto impossibile si perde la padronanza del guardare. Lo stesso possiamo dire per la scena della *Cantilena*, dove a dominare della gigantessa, testa-terra incarnatasi, è

³⁹⁰ Andrea Zanzotto, *Filò*, Pps, p. 517.

³⁹¹ *Ivi*, pp. 514, 515.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ Cfr. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI.*, cit., capitoli VI-IX.

la sua voce³⁹⁵, la quale, in dissonanza con la sua apparenza, sembra farsi portatrice del suo vero essere.

Abbiamo avanzato delle ipotesi esplicative, ma al di là della loro plausibilità, ciò che è necessario evidenziare è che la spinta regressiva del dire verso la terra trova sempre un limite normativo, un principio organizzativo che attutisce quella spinta. Certo, il soggetto asserisce riguardo alla testa-terra:

*tera che se móf da sote tera
e che scriver me à fat senpre paura
anca si l'ò parlà-parlada
da senpre, dala matina a la sera al sòn de not*³⁹⁶.

Questa asserzione è invalidata dalla stessa struttura discorsivo-ragionativa che la sostiene, che rende appunto lo stesso “vecio-parlar” un oggetto. Non è infatti *in primis* l’idea di una coincidenza senza scarti tra terra e dialetto a essere impossibile, ma la possibilità per il soggetto di poterlo parlare, quel dialetto, senza esserne parlato. Così, tutti gli impossibili che attraversano l’incontro con la terra, con la “selvatica tremenda irata sfinge / che non si può guardare sul muso mostro [*salvaréga tremenda irata sphynx / che no se pol vardar sul muso mostro*]³⁹⁷, sono imputabili al soggetto che, attraversato

³⁹⁵ Nel *Seminario XI*, come incarnazione dell’oggetto *a*, oltre allo sguardo (al seno e alle feci) è segnalata anche la voce. La voce si dà nel linguaggio pur rimanendo irriducibile alla sua presa universalizzante. Essa può darsi come malia agalmatica, ad esempio nel canto, o come ‘voce del padrone’ (si pensi ai capi carismatici del Novecento), ma anche presentarsi come puro reale nell’esperienza della psicosi. Cecilia Ghelli ha compreso molto bene come queste forme dell’oggetto *a* incidano nella poesia zanzottiana dal lato del reale: “Luce e voce, vista e udito, dunque, sono coinvolti nella loro minimalità che restituisce una balbettante essenza a chi si è introdotto nell’‘oltranza-oltraggio’ come luogo dell’imperdibile”; Cecilia Ghelli, *Collassare e pomeriggio di Andrea Zanzotto*, in Stefano Carrai e Francesco Zambon (a cura di), *Come leggere la poesia italiana del Novecento*, Neri Pozza, Vicenza, 1997, p. 122.

³⁹⁶ Andrea Zanzotto, *Filò*, Pps, p. 518; “terra che si muove da sotterra / e che scrivere mi ha fatto sempre paura / anche se l’ho parlato-parlata / da sempre, dalla mattina alla sera al sonno notturno”. Ivi, p. 519.

³⁹⁷ Ivi, p. 523.

da *lalingua*, non può che ritrovarsi sempre, rispetto ad essa, in un'enunciazione incompleta.

Questo impossibile viene gradualmente assunto nel dispiegarsi interrogante del poemetto, che apre la parola verso un noi sempre più amalgamato da una speranza, quella in una solidarietà da fondarsi sulla necessità di abitare, maledicendola e adorandola³⁹⁸, la testa-terra, di riuscire a trovare un modo non distruttivo di orientarsi in essa:

*E se i nostri voler insenbradi
e par éla e par noi 'ndarà avanti a capirla, a capirse,
no la ne falarà,
no la ne cascarà via da le man
inte i bojón che inciuca-dó e brusa/stusa
la tirarón su tuta dal só mistero
e si no tuta
– che no 'l sarè mai cont che torna just –
quel che basta parché
i só oci de bissa
de basilissa
un póch i ne pare de vera
mama, no de marégna, no de bissa³⁹⁹.*

Qui l'implicazione, annunciata in apertura del poemetto, tra la testa-terra e l'umano, viene portata alle sue estreme conseguenze: capirla-capirci è una questione etica, di volontà collettiva, una volontà di posizionamento rispetto ad essa, in modo che essa possa entrare a far parte di ciò che, nel legame sociale, viene prodotto come umano. Questa solidarietà deve partire

³⁹⁸ Ivi, p. 527.

³⁹⁹ Ivi, p. 528. "E se le nostre volontà unite / e per lei e per noi avanzeranno nel capirla, nel capirci, / non ci sfuggirà, / non ci cadrà via di mano / nei gorgi che inghiottono e bruciano / spengono, / la tireremo su intera dal suo mistero, / e se non tutta / – mai non sarebbe conto che torna giusto – / questo basta perché / i suoi occhi di biscia / di sovrana / ci appaiano un poco di vera / mamma, non di matrigna, non di biscia". Ivi, p. 529.

dall'assunzione dell'impossibilità di dire tutta la terra, di conoscerla per intero, perché “mai non sarebbe conto che torna giusto”⁴⁰⁰. Un'assunzione che, per essere eticamente feconda, deve investire un'altra *facies* dell'identità, quella del “vecio parlar”-*lalingua*:

anca si Basilissa, Rèitia, Dia
(fursi che spèta un sposo tant eterno
cofà éla – e che l'è éla –, logos erchómenos)
l'à da restar: par al nostro no-saver
*e saver, ma pi de tut pa'l nostro amarla*⁴⁰¹.

Dunque la testa-terra, Rèitia⁴⁰², è sposata, fusa con il dialetto, fino a coincidere con esso, il quale è “veniente di là dove non è scrittura [...] né grammatica: luogo, allora, di un *logos* che resta sempre ‘*erchómenos*’, che mai si raggela in un taglio di evento”⁴⁰³. Ed è proprio nell'assunzione di questo venire della lingua da una zona ignota e incontrollabile che può realizzarsi l'accoglienza della testa-terra. Il dialetto infatti permette di fare toccare “la vertigine del passato, dei megasecoli in cui si è estesa, infiltrata, suddivisa, ricomposta, in cui è morta e risorta ‘la’ lingua”⁴⁰⁴. Nel contatto con questa dimensione filogenetica di *lalingua*, il soggetto può fare un'esperienza autentica della lingua, toccare “il nostro non sapere di dove la lingua venga, nel momento in cui viene, monta come un latte”⁴⁰⁵. Dunque la lingua, come la testa-terra, sorge, monta. Questa immagine permette di uscire dalla visione regressiva di un recupero del dire originario, che implica sempre velatamente il riconoscere un primato della lingua cosiddetta

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ Ivi, p. 528. “Anche se Basilissa, Rèitia, Dea / (forse che aspetta uno sposo eterno / come lei – e che è lei – Logos veniente) / deve restare; per il nostro non-sapere / e sapere, ma soprattutto per il nostro amarla”. Ivi, p. 529

⁴⁰² “Rèitia è la principale divinità, femminile, venetica”. Ivi, p. 471.

⁴⁰³ Ivi, p. 542.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

ordinaria. Il riferimento qui, “nel momento”, è a quella dimensione che resta più in qua del taglio articolatorio. Uscire dalla visione regressiva significa anche uscire dal rischio di un culto dell’originario, di un culto di *lalingua* come verità corporale pura, come affrancamento da ogni norma. *Lalingua* è qui ciò che spossa il soggetto dal controllo di sapere sul fondamento del suo essere, e lo mette di fronte a una scelta etica, che è anche ontologica: aprirsi alla propria appartenenza soggettiva al linguaggio⁴⁰⁶, obbedire⁴⁰⁷ al proprio non sapere su *lalingua* e a partire da esso abitarla, far pervadere il proprio dire da quel non sapere; oppure richiudere, occultare quel ‘momento’, metterlo a tacere, e continuare così a non far sorgere la testa-terra quel tanto che basta per imparare ad abitarla. Così, la parola che rifiuta di riconoscersi come terra, preparerà, della terra, un ritorno catastrofico, reale:

*E cossa te 'óne fat, quant te 'óne fat
de mal – intossegada, scassada, rosegada,
castrada – nò pa'l ben nostro che dal tóo no pól partirise,
ma per sganga de póchi, zhus col gòs pien de roba,
stanfadi, inmatonidi*⁴⁰⁸.

Chiudersi al non-sapere, alla ‘differenza strutturale’, impone una difesa, innalzata nell’accumulazione folle dei beni, ai quali viene affidato il ristabilimento e il mantenimento allucinatorio della propria falsa, infantile grandezza.

Aprirsi al “momento” della risalita di *lalingua*, significa raccogliere quella

⁴⁰⁶ Lacan usa il termine *fading* per designare la scomparsa del soggetto nel linguaggio, dovuta all’impossibilità che esso possa essere rappresentato, al di fuori del rimando differenziale, da un solo significante. Cfr. Jacques Lacan, *Position de l’inconscient*, in *Écrits*, cit., p. 835. (Jacques Lacan, *Posizione dell’inconscio*, in *Scritti*, cit., p. 839).

⁴⁰⁷ Cfr. Andrea Zanzotto, *Filò*, Pps, p. 527.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 526. “E che cosa ti abbiamo fatto, quanto ti abbiamo fatto / di male – intossicata, sconquassata, rosicchiata / castrata – non per il bene nostro che dal tuo non può separarsi, / ma per l’avidità di pochi, gufi dal gozzo pieno / zeppi fino all’intontimento”. Ivi, p. 527.

purezza di non sapere nella rete normativa della lingua. Impossibile per il soggetto coincidere con *lalingua*. Si tratterà dunque di invertire la tendenza del dire:

mi allontanano molto da ‘ideologie’ avanguardistiche, col loro “io ne so più degli altri e son qua per indicarvi una strada”. Mi sento più vicino a chi ‘raspa su’, appunto a chi improvvisa, a chi fa dei bricolage e, dovendo affrontare molte faglie, trova una maniera tutta sua per superarne almeno qualcuna⁴⁰⁹.

In questo denso passaggio orale, Zanzotto affida al verbo frasale *raspar su* il tentativo di esprimere linguisticamente quell’aprirsi al non-sapere a cui è chiamata la poesia. In *Filò* incontriamo molti verbi frasali di questo tipo, chiamati ad assolvere la stessa funzione: *sbociar fora*, *nassésti su*, *cascar dó*, *slavinà fóra*, *cavar su*, *picolà in fora*⁴¹⁰. Questa struttura verbale, che è tipica del dialetto, sfugge all’impalcatura discorsiva del poemetto, e si incarica di far esistere, nella lingua, la tensione a quel “momento” in cui la lingua si rivela, nel suo sorgere, ignota e inconoscibile⁴¹¹. Questo stilema, in cui si incarna l’umiltà informale del dialetto (da leggersi nel confronto con il latino come lingua sintetica), informa anche l’umiltà del soggetto chiamato alla poesia, il quale, nella scelta di accogliere il *logos* veniente, deve spogliarsi della pretesa di essere il padrone del suo discorso, e deve imparare a stare nel pieno dell’infondatezza, laddove soltanto sussiste la speranza di cogliere qualcosa *franato fuori*, *nato su*, dall’al di là irredimibile di *lalingua-terra*.

Il rapporto tra paterno e materno nel *logos erchómenos*, è spiegato con profondità concettuale da Giorgio Agamben, che su questa *trouvaille*

⁴⁰⁹ Carlo Mazzacurati, Marco Paolini, *Ritratti: Andrea Zanzotto*, cit., pp. 47-48.

⁴¹⁰ Cfr. Andrea Zanzotto, *Filò*, Pps, pp. 514, 517.

⁴¹¹ Scrive Jean-Claude Milner: “la langue [...] supporte le pas-tout de lalangue, mais pour que celui-ci se fasse objet de science, il faut qu’il soit saisi comme une complétude [...]. Pour y parvenir, la linguistique doit proprement ignorer lalangue et soutenir: 1) que de lalangue, elle n’a rien à savoir et 2) que le réseau d’impossible qui la marque est consistant et complet”; Jean-Claude Milner, *L’amour de la langue*, cit., pp. 39, 40.

zanzottiana così potentemente innovatrice ha scritto alcune pagine fondamentali:

Logos erchómenos, secondo quanto suggerisce l'autore, nomina un'esperienza particolare del linguaggio, quella del dialetto, lingua "materna" nella sua intima, incessante relazione alla lingua 'alta' e 'paterna' [...]. Il 'fatto linguistico' (che non è la lingua, ma quello che i linguisti chiamano *factum loquendi*, il mero fatto, inaccessibile al sapere, che gli uomini parlino) si presenta cioè come una scrittura doppia, o meglio, come un campo di forze percorso da due forze coniugate ed opposte, che incessantemente si toccano, si abitano, dissodano e disfano a vicenda: il dialetto e la lingua, 'matria' e 'patria' [...]. [I] dialetto non è tanto, secondo la rappresentazione comune [...] in-scrivibile [...] è piuttosto l'illeggibile della lingua, la segnatura del suo provenire dall'illeggibile e finire nell'illeggibile⁴¹².

Nella correlazione di queste due forze, che si ritrovano "coniugate ed opposte", è da rinvenire secondo Agamben un tempo "messianico", da leggere come "*tempo della fine*, tempo cairologico che urge operativamente nel tempo cronologico, trasformandolo dall'interno"⁴¹³. Solo dunque resistendo nella mancanza di fondamento, aperti all'incontro (alla *tyche*) nel tempo propizio (*kairós*) del sorgere *ex-nihilo* del *logos* veniente e della poesia, ci si potrà situare nell'alterità della testa-terra:

*e la poesia no l'é in gnessuna lengua
in gnessun logo – fursi – o l'é 'l busnar del fògo
che 'l fa screcolar tute le fonde
inte la gran laguna, inte la gran lacuna –
la é 'l pien e 'l vódo dela testa-tera
che tas, o zhigna e usma un pas pi in là*

⁴¹² Giorgio Agamben, *Il logos erchómenos di Andrea Zanzotto*, in *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Laterza, Bari, 2010, pp. 99-102.

⁴¹³ *Ibidem*.

*de quel che mai se podarà dirse, far nostro*⁴¹⁴.

La testa-terra è dunque una figura in cui, dopo il trauma della caduta immaginaria, la Cosa riesce a penetrare nell'idea di "natura", di "terra", e per questa via permette al soggetto di ritrovare una nuova simbolizzazione. Stefanelli – a cui si deve l'ambizioso tentativo di ricostruzione, a partire dalla riflessione di Agamben, di una 'poetica' del *logos erchómenos*⁴¹⁵ – conferma questa lettura:

[il] dialetto appartiene alla sfera biologico-materna, alla parte più profonda e nascosta della psiche, e condivide dunque con la "testa-terra" la medesima natura ctonia, lo stesso sottrarsi al contatto e alla vista, l'essere fondamento ed essenza del parlare pur restandone a sua volta inafferrabile⁴¹⁶.

Specularmente, il "vecio parlar" e il "*logos veniente*" sono invece figure in cui la Cosa riesce a penetrare nelle idee di "linguaggio", di "lingua", (concepite non solo in senso letterario, ma anche strutturale) portandole più in là, all'identificazione con la "testa-terra", da cui dipende l'umano in quanto al di là dell'idea dell'umano, al di là di ogni soggetto:

*Ma ti, vecio parlar, resisti. E si anca i òmi
te desmentegarà senza inacòrderse,
ghén sarà osèi –
do tre osèi sói magari
dai sbari e dal mazhelo zoladi via –:*

⁴¹⁴ Andrea Zanzotto, *Filò*, Pps, p. 532; "e la poesia non è in nessuna lingua / in nessun luogo – forse – o è il ruggiare del fuoco / che fa scricchiolare tutte le fondamenta / dentro la grande laguna, dentro la grande lacuna – / è il pieno e il vuoto della testa-terra / che tace, o ammicca e fiuta un passo più oltre / di quel che mai potremmo dirci, far nostro". Ivi, p. 533.

⁴¹⁵ Luca Stefanelli, *Il divenire di una poetica*, cit., capitolo 4, *Verso il Logos erchómenos*. L'importantissimo lavoro di Stefanelli, che sviluppa in profondità la lettura filosofica di Agamben, non ci sembra tanto delineare una "poetica", quanto piuttosto una profonda zona simbolica in cui si iscrive e risuona la poesia di Zanzotto.

⁴¹⁶ Ivi, p. 222.

*doman su l'ultima rama là in cao
in cao se zhiése e pra,
osèi che te à inparà da tant
te parlarà inte'l sol, inte l'onbría⁴¹⁷.*

Lalingua-terra è dunque ciò che resiste, e nella cui resistenza il soggetto deve imparare umilmente a dimorare, sopportandone l'alterità: il suo essere fonte dell'ambivalenza, focolaio di contraddizioni non sintetizzabili⁴¹⁸, e il suo situarsi in uno spazio *atopos*, in cui vi è implicato il soggetto stesso⁴¹⁹. Ma questa resistenza implica il suo sovrastare l'umano, il suo esistere al di là di esso, incurante di esso. Non l'umano è perenne, ma *lalingua-terra*: essa troverà sempre un essere da parlare, in cui essere parlata.

1.2.12 GNESSULÓGO

L'incontro con il "momento" in cui la lingua sorge è il momento in cui il soggetto è di fronte al proprio eclissarsi, poiché nel proprio farsi, la *poiesis* si rivela essere "*in nessuna lingua, in gnessun luogo*". Questa *unheimlichkeit* fondante del poetico – proprio in quanto capace di far "scricchiolare tutte le fondamenta" – trova ne *Il Galateo in Bosco* una nuova figura deconnotativa: il Bosco. Nei due termini del titolo di questa raccolta si esprime metaforicamente la tensione tra la tendenza articolatoria e l'inarticolato, in un'oscillazione conflittuale: se da un lato i Galatei hanno da sempre ridotto

⁴¹⁷ Ivi, p. 532. "Ma tu, vecchio parlare, persisti. E seppur gli uomini / ti dimenticheranno senza accorgersene, / ci saranno uccelli – / due tre uccelli soltanto magari / dagli spari e dal massacro volati via –: / domani sull'ultimo ramo là in fondo / in fondo a siepi e prati, / uccelli che ti hanno appreso da tanto tempo, / ti parleranno dentro il sole, nell'ombra". Ivi, p. 533.

⁴¹⁸ "amalgamati a combattere – con amore – contro di te / madre da maledire e da adorare [*inenbradi a combater – co amor – contra de ti / mare da maledir e da adorar*]". Ivi, pp. 526-527.

⁴¹⁹ "contro tutto quello che di schifoso ci sta dentro [...] attorno / nemico immenso e oscuro / che da sotto da sopra da dovunque / ci viene addosso [*contro tut quel che ne sta schifoso dentro [...] attorno / nemigo imenso e scur / che da sote da sora da partut / ne vien ados*]". Ivi, pp. 527, 528.

storicamente il Bosco a norma, nelle forme morte (dell'ufficialità letteraria, politica o amministrativa) rispettose delle esigenze della Civiltà, dall'altro il bosco è rimasto, nella sua chiusura reale, intangibile da quelle forme, luogo di sedimentazione di verità pulsanti, oscenamente, nell'impasto correlativo di vita-morte.

Nella sua "traversata" del bosco come "luogo simbolico", Adelia Noferi ha intuito con grande sensibilità come il bosco zanzottiano si situi più in là del simbolo, inserendosi a pieno nel "paradigma semantico della *hyle*"⁴²⁰:

[Zanzotto è] il solo, credo, che abbia assunto integralmente e drammaticamente il fascio semantico e la rappresentazione della foresta-*hyle*, nel nostro Novecento così desertificato [...]. [Ne *Il Galateo in Bosco*] [i]l paradigma semantico della *hyle* si dispiega in tutta la sua complessità e intensità, anche e soprattutto nelle sue connessioni con il linguaggio o meglio il pre-linguaggio pulsionale, semiotico, che si oppone e si insinua, disarticolandolo, nel linguaggio del codice⁴²¹.

Il bosco-*hyle* dunque, nella sua indeterminatezza, non è un luogo, ma il nome della perdita del luogo e di se stesso di cui il soggetto fa esperienza attraversandolo:

Ed è così che ti senti nessunluogo, gnessulógo (avverbio)
mentre senza sottintesi
di niente in niente distilla se stesso (diverbio)
e invano perché gnessulógo
mai a gnessùlogo è equivalente e
perché qui propriamente

⁴²⁰ Come spiega Noferi: "Aristotele, nella dottrina delle quattro cause (Phys I, 5), dà il nome di *hyle* ad un principio di indeterminazione che precede ogni determinazione, non percepibile né definibile se non per analogia, e l'analogia si stabilisce con la grande oscura selva in base ad una copossessione di alcuni semi (soprattutto le coppie semiche antitetiche di 'generazione/distruzione', di 'permanenza/mutamento', 'immobilità/moto', e inoltre di disordine, oscurità, immensità...)" ; Adelia Noferi, *Il bosco: traversata di un luogo simbolico*, in "Paradigma" n. 8, p. 50.

⁴²¹ Ivi, pp. 55, 59.

c'è solo invito-a-luogo c'è catenina
di ricchezze e carenze qua e lì e là⁴²².

L'assenza di luogo non può dirsi nelle strutture previste del galateo grammaticale, non può dirsi come complemento di stato in luogo. Dire: “io sono, o non sono, in nessun luogo”, rivela la connivenza delle strutture grammaticali con le esigenze conservative dell'io, che nella proposizione è salvato, a livello della struttura, dal proprio dichiararsi spaesato. Non c'è spaesamento se non del soggetto, per questo “nessun luogo” non può che farsi avverbio del verbo copulativo ‘sentirsi’, che fa del soggetto un'apertura di sentimento e percezione. Anche se non può essere detto altrimenti che nella lingua, “nessun luogo” deve trovare nella lingua una via di fuga dalla presa raggelante delle articolazioni codificate (che non sono la lingua).

Nel primo verso del passo citato, il collasso confusivo dei confini del soggetto-realtà, prova a dirsi dapprima in una parola macedonia, nella fusione di aggettivo e sostantivo che si sciogliono nell'avverbio, e poi nella comparsa del doppio “gnessulógo”: “un'abnorme figura avverbiale” che “sovrappone e condensa, fuori di ogni logica consentita, la morfologia del soggetto e quella del bosco”⁴²³.

La dispersione soggettiva è resa attraverso il tu speculare in cui si confonde l'io del soggetto, il quale, in presa diretta con l'infondatezza del linguaggio, “senza sottintesi”, deve continuamente reinventarsi: è “di niente in niente” che il soggetto “distilla se stesso”⁴²⁴. Le note grammaticali tra parentesi corrispondono a due mosse, in cui è sovvertito qualsiasi tentativo di presa metalinguistica sul soggetto quale *sentirsi-nessunluogo-gnessulógo*: la prima si attua fornendo al neologismo un riferimento impossibile, ma pur

⁴²² Andrea Zanzotto, *Gnessulógo*, in *Il Galateo in Bosco*, Pps, p. 554.

⁴²³ Niva Lorenzini, *Una trilogia tra senso e suono*, in *Il presente della poesia 1960-1990*, Il Mulino, Bologna, 1991, p. 202.

⁴²⁴ Sulle isotopie di persone ne *Il Galateo in Bosco* si veda Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, cit., pp. 71-73.

sempre dentro il discorso grammaticale e la forma enciclopedica del sapere; la seconda invece invalidando e dissacrando, nel *calembour*, proprio quel discorso e quella forma, mostrando l'infondatezza delle tassonomie su cui si costruiscono.

Il soggetto si muove io-tu nel niente, cercando di prodursi dal niente come *se stesso*, ma “invano perché” nessuna parte del bosco-gnessulógo, nel suo donarsi, può fissarsi per identità di valore ad un'altra, mai il soggetto-gnessulógo può trovare nel suo passaggio di nulla in nulla un punto di arresto in un se stesso universalmente fondato. Per questo Tassoni legge gnessulógo come un “termine atto a indicare il nihil degli ossari come luogo significativo della negazione”⁴²⁵, e Manotta, sulla stessa linea, parla “di quel nulla (nella poesia ‘niente’) che sottostà alla realtà formale e formata”⁴²⁶.

Nel bosco-gnessulógo, se l'identità e il se stesso sono negati, non significa però che vi trovi regalmente posto una proliferazione della differenza. Ciò che è in questione nel bosco-gnessulógo è il *proprio* dell'infondatezza: in esso, per il soggetto, “propriamente / c'è solo invito-a-luogo”. L'infondatezza del poetico è dunque propriamente, nell'espropriazione più assoluta, un invito a orientarsi, a rimanere nell'orientamento senza fissarsi nel medesimo, o nel suo contrario, la differenza. *L'infondatezza è la condizione per restare nella ricerca, nella resistenza del senso*. L'orientamento deve infatti avvenire, propriamente, nella “catenina / di ricchezze e carenze”. Questa catenina, allusione sia alla catena significativa che alla catena alimentare, va letta soprattutto come metafora allusiva ad un ordine a cui il soggetto è legato, e che è chiamato a riconoscere, ordine di una legge più fondamentale di quella dell'eccesso inumano di Civiltà dei galatei (si veda soprattutto a riguardo il *Sonetto del decremento e dell'alimento*). Come scrive John Patrick Welle: “[l]e regole che governano

⁴²⁵ Luigi Tassoni, *Caosmos: la poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. 69.

⁴²⁶ Marco Manotta, *La tentazione della quadratura del cerchio*. “*Il Galateo in Bosco di Andrea Zanzotto*”, in “Il piccolo Hans”, LXXIV, 1992, p. 18.

i batteri, gli aminoacidi e gli altri fenomeni naturali, sono analoghe, suggerisce Zanzotto, alle convenzioni che costituiscono la cultura”⁴²⁷. Nel bosco-gnessulógo, il soggetto-gnessulógo è dunque chiamato ad accettare il proprio muoversi dentro la catenina (“qua e lì lì e là”), ovvero nel luogo in cui linguaggio e biologia (soggetto e bosco) si trovano congiunti, nelle leggi agrammaticali della terra.

L’orientamento verso il proprio dell’infondatezza ha un fine per il soggetto, come in una *adscensus ad terram* egli è chiamato a riconoscersi in ciò che lo fa umano con ognuno:

invito non privo di divine moine
in cui ognuno dovrà
trovarsi [...]
per potersi fare, in ultimo test di succhio
e di succhiello
*farsi yalina, caccola, gocciolo di punto di vista*⁴²⁸.

L’accettazione dello spaesamento, condizione della persistenza nell’orientarsi, non è il preludio a un’erranza. L’orientarsi ha un polo, un punto di attrazione, verso cui il soggetto deve venire ad essere, nel rovescio di un’ascisi: riconoscersi nel suo *proprio* d’umano come scarto, escremento, “caccola”. Solo riconoscendo che la cacca-oggetto *a* è il rovescio del paesaggio-oggetto *a*, ciò che veramente gli sta *dietro*, come sta *dietro* all’immagine dell’Uomo-oggetto *a*⁴²⁹, il soggetto potrà posizionarsi in un punto di vista autentico in quanto minimale, “gocciolo”, scarto dell’occhio.

⁴²⁷ John Patrick Welle, *The poetry of living things: the alimentary food chain and the threat of war*, in *The Poetry of Andrea Zanzotto*, Bulzoni, Roma, 1987, p. 43. (Traduzione nostra).

⁴²⁸ Andrea Zanzotto, *Gnessulógo*, in *Il Galateo in Bosco*, Pps, pp. 554, 555. (Corsivo nostro).

⁴²⁹ Sulla cacca come proprio dell’umano si veda Pierre Bruno, *Antonin Artaud. Realtà poesia*, cit., pp. 184-191.

1.2.13 L'OSCURO

Il rasoterra del bosco si concretizza nella raccolta in un'ampia serie di termini appartenenti al campo del residuale: dagli ossari (“vado per ossari, e cari stinchi e teschi”⁴³⁰) ai sanguini, dai succhi agli enzimi, dai coaguli alle bave, dalle erbe agli acidi, *et cetera*. Questa distesa è pervasa, nella panfagia che si realizza nella catena alimentare, dall'ambivalenza amore-morte, da un immenso “criminale amore”⁴³¹, che schiaccia la dimensione del tempo su un eterno presente, che è appunto, a livello verbale, come fa notare Testa, il “tempo fondamentale del libro”⁴³². Il porsi della poesia “all'altezza dell'erba”⁴³³ è un modo di ritessere una trama simbolica più articolata sulla “testa-terra”. La natura e la terra di *Filò* si erano ricalcate sul vuoto della Cosa, occultandola. Ora invece la Cosa si presenta nel caos di quello che potremmo chiamare *il reale chimico-biologico* del bosco, che la poesia cerca di accogliere in una prospettiva etico-civile, anche attraverso l'apertura al punto in cui la storia abbatte le frontiere tra cultura e natura: “[m]embra d'erba, animate dall'humus e dalla rugiada, imbrattate da un'inesauribile emorragia. Terra che accoglie il sangue e si fa storia”⁴³⁴.

La poesia prova cioè a penetrare quel reale senza distanziarlo, come avviene nel discorso della scienza (in cui il soggetto e la storia non sono in questione), ma cercando di trovare il modo di fare entrare in contatto il dire soggettivo con un'alterità che sfugge a qualsiasi personificazione, e al di là della ricchezza brulicante e panfagica degli elementi che proliferano nell'infinitesimo, si perde nell'indifferenziato. L'indifferenziato del bosco è il rovescio della sua infinita ricchezza, non più l'aurato “ricchissimo nihil”,

⁴³⁰ Andrea Zanzotto, *Rivolgersi agli ossari*, in *Il Galateo in Bosco*, Pps, p. 566.

⁴³¹ Andrea Zanzotto, *Che sotto l'alta guida*, in *Il Galateo in Bosco*, Pps, p. 633.

⁴³² Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, cit., p. 58.

⁴³³ Ivi, p. 632.

⁴³⁴ Donatella Capaldi, *Paesaggio in sbandamento*, in Gilberto Pizzamiglio (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e laguna di Venezia*, cit., p. 58.

ma una ricchezza di scarti, di un tutto che, a livello della catena alimentare, è da sempre già rifiuto per un altro rifiuto – incluso il soggetto. È di questa dimensione della verità che la poesia cerca ora di dire qualcosa.

La penetrazione all'altezza dell'erba conduce il dire all'incontro con una deconnotazione più fondamentale del bosco: l'oscuro. Questo significante è la sostanza pervasiva di (PERCHÉ) (CRESCA), uno dei componimenti più densi de *Il Galateo in Bosco*, posto a ridosso dell'entrata nell'*Ipersonetto*. L'oscuro, “sia sotto il profilo semantico-simbolico che in qualità di significante, si offre come cuore pulsante del testo”⁴³⁵, ed è il nome di un reale che, nell'eccesso dell'infinitesimo verso l'indifferenziato, si perde al di là del visibile, nel nascondimento (“dal non-arborescente per troppa fittezza / notturno incombere, fumo d'incombere”⁴³⁶).

Il testo si presenta come una prolungata iterazione mantrico-epiforica. All'inizio del componimento (versi 1-8) il dire è impegnato in un'invocazione ottativa affinché “cresca” (v.1) e “sia giusto” (v.2) l'oscuro, e ad esso il “noi”, possa venire, affinché “tutto di noi venga a scuro figliare”. Reincontriamo dunque il “noi” alle prese con il problema dell'abitare la “testa-terra”, ora fattasi oscuro. Nel “crescere” a cui l'oscuro è chiamato, e in cui il “noi” cerca di inserirsi, il dire del soggetto cerca di riconquistare, a rovescio, il fine del suo fare poesia: far crescere la realtà attraverso il collaudo. Questo fine viene ora ricercato attraverso il contatto, la “morsura”⁴³⁷ del dire poetico sul più vero della terra. Così, nei versi successivi, il dire cerca dapprima (vv. 9-12) di far sorgere l'oscuro, di farlo venire al “noi” (“sorgi”, “vieni”) per poi tentare, nel prosieguo del componimento, di instaurare con esso un rapporto di fusione erotica (“succhiaci”, “bocca a bocca”⁴³⁸), una “voglia di consustanziazione / voglia

⁴³⁵ Enio Sartori, *Tra bosco e non bosco. Ragioni poetiche e gesti stilistici ne Il Galateo in Bosco di Andrea Zanzotto*, cit., p. 66.

⁴³⁶ Andrea Zanzotto, (PERCHÉ) (CRESCA), in *Il Galateo in Bosco*, Pps, p. 587.

⁴³⁷ *Ibidem*.

⁴³⁸ Andrea Zanzotto, *Che sotto l'alta guida*, in *Il Galateo in Bosco*, Pps, p. 633. Si veda la fine di

di salvazione”⁴³⁹. Se questa fusione può avere luogo, non può che avvenire nel volgersi del luogo-gnessulógo verso *lalingua*-terra:

Lingua saggi aggredisca s’invischi in oscuro
noi e noi lingue-oscuro
Perché cresca, perché s’avveri senza avventarsi
ma placandosi nell’avverarsi, l’oscuro⁴⁴⁰.

La lingua, di cui non si può conoscere la provenienza, se vuole far crescere il più possibile la realtà, non può chiudersi narcisisticamente su se stessa (come avveniva nella sublimazione paradigmatica), ma deve saggiare ed aggredire l’alterità, aprendosi la via *linguistica* dell’invischiamento nel reale, in cui il “noi”, rivolto alla “moltitudine delle singolarità ma forse anche alla pluralità che attraversa il soggetto da dentro”⁴⁴¹, è chiamato ad impastarsi: “noi lingue-oscuro”⁴⁴². L’accrescimento della realtà si realizza ora dal lato dell’oscuro, nel suo muovere verso la verità, nel suo “uscire dal nascondimento”⁴⁴³ e farsi noi-lingua. Ora si tratta di fare sì che la lingua si scopra *lalingua* in fusione all’oscuro erotico-mortifero del Bosco, affinché esso possa uscire da quell’esclusione che sancisce l’incremento del suo lato *Thanatos*, del suo potere distruttivo per il “noi”, ogni soggetto⁴⁴⁴. Uscire dalla falsità formale dell’”Arcadia-Mafia” che non permette l’avverarsi placante dell’oscuro⁴⁴⁵, ma che, occultandolo, determina il suo “avventarsi”.

Filò: “in un parlare che sarà uno per tutti / fondo come un baciare [*inte’n parlar che sarà un par tuti, / fondo come un basar*]; Pps, pp. 534, 535.

⁴³⁹ Andrea Zanzotto, *Che sotto l’alta guida*, in *Il Galateo in Bosco*, Pps, p. 633.

⁴⁴⁰ Andrea Zanzotto, (*PERCHÉ*) (*CRESCA*), in *Il Galateo in Bosco*, Pps, p. 587.

⁴⁴¹ Enio Sartori, *Tra bosco e non bosco. Ragioni poetiche e gesti stilistici ne Il Galateo in Bosco di Andrea Zanzotto*, cit., p. 67.

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2005, p. 269.

⁴⁴⁴ Secondo la nota formula lacaniana: “Ciò che è stato rigettato nel simbolico riappare nel reale”; Jacques Lacan, *Il seminario. Libro III. Le psicosi*, Einaudi, Torino, 1985, p. 55; “ce qui a été rejeté du symbolique reparaît dans le réel”; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses*, Seuil Paris, 1981, p. 57.

⁴⁴⁵ L’isotopia del ‘mafioso’ attraversa la raccolta: “Arcadia-Mafia”, “omertà”, “criminali

L'implicazione 'noi-lalingua-oscuro' implica la 'differenza strutturale' tra linguaggio e *linguisteria*. Al tentativo di un recupero della dimensione linguistica attraverso l'assunzione del dialetto, si aggiunge qui un tentativo in lingua, in cui quel recupero cerca di attuarsi in un'estrema percussività⁴⁴⁶, in un collasso mantrico del significante. L'incontro 'noi-lingua-reale' si intensifica progressivamente nello sviluppo sintagmatico del componimento, fino all'apparizione dell'immagine dell'innesto:

Lingue sempre al troppo, al dolcissimo soverchio
d'oscuro agglutinate, due che bolle di due –
clamore, alberi, intorno all'oscuro
clamore, susù fino a disdirsi in oscuro
fino al pacifico, gridato innesto, nel te, nell'io, nell'oscuro⁴⁴⁷.

Dal Bianco interpreta il termine "innesto" in senso logico, ovvero come segnale per capire il modo di strutturarsi del testo (e del soggetto): "prevale la logica dell'innesto, il corrispettivo vegetale di una copulazione di tutto con tutto"⁴⁴⁸.

In questa confusività generalizzata, la lingua si pluralizza, trovando così un altro modo per dire l'impossibilità del Linguaggio, e si anfibologizza, divenendo al contempo la lingua come organo. Diventa allora possibile la metafora del bacio, in cui la lingua-lingue affonda nella dimensione eccessiva del godimento, nel "dolcissimo soverchio", che agglutina "d'oscuro". Non 'all'oscuro', ma "d'oscuro", nel modo dell'oscuro (nella logica dell'innesto), le lingue si agglutinano, in un'unione a due che riduce la lingua a "clamore" nel momento in cui il dire si dispiega "intorno"

amori", "connivente".

⁴⁴⁶ È nota la concisa descrizione di Zanzotto data da Montale "È un poeta percussivo ma non rumoroso. Il suo metronomo è forse il batticuore"; Eugenio Montale, *La poesia di Andrea Zanzotto*, in *Il secondo mestiere*, cit., p. 2893.

⁴⁴⁷ Andrea Zanzotto, (*PERCHÉ*) (*CRESCA*), in *Il Galateo in Bosco*, Pps, p. 588.

⁴⁴⁸ Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, Pps, p. 1590.

all'oscuro, portandoli e portando il noi a un inoltramento tale da dissolversi nell'unione, da "disdirsi", uscendo da sé e sprofondando nell'inarticolato del grido⁴⁴⁹, nell'"innesto" reciproco di oscuro, soggetto ed oggetto ("nel te", rivolto alla poesia).

Ma questo bacio non sembra garantire alla poesia un dire capace di ancorare finalmente il soggetto alla terra. La poesia continua a scivolare "protratta detratta di foglia in foglia / oscuro"⁴⁵⁰: l'oscuro rimane separato dai suoi sembianti, inattingibile, più in là dell'unione nel modo dell'oscuro. La via erotica viene allora abbandonata, e il contatto inaugurale con l'oscuro viene cercato attraverso *Thanatos*:

precipitare fuori bacio, scoagularsi, venire a portata
d'ogni possibile oscuro⁴⁵¹.

Da un'attitudine attiva del soggetto nella lingua per accrescere-attingere l'oscuro, sembra subentrare una posizione passiva. Il soggetto esce dal legame e ricerca l'oscuro nella sua dimensione di residuo e di rifiuto chiuso su se stesso:

Limo d'oscuro che dolce fornica pascola
nei fornici dove s'aggruma di fughe (l'oscuro)

E pluralità innumerabile di modalità
dell'oscuro, secarsi in innumerevoli – non due –
d'oscuro sessi⁴⁵².

⁴⁴⁹ "la lingua frena la possibilità di un movimento assolutamente anarchico, che, dopo aver eroso la sintassi, tende ad erodere la morfologia e il lessico, nella direzione di un'espressione che dovrebbe coincidere con l'ineffabilità del grido"; Andrea Zanzotto, *Lingua e dialetto (appunti)*, Pps, pp. 1100-1101.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² *Ibidem*.

Lo spazio bianco e le parentesi pongono l'oscuro in un'alterità radicale⁴⁵³, che né il coagulamento erotico né lo scoagulamento hanno permesso di raggiungere. Nell'ossimoro "s'aggruma di fughe", si può leggere l'imprendibilità dell'oscuro sia nella dimensione topica del bosco che in quella chimico-biologica. È questo il punto del componimento in cui l'oscuro si sottrae maggiormente al dire, per lasciare il campo, dopo lo spazio, a un gruppo di versi disposti con un forte rientro a destra e ospitanti il verso più corto del componimento: "d'oscuro sessi". In questi versi si rivela qualcosa della chiusura "fuori bacio" dell'oscuro. Lo scoagulamento ha permesso di incontrare una forza erotica al di là di quella organizzata sui due sessi, in cui aveva cercato di realizzarsi l'innesto. L'oscuro si dà attraverso la proliferazione di una pluralità di modalità, che lo attraversano tagliandolo e producendosi in modalità sessuali, erotiche. Come scrive Sartori:

l'oscuro si presenta quale fonte, matrice di tutto il pullulare, il 'clamore' linguistico, sia dunque della molteplicità delle lingue, ma anche di tutto ciò che sfugge ad ogni lingua particolare e a cui essa rinvia come suo fondo rimosso ma anche come sua matrice e dunque come matrice [della] relazione lalinguistica con la lingua⁴⁵⁴.

Lo spazio bianco che separa "innumerevoli" da "- non due -" è proprio quel vuoto rimasto non intaccato dal rapporto che il soggetto-lingua ha tentato con il tu-poesia per cercare di congiungere il dire all'oscuro. Questo al di là del rapporto erotico si situa nell'incontro con lo scarto, ed è restando in esso, nella sua umiltà, che il soggetto può sperare di fare attraversare il suo dire

⁴⁵³ Abbiamo incontrato tra parentesi anche il "trauma" ne *La Beltà*. Troviamo una conferma delle parentesi come strategia per dare luogo all'alterità in questi versi: "questo oltrato questo oltraggio, sempre, ugualmente / (poco riferibile) (restio ai riferimenti) / (anzi il restio nella sua prontezza)"; Andrea Zanzotto, *L'Elegia in petèl*, in *La Beltà*, Pps, p. 316.

⁴⁵⁴ Enio Sartori, *Tra bosco e non bosco. Ragioni poetiche e gesti stilistici ne Il Galateo in Bosco di Andrea Zanzotto*, cit., p. 74.

dalla pluralità di modalità sessuali che attraversano l'oscuro:

Qui in feccia, all'oscuro, immanere
Là in volta all'oscuro esalarsi
Possibile, alberi – Possibile, oscuro, oscuri,
Oscuro ha sé, sessuata, umiltà
tracotanza, pietà⁴⁵⁵.

1.2.14 TRATTINO-TRATTINO

La ricostruzione fuori scena del rapporto con la terra, tentata ne *Il Galateo in Bosco* attraverso la dimensione rasoterra del Bosco, viene perseguita in *Fosfeni* in una prospettiva rovesciata, quella delle altezze dolomitiche, del dominio etero e celeste della luce:

È un alzarsi dello sguardo (uno “slalom in ascesa” come dice un verso di *Periscopi*), staccato dai fondi ctoni del *Galateo* [...]. Il paesaggio delle Dolomiti fatto di rocce e di ghiacci eterni, e degli Euganei, che di quelle sono un preavvertimento [...] è metafora di un paesaggio mentale, atemporale, ma conscio del tempo, raggelato nel mistero e nel rito di un'eccelsa indicibilità⁴⁵⁶.

Il Bosco come deconnotazione di un reale indisciplinabile alle norme civili del galateo, si rovescia in uno spazio altrettanto refrattario alla civiltà: le altezze glaciali. È nell'esposizione ad esse del proprio dire che il soggetto cercherà l'*idion* fotonico del *logos*. Spiega infatti Ghelli:

l'attenzione del lettore è ora attratta dalle forme essenziali del *logos*, assunte come “purissimi spettri” che roteano davanti allo sguardo quale invito a scorgere non tanto

⁴⁵⁵ Andrea Zanzotto, (*PERCHÉ*) (*CRESCA*), in *Il Galateo in Bosco*, Pps, p. 588.

⁴⁵⁶ Nicola Gardini, *Andrea Zanzotto*, in Nino Borsellino, Walter Pedullà (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento*, vol. III, cit., p. 175.

i sentieri interrotti, piuttosto quelli sepolti da nevi e da ghiacci, dove logoi e idiomi si sono ridotti ma anche moltiplicati⁴⁵⁷.

Tuttavia, il titolo della raccolta sembra già di per sé opporre alla ricerca di questi “purissimi spettri” un inaggirabile impossibile. L’autore fornisce le seguenti descrizioni di *logos* e di *fosfeni*:

[s]otto il nome di *logos* va qui ogni forza benigna o insistente di raccordo, comunicazione, interlegame che attraversa la realtà, la fantasia, le parole, e tende anche a “donarle” a metterle in rapporto con un fondamento (?). [...] *Fosfeni*: vortici di segni e punti luminosi che si avvertono tenendo gli occhi chiusi (e comprimendoli) o anche in situazioni patologiche⁴⁵⁸.

L’opposizione tra legame e chiusura che qui viene tracciata sembra ricalcare quella tra galateo-norma e bosco-indifferenziato, che intrattengono tra loro non solo un rapporto di tensione tra articolato e inarticolato, ma anche, come nel caso dell’*Ipersonetto*, un rapporto speculare. Nell’*Ipersonetto* la norma mostra infatti il suo nucleo superegoico, la sua connivenza con la dimensione mortifera della Cosa⁴⁵⁹. Il rapporto *logos*-*fosfeni* sembra però registrare altre implicazioni. La prima è rilevabile nel paradosso della ricerca del più proprio del *logos* come forza connettiva nello spazio impervio dei ghiacci. Il *fosfene* presenta questa chiusura dal lato soggettivo, come chiusura al linguaggio e al legame sociale. Il più proprio del *logos* cercato nella luce non può dunque non affrontare la dimensione *fosfenica*. Il lato connettivo del *logos* non può eludere la sua implicazione con il lato individuale, in cui un singolo è alle prese con il suo proprio *logos*, con il suo proprio avere il *logos*: “che cos’è

⁴⁵⁷ Cecilia Ghelli, *Collassare e pomeriggio di Andrea Zanzotto*, in Stefano Carrai e Francesco Zambon, *Come leggere la poesia italiana del Novecento*, cit., p. 121.

⁴⁵⁸ Andrea Zanzotto, *Fosfeni*, Pps, p. 713.

⁴⁵⁹ Scrive a riguardo Testa analizzando *Premessa* di *Ipersonetto*: “nel momento in cui il Codice si fa *codex*, la poesia subisce e sollecita un suo nascondimento nella naturalità e nei suoi movimenti minimi e silenziosi”; Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, cit., p. 98.

avere il *logos*?”⁴⁶⁰. Incontriamo qualcosa di queste implicazioni in MA POI ALBA PRATALIA:

Oh logos che ti fai ritrovare
che hai collegato ‘questo’ – fammi pensare
a quanto sia grande in te il far ritrovare – unico e tuo
per ogni cosa fatta unica e sua

[...]

e un bruscolo tu me lo assegni di ‘questo’
Logos. Piccolo come Trattino e solo casualmente
qui sotto corpo di trattino⁴⁶¹.

Come fa notare Dal Bianco, in questo passaggio il *logos* viene temporaneamente sottratto alla sua sacralità metafisica, e riportato in una vicinanza familiare attraverso un tono da “inno accorato”⁴⁶². Questo inno elogia il *logos* nel suo donarsi come forza connettiva elementare per il soggetto rispetto alla realtà, grazie alla quale si rende possibile il vissuto. Questo elogio della menzogna appare come la conseguenza di un’accettazione, da parte del soggetto, dell’inermità del suo *logos*. La menzogna del ‘far ritrovare’ al posto giusto per il soggetto, attraverso il dimostrativo, “ogni cosa” della realtà, pur senza riuscire a offrirgli un ricongiungimento (“questo” e “ogni cosa” restando unici e separati), è ora pensata come un’operazione di grande valore.

Nell’esclusione reciproca dell’incontro *logos*-cosa in “questo”, al soggetto ne viene comunque “un bruscolo”, ovvero un residuo su cui si costruisce la sua esperienza del mondo. Il *logos* dunque, nel suo rapporto con “ogni cosa”, eccede il soggetto, che prende dimora in esso attraverso uno scarto prodotto da quel rapporto. Questo scarto ha un doppio statuto: come “Trattino”, uno


⁴⁶⁰ Andrea Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, Pps, p. 1311.

⁴⁶¹ Andrea Zanzotto, *Ma poi alba pratalia*, in *Fosfeni*, Pps, p. 706.




⁴⁶² Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alla poesie*, Pps, p. 1635.

statuto apparentemente necessario e universale, e uno contingente come “corpo di trattino”, che accade “solo casualmente / qui”, sulla pagina bianca-alba pratalia⁴⁶³. Su questo trattino-scarto del Trattino, in cui sembrano partecipare implicativamente la forza connettiva e la chiusura su di sé, la poesia può ricominciare, ogni volta *come* da zero (“avere uno zero da cui partire!”⁴⁶⁴) a solcare la pagina-neve:

piccolo come tutte le dimenticanze che
 sembrano grandi – e lo sono – e sono lo spazio
 e lo spazio in cui tu fai trattini e trattini

fai le aste 

un'intera pagina di un sonno, un mondo

 un   forse virgolettato d'aste⁴⁶⁵.

Assistiamo qui a un altro tentativo di abitare la ‘differenza strutturale’ tra linguaggio e *linguisteria*. La ricerca di una via per la ricostituzione della tessitura simbolica a partire dalla terra, condotta mirando al più proprio del *logos*, ovvero a quella dimensione del linguaggio che, pur prodotta a partire dalla materia significante, sembra ancora conservare una dimensione immateriale, ha portato il soggetto proprio all’incontro con la particella elementare in cui il significante si localizza.




Questa non è la prima apparizione del trattino nell’itinerario testuale. Delle apparizioni significative si incontrano nei momenti più intensi della scrittura del trauma, *Senhal* e *Microfilm* (ma in entrambi i casi il trattino non diventa oggetto del discorso in cui è inserito); una terza apparizione dei

⁴⁶³ “Questi ultimi sono gli innevati prati arativi, che simboleggiano il foglio bianco, secondo l’antichissimo indovinello veronese”; Andrea Zanzotto, *Note a Fosfeni*, Pps, p. 715.

⁴⁶⁴ Andrea Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, Pps, p. 1234.

⁴⁶⁵ Andrea Zanzotto, *Ma poi alba pratalia*, in *Fosfeni*, Pps, p. 706.

trattini si incontra in *Stati maggiori contrapposti, loro piani de Il Galateo in Bosco*⁴⁶⁶:

nell'andatura furiosa ma
militarmente precisa nell'andatura di
lluvias  chuvas a
bacini bacinelle
in cui primavera si scioglie HCl
[...]
dalla superficie del vetriolo (in guardia! lluvias 
[[HCl, minute
così che sia a morti minutanti cadute
poesia di mano, in lluvias, filze
[...]
ogni sosta ogni dimora  ε < > λ
Coup de dés tétradimensionnels
Hcliques arcs-en-ciel⁴⁶⁷.

Incontriamo in questo testo le sbarrette perpendicolari tracciate a mano. Si potrebbe pensare che esse vadano assimilate ad altri simboli grafici presenti nella raccolta, ma sarebbe una lettura limitante, poiché quei simboli hanno uno statuto segnico. Si percepisce infatti che quei tratti elementari, metaforizzati nelle piogge, nelle “*lluvias*” (significante che porta iscritte le sbarrette nelle *ll* iniziali), si caricano di una maggiore densità. Nel secondo e nel terzo dei passi riportati vediamo infatti come l’apparire della pioggia sia connesso con l’espressione della possibilità creativa della poesia, prima in una forma omologa al *fiat* divino: “così che sia / poesia”, poi nella citazione, in francese, del mallarmeano *Coup de dés*.

La visione di un incontro tra la pioggia e il bosco come momento creativo non può che rimandare, in modo molto suggestivo, all’esperienza

⁴⁶⁶ Tutte queste occorrenze sono leggibili come compimento prolettico di questi due passi de *La Beltà*: “Ma: per virtù d’un infittimento di righe nello spettro,/ per via d’un solecismo in questo discorrersi, / di una sua fortunosa incelerazione”; Andrea Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali XVI*, Pps, p. 341. “il cancello etimo / rete di sbarrette a perpendicolo / (lesioni, legioni)”; Andrea Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali XI*, p. 335.

⁴⁶⁷ Andrea Zanzotto, *Stati maggiori contrapposti, loro piani, in Il Galateo in Bosco*, Pps, p. 567.

fondamentale a cui Lacan fa più volte allusione in *Lituraterra*. Così la riassume Massimo Recalcati:

Rientrando in aereo da un viaggio in Giappone, mentre sorvola la distesa siberiana resta colpito dal fatto di non reperire alcun simbolo della presenza umana. Sotto ai suoi occhi appare una sconfinata distesa di terra dove le uniche insegne visibili sono le tracce, le impronte scavate dalla pioggia. Ed è proprio osservando il fenomeno della pioggia che Lacan si lancia in una serie di elucubrazioni⁴⁶⁸.

La visione a distanza delle tracce prodotte dall'incontro tra la pioggia e la terra permette a Lacan di cogliere a pieno il valore della centralità della scrittura nella cultura giapponese, e di pensare così la lettera come tratto singolare, gesto calligrafico, cancellatura in cui è implicato il soggetto stesso:

Rature d'aucune trace qui soit d'avant, c'est ce qui fait terre du littoral. *Litura* pure, c'est le littéral. La produire, c'est reproduire cette moitié sans paire dont le sujet subsiste. Tel est l'exploit de la calligraphie⁴⁶⁹.

L'immagine dell'incontro della pioggia con la terra permette a Lacan di pensare i rapporti tra lettera e significante attraverso la metafora del litorale: una linea di separazione che permette compenetrazioni e permeabilità tra il senso e il godimento.

Possiamo quindi tornare a MA POI ALBA PRATALIA, e dire che nel trattino il linguaggio non incontra il suo limite linguistico, ovvero il suo bruciare con il godimento senza comunque realizzare un accesso totale ad esso; il limite incontrato qui avviene dal lato grafemico del significante, che si disarticola fino a ridursi ad asta, trattino elementare, primo solco sulla

⁴⁶⁸ Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., p. 63.

⁴⁶⁹ Jacques Lacan, *Lituraterra* in *Autres écrits*, cit., p. 16. "Cancellatura di ogni traccia anteriore, ecco quel che fa terra del litorale. La pura *litura* è il letterale. Produrla vuol dire riprodurre quella metà senza pari per cui sussiste il soggetto. È questa la prodezza della calligrafia"; Jacques Lacan, *Lituraterra*, in *Altri scritti*, cit., p. 15.

pagina, embrione del *logos-Eros*. La riduzione del *logos* a piccolo trattino si attua come dimenticanza, perché la ricerca del proprio impone che esso si dia come immanenza atemporale. Questa dimenticanza, non è che un piccolo fatto di struttura, ma si genera a partire dalla cancellazione di tutto il millenario sapere umano. Quel graffiare la pagina, quel solcare la pagina-neve in cui si ritrova ridotto il *logos*, coincide con il più elementare dell'atto poetico, la spinta a un legame erotico per via significante, di cui il trattino è l'embrione.

Seguendo la metafora dell'alba *pratalia*, diremo allora che il poetico inaugura il *logos* attraverso il solco, il graffio del segno calligrafico elementare sulla pagina bianca come vuoto, mai colmato, di fronte a tutto il sapere⁴⁷⁰. La poesia nasce sempre *ex-nihilo*, da quel vuoto insondabile che è la pagina bianca, la quale è davvero, nell'atto, *alba pratalia*, poiché è proprio con la neve come sembiante prediletto dell'oggetto *a* che il tratto cerca di instaurare una connessione *logherotica* (“traì con amo e filo per me dalla neve”⁴⁷¹). Così, riportare il *logos* al suo *Fort-da*, al suo essere indeterminato e arbitrario *trait-d'-union*, è un nuovo modo in cui il soggetto prova a situarsi rispetto al suo non-sapere radicale su *lalingua*, e in cui viene ribadita la resistenza della poesia⁴⁷². Nell'impossibilità di un recupero soggettivo dell'origine, la poesia si riscrive sempre come origine, in quanto atto non supportato da nessuna origine. La poesia è sempre un solcare il campo innevato e vergine, è sempre, come l'indovinello veronese, un grande-piccolo enigma scritto per la prima volta da un soggetto sconosciuto, in un tempo sconosciuto, in una lingua sconosciuta.

Questo incontro con il Trattino-*logos*, in cui abbiamo cercato di orientarci,


⁴⁷⁰ Ci muoviamo qui sui rovesci dell' “insegnamento / mutuo di tutto a tutto” di *Per lumina Per limina* (cfr. Pps, p. 407).

⁴⁷¹ Andrea Zanzotto, *Ma poi alba pratalia*, in *Fosfeni*, Pps, p. 706.

⁴⁷² “Il *ma poi* del titolo si allaccia al finale della parte I; c'è dunque una persistenza della scrittura nonostante tutto. Un *logos* bambino ricomincia dai primi rudimenti scolastici, fa le ‘aste’ ed è esso stesso Trattino grafico di connessione, sia pure maiuscolo”; Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, Pps, 1635.

si pone come momento disarticolatorio alla base di altri importanti fenomeni di *Fosfeni* (e delle opere successive). Il primo è il generale collasso linguistico, la disarticolazione del dettato che caratterizza in generale la raccolta⁴⁷³, e che trova il suo correlativo fondamentale nel “gel”, “emblema nevralgico della deiezione odierna”⁴⁷⁴. Nella dinamica del nostro attraversamento, il “gel” si pone come un deconnotativo in continuità con la fase de *La Beltà e Pasque*⁴⁷⁵, e viene ad esprimere in un nuovo modo la liquefazione dell’ordine simbolico:

Ognuno, ognuna cosa è pronta a costituirsi,
a darsi nelle mani, in gel

E l’infinito amore frigidare findus  gelumel⁴⁷⁶.

Incontriamo, nell’ultimo verso di questo passaggio, la manifestazione di un altro fenomeno importante: la traccia olografica. Non è questa la prima presenza di tracce scritturali nell’itinerario testuale⁴⁷⁷, vanno infatti segnalate

⁴⁷³ Cfr. Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, Pps, p. 1611. Cfr. soprattutto *Collassare e pomeriggio*, in *Fosfeni*, Pps, p. 661.

⁴⁷⁴ Francesco Venturi, *Dinamismi e assetti avantestuali attraverso gli autografi della pseudo trilogia*, in “Autografo” 46, Interlinea Edizioni, Novara, 2011, p. 80.

⁴⁷⁵ Questa lettura è confermata dalle indagini di Francesco Venturi sugli autografi di Zanzotto: “Riportandoci al manipolo dei più antichi materiali genetici (XI, 1 / f. 93 aut.) tra questi si distingue una sequenza di primissimi appunti autografi, piuttosto sconnessi, datati addirittura al giugno ‘67. Tra le altre, conviene isolare questa annotazione ‘poesia, come una / gelatina pura pura... / o come ambra in cui...’ [...]. Nelle note a *Fosfeni* [...] Zanzotto parla di ‘nebbie, gel, gelatine’, precisando più oltre che il gel ha valore di ‘frigida gelatina’. Così si esprime poi in una pagina saggistica dell’‘80: ‘Pare che tutto oggi sia entrato in gelatina [...] Ci si sente in gel, non in Cocito o in Findus, in qualcosa di più...’. Emblema nevralgico della deiezione odierna in *Fosfeni*, il pervasivo gel/gelatina sarebbe stato dunque estratto dall’innovativo repertorio che è *La Beltà*”. Ivi, pp. 79-80. Sulle particolari affinità tra *Fosfeni* e *Pasque* si veda ancora Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, Pps, pp. 1609-1610.

⁴⁷⁶ Andrea Zanzotto, (*Laghi ghiacciati, sotto montagne*), in *Fosfeni*, Pps, p. 696.

⁴⁷⁷ Escludiamo dal nostro attraversamento i segni grafici presenti nella poesia di Zanzotto che hanno uno statuto segnico classico e che non sono riferibili alla lettera scritturale. In *Pasque* ad esempio si riscontra un uso ricorrente di simboli matematici: ∞ (*D’un fiato*), = (*Pasqua di maggio*), $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ (*Sovraesistenze*); frecce: \rightarrow (*Sovraesistenze*, *Pasqua di maggio*, $\cup \bar{a} \cup \bar{e}$) \downarrow (*Xenoglossie*) \swarrow (*Pasqua di maggio*). Questa tendenza ha un’incidenza anche ne *Il Galateo in Bosco*: troviamo il segno + ripetuto in (*Questioni di etichetta o anche cavalleresche*), poi delle frecce tracciate a mano in *Attraverso l’evento* e *Sono gli stessi*; e infine, in *Indizi di guerre civili*,

a riguardo due manifestazioni ne *Il Galateo in Bosco*. Il primo componimento da segnalare è (*Sonetto del soma in bosco e agopuntura*) il cui testo è accompagnato da un ideogramma, che rappresenta appunto l'agopuntura. Lo statuto scritturale di questa presenza influisce sul testo del sonetto, spingendo ad esempio il fonosimbolismo fino alla coincidenza grafemica tra oggetto e significante. Così la *m* è leggibile come “un tridente che risponde all'ideogramma dell'agopuntura”, e il sintagma “graffio di sottil tigre” come metafora della “scrittura (in particolare quella che si esplica nella forma sonetto), che è anche *ideogramma*, cioè rappresentazione grafica – incisione ‘amorosa’ nel *soma* del soggetto – di un'immagine puramente mentale”⁴⁷⁸. La presenza dell'ideogramma rende ancora più esplicita la convergenza con la visione lacaniana della lettera-*litura*. La particolare storia della scrittura giapponese, nella quale gli ideogrammi sono stati introdotti dal cinese (V sec. d. C.) in un innesto complesso che ha creato una scrittura mista (ideografica a livello semantico e sillabica a livello delle funzioni morfologiche), è infatti uno dei fenomeni che hanno portato Lacan a pensare l'azione della lettera come scalfittura, erosione della compattezza differenziale del significante.

Dell'esplorazione zanzottiana, ne *Il Galateo in Bosco*, di un orizzonte sempre più singolare della scrittura, testimonia, in *Sono gli stessi*, il disegno della nuvoletta contenente il pronome io, il cui tratto ostentatamente infantile esibisce la radice narcisistica, non-universale dell'io, ma anche, in linea con la discesa alle aste, l'origine singolare, contingente, della scrittura (e quindi

dei segni (∩) ancora autografi, che oltre a riprodurre dei caratteri diacritici, presentano una vaga somiglianza con i simboli matematici di unione e intersezione insiemistica ($\cup \cap$). Ma ne *Il Galateo in Bosco*, il tentativo di una traduzione dell'inconscio in un assoluto universale (al di là dal rimando differenziale) si realizza soprattutto nella pratica del disegno. Si tratta di disegni stilizzati che si inseriscono nella prospettiva universale per la loro valenza iconica. Si vedano ad esempio i disegni dei quattro semi italiani delle carte da gioco trevisane in *Diffrazioni eritemi*, i disegni dei cartelli in (*Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*) e *Pericoli d'incendi*, e infine le illustrazioni didascaliche dei termini “tenia” (*Diffrazioni eritemi*) e “porcospino” (*Attraverso l'evento*).

⁴⁷⁸ Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, Pps, p. 1597.

del *logos*).

Torniamo ora a *Fosfeni*, accanto ad occorrenze in continuità con la tendenza segnica dei simboli grafici, si incontrano delle tracce che non hanno più uno statuto di rimando (*aliquid stat pro aliquo*) ma si presentano come scalfiture insensate, chiuse su se stesse. È certo il caso dell'olofrase-scarabocchio in cui il gel trova una reale iscrizione poltigliosa. Questo fenomeno si manifesta una seconda volta nella raccolta, di nuovo con grande pregnanza. In (*Carillons*) ci imbattiamo in una sovrimpressione olofrastica illeggibile⁴⁷⁹, di cui sappiamo (grazie alle note) che essa deriva dalla sovrapposizione autografa di “*poiesis*” e “*Thanatos*”, i quali vengono così *realmente* scritti nel loro incandescente ingarbugliamento. Le aste invece, in *Righe nello spettro*, penultimo componimento della raccolta, cominciano a partecipare alla composizione di “figurine che sono una scorretta manipolazione, o traccia lontanamente allusiva, di certe mirabili figure topologiche”⁴⁸⁰.

⁴⁷⁹ Andrea Zanzotto, (*Carillons*), in *Fosfeni*, Pps, p. 673.

⁴⁸⁰ Andrea Zanzotto, *Righe nello spettro*, in *Fosfeni*, Pps, p. 715. Le “Righe nello spettro”, come si è detto (cfr. *supra*), sono anticipate da un verso de *La Beltà*: “Ma: per virtù d’un infittimento di righe nello spettro”; Andrea Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali XVI*, in *La Beltà*, Pps, p. 341.

CAPITOLO 1.3

LA DIMISSIONE ENUNCIATIVA E LA COINCIDENZA DI DIRE E OGGETTO

1.3.1 *IDION-IDIOMA*

Dopo essersi mossa nelle bassezze del Bosco e nelle altezze dei Ghiacci, in *Idioma* la poesia cerca di penetrare nei fondamenti della Comunità, del legame comunitario. Si potrebbe pensare che dopo le escursioni sotterranee e iperuraniche in mondi disabitati e renitenti alla civiltà, il soggetto senta l'esigenza del legame, di un calore civile. Ma non è questo il movimento fondamentale di *Idioma*, che è da rinvenire piuttosto nel tentativo di incontrare qualcosa di *lalingua-terra* nell'idioma come luogo, quotidiano e colloquiale, su cui si fondano i rapporti e le identità collettive. Non si tratta però di pensare il linguaggio come struttura del legame sociale, ma di pensarlo nella sua inermità di fronte all'impossibile della morte, alla morte come destino che accomuna i soggetti nel modo più radicale. La figura deconnotativa di questo impossibile è quella del mutismo:

Già-mutismi, nomi dispersi, attoniti

a sciami là dove pare balugini

attirando il segnale di  481.

Il mutismo non è il silenzio, che appartiene ancora al campo linguaggio, anche quando è indissepellibile⁴⁸². Il mutismo viene dall'al di là del limite,

⁴⁸¹ Andrea Zanzotto, *Già-mutismi*, in *Idioma*, Pps, p. 800.

⁴⁸² "Ben disposti silenzi / indissepellibili", in Andrea Zanzotto, *Fosfeni*, Pps, p. 685. Si pensi anche al "semantico silenzio" di *Riflesso*, in *IX Ecloghe*, Pps, p. 221.

dove gli esseri trapassano nella dispersione. Come spiega Mauro Canova, in *Idioma* viene offerta al lettore la possibilità di “risalire alle origini del rapporto tra uomo e poesia”, poiché “nel confronto tra l’uomo e l’assenza, la morte, o meglio l’idea della morte, incarnata dall’immagine stessa del corpo esanime, svolge un ruolo fondamentale”. In questo confronto è intimamente implicata l’esistenza stessa del legame sociale:

lo iato che si crea tra il momento della vita e quello successivo dell’assenza di vita, scandisce il tempo, separa nettamente e pubblicamente ciò che c’era prima da quanto non vi sarà più dopo; e tale percezione, a livello sociale, ricade sul gruppo (famiglia, comunità, società), ed incide, a livello particolare e secondo diverse modalità, sulla sensibilità del singolo⁴⁸³.

Ancora una volta, la temporalità non riesce a trovare una dimensione cronologica, il “già” fuso a “mutismi” addensa nell’al di là del divieto supremo tutto il passato e tutto il futuro “già” resosi presente. Tutti allora, vivi e morti, sono “già-mutismi” (forse avverbio come “gnessulógo”) da sempre, e il loro stare insieme nell’idioma è scavato in profondità dalla dispersione a cui sono destinati. Il soggetto cerca dunque di orientare il proprio dire, da e verso il mutismo, il suo essere ‘già-mutismo’.

Descrivendo il rapporto della poesia di Zanzotto con il silenzio, sembra che Tassoni arrivi proprio a lambire questa dimensione fuori-tempo, originaria, in cui la comunità affonda le sue radici più invisibili e profonde:

la sillaba, la pausa, i puntini, i trattini, i disegnini, le sospensioni vocaliche, gli allungamenti ad eco, e in mezzo a tutto ciò il silenzio come significante, come geneticità del discorso, insomma tutto quel modo di accogliere nel corpo del testo

⁴⁸³ Mauro Canova, *La morte: Idioma di Andrea Zanzotto*, in *Ultimi fantasmi e nuove cosmologie: letture e proposte per Sereni, Zanzotto e Caproni*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2005, p. 93.

l'ipotesi di un silenzio iniziatico che ha qualcosa a che fare con la misura del tempo⁴⁸⁴.

La nostra prospettiva di lettura ci porta a ricondurre questo “silenzio iniziatico” al mutismo, ovvero alla dimensione asemantica, fuori-significato, della Cosa. Non è un'affermazione di poco conto, poiché, come spiega con precisione Villalta, in Zanzotto riscontriamo una distinzione tra silenzio e ammutolimento:

L'essere zittiti e l'ammutolire esprime la sottrazione del “legame”, dell'identità di sé-altri nel tempo. Mutismo come ostinazione di un sé che non si riconosce nella parola d'altri, che rimane in sé recidendo però il “legame” con altri. [...] Distinto dal mutismo, il silenzio dispone nel testo un campo retorico che tende alla dissolvenza del significato, caratterizzandosi positivamente come raggiungimento estatico, fuori dalla sofferenza e dalla perdita nel tempo [...]. Nel silenzio c'è anche la morte degli altri: non l'inespresso della loro vita, il mutismo, né il loro ‘far parte di noi’, che non viene a mancare. Veniamo a mancare noi, noi in loro, custodi della conferma della nostra identità e della nostra esistenza⁴⁸⁵.

È proprio nell'esplorazione del reale come ciò che rende sempre incompiuto il legame, della morte come dimensione originaria di uno slegame insanabile (‘già-mutismo’) che viene cercato il proprio dell'infondatezza dal lato del fare corpo insieme. Così, la posizione enunciativa di *Idioma* deve essere pensata in modo diverso rispetto a quella degli altri due luoghi della trilogia, poiché il mutismo non si pone come vuoto centrale interno-esterno al linguaggio, vuoto che il significante deve negativizzare, penetrare (deconnotare), estroflettere in un campo retorico, ma si attesta al contrario come vuoto che sovrasta ed accoglie il linguaggio. Non è più il vuoto a porsi come resistenza all'azione totalizzante del significante, ora è il vuoto stesso

⁴⁸⁴ Luigi Tassoni, *Il silenzio del commentatore e altri silenzi per Zanzotto*, in “Poetiche” 1/2002, cit., p. 45; poi in Id., *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. 155.

⁴⁸⁵ Gian Mario Villalta, *La costanza del vocativo*, cit., pp. 120-121.

che, in un movimento di distanziamento del soggetto dall'oggetto *a*, comincia a divenire lo sfondo inglobante del linguaggio come resto. Questa inversione non va pensata come una cancellazione dell'*extimité*, ma come un approdo più compiuto ad essa e una sua più estesa realizzazione, resi possibili nel lungo e bruciante percorso (che ora ci appare sempre più sotto il segno del lutto) iniziato con *La Beltà*. Lutto dell'io e del paesaggio, nelle loro connivenze letterarie; lutto del Linguaggio⁴⁸⁶, e conseguente lutto della possibilità di penetrare per via deconnotativa o fusionale in *lalingua*-terra. Scrive a riguardo con lucidità Villalta:

Idioma si inoltra sempre di più verso una “perdita della stagione”, una zona di penombra e tracce luminose, di quasi-silenzio [...]. Senza nostalgia, la perdita e l'espropriazione, l'irreversibile sottrarsi del presente nel significato, accettati come modalità propria al darsi del senso e struttura del significare, vengono assunti come una diversa possibilità di comprensione dell'esistenza. Ciò non significa infatti che il senso non ‘si dà’, né che non si ‘prenda’ senso, quanto piuttosto un venir meno della presunzione di possederlo nell'immediatezza del presente⁴⁸⁷.

Questa accettazione e assunzione, che si danno come approdo del lavoro del lutto, spalancano la parola su una colloquialità impossibile, ma assunta come tale, da chi sa di essere tra i “già-mutismi”. La poesia può quindi divenire lo spazio di un'estesa rimemorazione⁴⁸⁸: dei morti (si veda in particolare nella seconda sezione il ciclo *Onde éli*), ma anche dell'esperienza passata del soggetto. Proprio nel confronto di questa seconda rimemorazione con quella de *La Beltà*, è chiaramente riscontrabile la diversità dello spazio di enunciazione di *Idioma*. La rimemorazione non è più angosciata e febbrile,

⁴⁸⁶ “il linguaggio, anzitutto, non esiste. Il linguaggio è quel che si cerca di sapere circa la funzione di *lalingua*”; Cfr. Giovanni Bottirolì, *Non serviam*, in *Lettera*, N. 3, cit., p. 95.

⁴⁸⁷ Gian Mario Villalta, *La costanza del vocativo*, cit., p. 130.

⁴⁸⁸ Sul lutto nei suoi rapporti con la memoria cfr. Sigmund Freud, *Lutto e melanconia*, in *Opere*, cit., vol. VIII; e cfr. Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., pp. 22-24.

l'oggetto non occupa più centralmente lo spazio di enunciazione:

Nel tempo quando avevo i sentimenti
da cui nessuna forza poteva ripararmi
nessun noa né tabù

[...]

Il vostro perire – nel sacro della primavera –

Mi sembrava la radice stessa di ogni sacro.

Anche se per voi, certo, non lo era.

Anche se eravate scomparsi una sera

[...].

Io no. Scrivevo in quegli anni entro gli annali della mia morte,

deliravo sul verde delle piante, sulla beltà,

senza perdonarmi ignoravo, quasi, ogni assenza

e svanimento con me, nella mia omertà.

Ora mi pare di vedere, con onesta ebetudine

e insipidire dei sentimenti, il tradirsi

di tutto in molte friabili forme

senza arrivare a un niente veramente accertabile,

reo totale come si vorrebbe⁴⁸⁹.

Nessuna distinzione universale tra il bene e il male può mettere al riparo dalla vera dimensione dell'etica: il rapporto del soggetto con il suo reale particolare, in cui si producono i suoi sentimenti. Il lungo attraversamento dei "noa" e dei "tabù" letterari e linguistici ha portato il soggetto a poter parlare con le 'assenze' della resistenza al di là dell'investimento sacrale, effetto ancora di una volontà di velamento del reale della morte in un'etica universale. I noa e i tabù velano la morte domandola nell'ordine storico-burocratico degli "annali", occultando, colpevolmente, in omertà, la vera assenza, che ora, dopo un lungo percorso, è giunta a sostenere lo spazio di

⁴⁸⁹ Andrea Zanzotto, *Verso il 25 aprile*, in *Idioma*, Pps, p. 730.

enunciazione, riempiendo del suo vuoto tutte le forme della terra, restituendole alla loro insensatezza e friabilità al di là dei simulacri universali del vero (“accertabile”) e del bene (“reo totale”). Ha ragione Dal Bianco a considerare qui ancora “pertinente la dimensione ‘collassata’ di *Fosfeni*”, letta come approssimazione “a uno stadio pacificato della lingua, nel registro di una vigilata e aurea confidenzialità”. L’enunciazione può così recuperare una “prospettiva tonale”⁴⁹⁰, e per la prima volta accogliere un dire dimesso, che si realizza in una *medietas* linguistica e nell’uso non diglossico del dialetto:

Idioma attesta infatti una fuoriuscita dal sistema, in quanto presenta l’inconsueta, per Zanzotto, esibizione di una lingua mediana, approssimativamente comunicativa, e comunque lontana dalle precedenti tensioni. [...] Così è al dialetto che viene delegata la funzione di farsi depositario della struttura originaria del fondamento [...]. Ed è sintomatico che questa supposta lingua del fondamento [...] si articoli qui in due sezioni che hanno a che fare con la mancanza-ad-essere pratica, definitiva: quella della morte⁴⁹¹.

Il soggetto cerca, sullo sfondo del vuoto, “sotto la più bassa / ipotesi di voce confidente”⁴⁹², di porsi in una posizione enunciativa che accolga il più possibile l’alterità radicale (in quanto eccesso insolubile di ‘stessità’) della morte, “in un lutto senza fine, senza fine demolito”⁴⁹³. Da qui può così tentare di assumere fino in fondo “l’*idion* dell’idioma”⁴⁹⁴, il nucleo di incomunicabilità, di proprietà-idiozia che, in strettissima e ambivalente connessione con la morte, abita il fiorire degli idiomi:

Idioma, non altro, è ciò che mi attraversa

⁴⁹⁰ Cfr. Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, Pps, p. 1643.

⁴⁹¹ Stefano Agosti, *L’esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, Pps, pp. XLII-XLIII.

⁴⁹² Andrea Zanzotto, *Già-mutismi*, in *Idioma*, Pps, p. 800.

⁴⁹³ Andrea Zanzotto, *Note*, in *Idioma*, Pps, p. 812.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 814.

in persecuzioni e aneliti h j k ch ch ch
idioma
è quel gesto ingessato
che accumula
sere sforbiciate via verso il niente⁴⁹⁵.

Il proprio dell'idioma viene qui rilevato nel punto in cui la lingua sfuma nell'inarticolazione, laddove *la lingua* produce i suoi effetti-affetti ambivalenti ("persecuzioni e aneliti"). Questo punto coincide con l'insensato della morte che accoglie ora il campo dell'enunciazione, nel quale distaccatamente il soggetto può descrivere lo scivolare di tutto ciò che è umano verso il mutismo. La via è dunque quella di un oltrepassamento:

E là mi trascino, all'intraducibile perché
fuori-idioma, al qui, al subito⁴⁹⁶.

Assumere l'"intraducibile", significa cercare di assumere l'impossibilità dei tentativi di deconnotazione, cercare quindi davvero di porsi "fuori idioma", fuori cioè dal continuo e ineludibile ricadere del linguaggio nella particolarità idiomatica della lingua, fuori dal movimento di fioritura dei diversi modi del dire, prodottisi sempre come *idion*-idioma, spinte alla comunicazione totale, "pentecostale"⁴⁹⁷, che in quanto tali ricadono nell'idiozia:

Tale accarezzamento narcisistico che è nella stessa idea di *idioma*, porta, ancora necessariamente, all'immaginare nella lingua, in ogni lingua, da una parte paradisi di

⁴⁹⁵ Andrea Zanzotto, *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*, in *Idioma*, Pps, p. 802.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ Sul tema della parola pentecostale si veda Andrea Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, Pps, p. 1314; *Europa melograno di lingue*, Pps, p. 1361. Cfr. anche Enio Sartori, *Tra bosco e non bosco*, cit., pp. 117-119, e Maria Corti, *Recensione a Andrea Zanzotto, La Beltà*, in "Strumenti critici" n. 7, 1968, pp. 427-430.

tipo autistico, dall'altra allucinazioni di tipo edenico o pentecostale [...]. Per questo esiste in ogni poeta la nostalgia verso una lingua che sia universale, non 'idiomatica', anche se pur sempre 'materna-propria'⁴⁹⁸.

Solo il lutto sulla possibilità di quella comunicazione totale, ovvero l'assunzione del nucleo idiota dell'idioma, ha permesso il sorgere, come ipotesi, della "voce confidente", di cui l'*idion*-mutismo è lo sfondo enunciativo. Questa voce confidente sorge in uno spazio di unicità (tonale e semantico), che punta alla contingenza del qui e del subito, anch'essi legati al "già". Su questo approdo del lungo prosciugamento deconnotativo attuato dalla pluralità idiomatica, il soggetto può dunque chiedersi:

Ma che mi interessa ormai degli idiomi?
Ma si invece di qualche
piccola poesia, che non vorrebbe saperne
ma pur vive e muore in essi – di ciò mi interessa
e del foglio di carta
per sempre rapinato dall'oscurità
ventosa di una ValPiave⁴⁹⁹.

La poesia, a cui già era stata negata l'identificazione in almeno una lingua e un luogo possibili, si ritrova ora ad essere fuori idioma, poiché essa sta al di qua, in chiusura di sapere, rispetto alla costrizione a cadere negli idiomi; è al di là di essi, sempre più orientata da e all'*idion*-mutismo che viene a coincidere con il foglio di carta, anch'esso parassitato, come la poesia con gli idiomi, dal luogo e dal suo proprio. Questo movimento sullo sfondo del mutismo conduce negli ultimi componenti della raccolta a una

⁴⁹⁸ Andrea Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, Pps, p. 1314.

⁴⁹⁹ Andrea Zanzotto, *Alto, altro linguaggio, Fuori idioma?*, in *Idioma*, Pps, p. 803.

“dimissione”⁵⁰⁰ soggettiva, realizzatasi soprattutto nel segno dell’unicità:

Nulla più da attendere, da nessun
clivo o fattura
da nessuna memoria né semenza
Là sta idea, consistenza, renitenza
Là fu, mai fu, là – *unicamente* – accogliere
[...]
Adocchio solitudini
già mie ora di se stesse
*unicamente*⁵⁰¹.

Il lutto sulla possibilità di un bene e di un vero non implicati con il mutismo, pongono il soggetto fuori dall’attesa che da sempre investiva ogni singolo elemento della totalità inarticolabile del paesaggio. Avviene un distacco dallo sforzo di cercare, nella “renitenza” del paesaggio, la possibile connessione di idee e consistenze, finalizzato al sapere qualcosa della “mai / mai fattuale presenza”⁵⁰². Di questa non-presenza al soggetto ora, dalla sua posizione distaccata, dal suo “fuori”, non resta che accogliere ciò che ormai si dà sotto il segno dell’*unicità*. Un’unicità che possiamo leggere, ancora con Villalta, attraverso la metafora della cicatrice, nel contrasto con quella del trauma-ferita:

Significato con le parole non tanto della lacerazione, quanto del suo cicatrizzarsi, del farsi coagulo e cancrena, il mutismo sbarrò l’accesso a sé e agli altri, immette l’interpretazione in un circolo vizioso nel quale ‘salta’ sempre il *proprium* dell’*interpretandum*. Rimane l’invito, invocazione e ingiunzione, a parlare, poiché il mutismo non viene accolto in *nessuna serie di valori*, e pertanto interroga i valori da

⁵⁰⁰ “Tornavo dalla città, dal basso / dove avevo dato ogni dimissione / assunto ogni stoltezza – nel mio cupo bolo / d’idioma”; Andrea Zanzotto, *Nix olympica*, in *Idioma*, Pps, p. 804.

⁵⁰¹ Andrea Zanzotto, *Stanza immaginata o intravista*, in *Idioma*, Pps, pp. 807-808. (Corsivo nostro).

⁵⁰² Andrea Zanzotto, *Docile, riluttante*, in *Idioma*, Pps, p. 810.

fuori, da dietro il *senso-vietato*⁵⁰³.

1.3.2 MMNNMM

L'ultima fase della poesia di Zanzotto si dispiega in quella che Dal Bianco ha chiamato "trilogia dell'oltremondo"⁵⁰⁴. Possiamo leggere il passaggio all'oltremondo come il momento finale del lungo percorso iniziato con *La Beltà* sotto il sole nero del trauma. Agosti parla di uno "spostamento della posizione del Soggetto rispetto al proprio universo di discorso"⁵⁰⁵, indagabile attraverso la "tipologia del frammento"⁵⁰⁶ prodotta dall'oggetto metonimico. Nella prospettiva del nostro attraversamento, occorre approfondire la riflessione attorno a questo spostamento indagandone i rapporti con l'oggetto reale.

Ripensiamo di nuovo il nostro percorso: da *La Beltà* a *Idioma* il soggetto ha seguito il significante nelle sue espansioni, nel dispiegamento plurale delle sue possibilità, ritrovandosi ad essere, al di là dei doppi poetico-immaginari, soggetto del significante, "già morto per il fatto di essere soggetto al significante"⁵⁰⁷. Alla fine di questo lungo lavoro di oltranza-resistenza il soggetto può finalmente separarsi dall'incessante conflitto con la "riluttanza ad ogni conversione espressiva"⁵⁰⁸ del trauma. Ciò è possibile perché in quel lungo lavoro è avvenuta un'ulteriore, più fondamentale assunzione della morte rispetto a quella del passaggio dalla prima alla seconda fase. Alla ricerca di una copertura totalizzante⁵⁰⁹ del vuoto del

⁵⁰³ Gian Mario Villalta, *La costanza del vocativo*, cit., p. 120.

⁵⁰⁴ Stefano Dal Bianco, *Introduzione*, TP, p. LXXIII.

⁵⁰⁵ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, cit., Pps, p. XLIV.

⁵⁰⁶ Stefano Agosti, *Luoghi e posizioni del linguaggio in A. Zanzotto*, in "Poetiche" 1/2002, cit., p. 8.

⁵⁰⁷ Jacques-Alain Miller, *L'osso di un'analisi*, Franco Angeli, Milano, 2001, p. 20.

⁵⁰⁸ Andrea Zanzotto, "Su *La Beltà*", Pps, 1146.

⁵⁰⁹ "dal lato della logica edipica, del tutto e dell'Uno, della mancanza e di ciò che la ottura"; Florencia Dassen, *Introduzione*, in Jacques-Alain Miller, *L'osso di un'analisi*, cit., p. 12.

trauma, si affianca un processo di progressivo inglobamento del *non-tutto*, del *non-si-sa* nello spazio dell'enunciazione. Ed ecco che in questa dinamica, l'itinerario di Zanzotto sembra ripercorrere, senza ovviamente assimilarvisi, l'andamento di una psicoanalisi:

Primo attraversamento: dall'immaginario al simbolico, il nome di questo attraversamento in Lacan è l'assunzione della morte.

Secondo attraversamento: dal simbolico al reale, il suo nome è attraversamento del fantasma [...]. [S]i produce nel movimento in direzione di qualcosa di centrale, ed è in questo movimento che si trova l'osso, la pietra che, come sapete, lo stesso Freud chiamava roccia⁵¹⁰.

Questo movimento si produce in un'operazione contrapposta a quella dell'espansione significante (che si è soliti ritenere) tipica del poetico, un'"operazione riduzione"⁵¹¹ volta ad isolare, a circoscrivere, a ritagliare il resto sintomatico non simbolizzabile in cui si incarna la verità del soggetto, il suo essere come si gode: "[i]l dire bene analitico punta alla riduzione, il rovescio della copia. La psicoanalisi realizza un'operazione di riduzione"⁵¹². Per giungere alla verità del resto più di una strada è possibile. Una prospettiva, plurale, è quella della formalizzazione, della riduzione della verità a formula, sia essa frase o matema. Un'altra, che trova la sua realizzazione in ambito poetico ed artistico, è invece quella della lettera reale di *Lituraterra*.

La *lettera* come traccia lasciata nella terra dalla pioggia del significante, come pietrificazione del significante nell'incontro con lo sguardo di Medusa del reale, può essere il supporto di un dire in cui è rappreso ciò che di più fondamentale consiste del Soggetto. Sempre in ambito poetico, Miller

⁵¹⁰ Jacques-Alain Miller, *L'osso di un'analisi*, cit., p. 20.

⁵¹¹ Ivi, p. 21.

⁵¹² Ivi, p. 22.

rinviene un altro modo della riduzione nella tradizione dell'*haiku* giapponese, che si pone come rovescio della tradizione poetica 'espansiva' tipica dell'occidente⁵¹³. L'*haiku* infatti trova il suo *idion* poetico nella contingenza, nell'essenzialità necessaria del gesto come tentativo di un'uscita dal senso, verso una coincidenza del segno con se stesso. Solo una visione superficiale potrebbe ridurre l'*haiku* all'impressionistico, al visivo, o pensare che esso sia l'espressione realizzata di una veicolarità pura del senso. Il rapporto con il referente non è qui di ordine rappresentativo, ma non è nemmeno deconnotativo: nell'*haiku* sembra piuttosto che qualcosa del referente impossibile emerga, sia fatto penetrare nella scrittura. In questo senso, l'*haiku* e la lettera reale non corrono il rischio di ricadere in un'indivisione del senso, poiché il loro proprio è quello di tendere al di là della dimensione immaginaria del linguaggio cercando di fissare, il più possibile fuori senso, in un solo punto il reale dell'oggetto, il soggetto e il linguaggio⁵¹⁴.

Come si è detto, nella trilogia zanzottiana del postumo, le *tracce* e gli *pseudo haiku* sono delle presenze costanti, due modi fondamentali di manifestarsi del poetico, che sembrano allontanarsi dal sussistere, in tutte e tre le raccolte, di ampi spazi in cui il significante si produce ancora in espansione agonistica. Ora, sia le *tracce* che gli *pseudo haiku*, che sono da leggere in strettissima relazione con "la relativa pacatezza e apparente trasparenza delle ultime raccolte"⁵¹⁵, come fa notare Felice Rappazzo pongono un problema di 'immagine' per la poesia di Zanzotto:

Possiamo chiederci [...] se Zanzotto sia veramente (o meglio: *in che misura*) il poeta

⁵¹³ Cfr. Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., pp. 65-66.

⁵¹⁴ Straordinarie le convergenze con questa prospettiva di alcune definizioni e riflessioni zanzottiane attorno all'*haiku*: "lievi coaguli di versi", "essenza neutra o meglio asoggettuale", "indicazione di presenza di quell'essere puro"; Andrea Zanzotto, *Cento Haiku*, in *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 349.

⁵¹⁵ Felice Rappazzo, *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Zanzotto*, Quodlibet, Macerata, 2007, p. 149.

della proliferazione e della disseminazione linguistica, della dispersione e dell'indecidibilità del significato e dello slittamento del significante⁵¹⁶.

La risposta di Rappazzo va nel senso di una sovrapposizione, molto interessante per il nostro discorso: egli ritiene che la novità della poetica dell'ultima fase “non possa rovesciare né tanto meno annullare l'immagine di Zanzotto più accreditata” ma che “la corregga e la integri valorizzando alcuni aspetti non secondari”⁵¹⁷.

Queste presenze, su cui concentriamo la nostra analisi cercando di dare voce a un ‘altro’ Zanzotto, sono state descritte efficacemente da Lorenzini, che per la testualità dei “lavori in corso”⁵¹⁸ dell'ultima fase dell'itinerario zanzottiano, ha parlato di “stimmate incise sul corpo-psiche del testo”, un corpo-psiche in cui emergono “le tracce, le schegge, le pulsazioni verbali che interessano le faglie stratificate nella geologia di una parola divenuta del tutto inappartenente al linguaggio codificato”⁵¹⁹.

Lo sfacelo conseguente a una sempre più ipermoderna liquefazione della norma, visibile nel dominio delle forze desimbolizzanti (mediatiche, tecnologiche, economiche) chiama ancora il significante alla reazione omeostatica. Ora però si presenta, sullo sfondo della dimissione soggettiva, dell'attraversamento del proprio fantasma poetico, la possibilità di situare il dire nella dimensione postuma, di oltre-storia, dell'Epoca. Riguardo a questa dimensione ‘oltrata’, decomposta, della testualità di *Meteo*, Bongiorno fa notare come un'eccedenza del vuoto giunga a strutturare pervasivamente la pagina stessa:

S'instaure [...] une relation importante entre les différents textes troués et la suite de

⁵¹⁶ *Ibidem.*

⁵¹⁷ *Ibidem.*

⁵¹⁸ Andrea Zanzotto, *Meteo*, Pps, p. 861.

⁵¹⁹ Niva Lorenzini, *La poesia: tecniche di ascolto. Ungaretti, Rosselli, Sereni, Porta, Zanzotto, Sanguineti*, Manni, Lecce, 2003, p. 8.

tercets ou de fragments, souvent cadencés par un astérisque, présents dans *Meteo*. Dans les deux cas, la page apparaît comme un continent incomplet, dont certaines zones ont été effacées, dont d'autres surgissent selon un hasard inexplicable⁵²⁰.

In questo vuoto che penetra sempre più nel dire, solo l'aver tra le mani la pietra, indefinibile ma maneggiabile, su cui si è fondata la propria sublimazione (rinvenuta *après-coup*, quasi uscendo dalla vita), consente al poeta di inventare per sé un modo di resistere nella scomparsa del paesaggio⁵²¹, e di cercare di far penetrare il poetico negli sconvolgimenti naturali in modo attivante. Ancora Lorenzini parla a riguardo di un linguaggio che “tenta il ricorso a diversi sistemi significazionali, extralinguistici, che colgano e restituiscano la destrutturazione di un corpo-paesaggio devastato nella propria coesione semantica”⁵²². Zanzotto iscrive infatti l'*haiku* in una linea culturale “delle forme minimali o ridotte alla minimalità”, nelle quali si manifesta appunto “un'attiva residualità sopravveniente entro una crisi. ‘Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine’, potrebbe essere il motto giustificativo di tale linea culturale”⁵²³. Ritroviamo in *Meteo* questa residualità, in questo *pseudo-haiku* del ciclo *Leggende*:

Mai mancante neve di metà maggio
chi vuoi salvare?
Chi ti ostini a salvare?⁵²⁴

⁵²⁰ Giorgia Bongiorno, *Désastres, profanations et résistance dans la poésie d'Andrea Zanzotto. Gli Sguardi i Fatti e Senhal (1969) et Meteo (1996)*, in “Interférences littéraires”, nouvelle série, n. 4, maggio 2010, p. 225.

⁵²¹ Cfr. Stefano Dal Bianco, *Introduzione*, TP, pp. LXIII-LXXVI.

⁵²² Niva Lorenzini, *Citazione e mise en abyme nella poesia di Andrea Zanzotto*, in “Poetiche” 1/2002, cit., p. 17. In questo saggio, la citazione e l'autocitazione, praticate da Zanzotto con accresciuta intensità nell'ultima fase della sua poesia, vengono fatte rientrare nell'orizzonte residuale in cui essa si dispone.

⁵²³ Andrea Zanzotto, *Cento haiku*, in *Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 350-351.

⁵²⁴ Andrea Zanzotto, *Leggende*, in *Meteo*, Pps, p. 828.

Gli sconvolgimenti climatici, che hanno sfasato la dimensione stagionale del tempo, ovvero uno degli elementi fondanti del mondo agalmatico del soggetto, trovano posto nel ciclo attraverso l'accoglienza di un "“Mai più maggio”, del “più cupo / maggio del secolo”⁵²⁵. L'assurda “neve di metà maggio” viene accolta in un'inversione apparentemente paradossale, affidata a una doppia interrogazione. La presenza della neve, minacciosa e apocalittica, viene interrogata nelle sue potenzialità salvifiche. Non basta pensare a un'affermazione del primato della neve come sembiante prediletto, capace di persuadere il soggetto di una sua forza salvifica assoluta, inalterata nel suo presentarsi in “una logica folle”⁵²⁶, fuori stagione. Occorre pensare a una conseguenza dell'attraversamento del fantasma poetico, quello di riuscire ad accogliere in modo più compiuto la prospettiva geologica della terra, lo “spaventoso trauma che si è prodotto nel doversi abituare a ragionare in termini geologici rispetto alla storia mediterranea”⁵²⁷. Dal punto di vista della geologia, i mutamenti climatici non possono essere insensati. La percussiva domanda anaforico-epiforica sembra voler penetrare (come mostra l'intensificazione semantica nel passaggio verbale da “vuoi” a “ti ostini”) nelle infrugabili leggi della terra, per trovare in rapporto ad esse il senso della neve primaverile. Questa ricerca non si attua però sullo sfondo di un'ansia di salvezza, ma nella dimissione che porta il soggetto a lasciare le cose in una loro “libertà dell'essere”⁵²⁸. Questo passaggio-distacco si sovrascrive dunque nello *pseudo-haiku*, che ospita il dimesso colloquio del soggetto con la neve, ma si sovrascrive anche nella *lettera*, che nel primo verso permette ai monti di iscriversi nei grafemi M e N, di co-incidere cioè,

⁵²⁵ Ivi, p. 828. Sono evocate le misteriose perturbazioni del 1984.

⁵²⁶ Stefano Dal Bianco, *Introduzione*, TP, pp. LXXII-LXXIII. Sulla demenzialità generalizzata nell'ultima fase della poesia di Zanzotto cfr. ivi, pp. LXXII-LXXXVI.

⁵²⁷ “fu necessario a partire dal secolo XIX un brutale aggiornamento [...] fu necessario un tempo abbastanza lungo per adattare la psiche umana alla consapevolezza geologica”; Andrea Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, cit. pp. 45-46.

⁵²⁸ Andrea Zanzotto, (*Su tracce notturne leopardiche*), in *Inediti*, Pps, p. 869.

per mezzo della scrittura, il “foglio di carta”:

Io vedo la neve come un’entità sostanzialmente benefica, perché, in fondo, quel candore e quel freddo sono legati al tema dell’eternità, sono fuori del tempo. In seguito mi sono accorto che quel “*Mai mancante neve di metà maggio*” era semplice lettura del profilo delle nostre montagne, delle Prealpi come le vedo dalla cucina di casa – tutta una serie di M e di N – e così le ho lette.

Mai MaNcaNte Neve di Metà Maggio: una serie di linee che rende, anche iconicamente, la possibilità di questi suoni e fa scattare questo tipo di pensieri...⁵²⁹.

Il passaggio soggettivo sembra coordinato al tentativo di accogliere l’oggetto, fuori idioma, nel lato grafemico del significante. Siamo al di là della *lettera* come supporto grafico, qui la lettera non è il luogo di una motilità differenziale-combinatoria, ma frontiera verso un’incarnazione non rappresentativa dell’oggetto e del soggetto.

1.3.3 ECO DEL DONATIVO

Il passare dal lato della terra, dal lato dell’oggetto-pietra, implica per il soggetto il tentativo di opporre alla contemporaneità, in preda al crescente dominio azzerante delle forze più distruttive di *Thanatos*, la prospettiva di una resistenza in un *Eros* originario, radicato profondamente in una “Matrità remota”⁵³⁰. La persistenza del soggetto nella poesia è connessa alla ricerca-speranza di questo *Eros*, a una fede ispirata da quella che Dal Bianco ha chiamato “la *religio* della Natura” di Zanzotto⁵³¹. Questo *Eros* trova uno dei suoi fondamenti concettuali in un *Witz* zanzottiano, quello costruito sul concetto psicoanalitico di principio di piacere: il “*piacere del principio*”⁵³².

⁵²⁹ Cfr. Carlo Mazzacurati, Marco Paolini, *Ritratti: Andrea Zanzotto*, cit., p. 20.

⁵³⁰ Andrea Zanzotto, *Kēpos*, in *Sovrimpressioni*, TP, p. 900.

⁵³¹ Stefano Dal Bianco, *Introduzione*, TP, pp. XLV-XLVI.

⁵³² “un eterno piacere de principio [...] qualche cosa che sta prima, al di qua del principio di

Nella sua più celata essenza, la terra è spinta al legame, “trauma-Eros iniziale”⁵³³, è ardore di connessione, gratuito darsi:

Quale mai senso ebbe il donativo
se nessuna eco l'accolse
e solo il dubbio dovunque s'appose?⁵³⁴.

La matrità remota è “donativo”. Proprio nel momento in cui il paesaggio viene cancellato, barrato da *Thanatos*: “[paesaggio]”⁵³⁵, ridotto ad essere “scheletro con pochi brandelli”⁵³⁶, proprio in questo momento il soggetto, attraversatosi nell'attraversamento del suo rapporto al paesaggio, scopre la terra come luogo di un darsi sconosciuto e soverchiante, al di là di ciò che all'uomo e per l'uomo si dà, fondante, come disamore.

Questo incontro sembra far incrociare di nuovo l'itinerario poetico di Zanzotto con la strada tracciata da Miller verso l'osso di un'analisi:

Freud dice che verso la fine del cammino c'è una pietra, una roccia che ha a che fare con l'assunzione del sesso e non della morte. Nel cammino analitico della parola c'è una pietra che ha a che fare con il sesso⁵³⁷.

Nel percorso di Zanzotto questo incontro non si inserisce ovviamente nell'ambito umano della sessuazione, ma sembra aprire la prospettiva di una sessualità al di là dell'umano, una sessualità della terra. Abbiamo

piacere. Ogni volta che un vivente appare ‘prova piacere’ di apparire, in qualche modo, ed in ciò si autogiustifica, si autoapprova. Si dovrebbe partire dunque dal postulato di un certo qual ‘piacere’ che l'essere ha di essere”; Andrea Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, Pps, p. 1310; Cfr. Andrea Zanzotto, *Autoritratto*, Pps, p. 1207; Andrea Zanzotto, *Una poesia una visione onirica?*, Pps, p. 1293.

⁵³³ Luigi Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in “Studi novecenteschi”, cit., p. 212.

⁵³⁴ Andrea Zanzotto, *Riletture di Topinambur*, in *Sovrimpressioni*, TP, p. 873.

⁵³⁵ Andrea Zanzotto, *Ligonàs*, in *Sovrimpressioni*, TP, p. 839.

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ Jacques-Alain Miller, *L'osso di un'analisi*, cit., p. 21.

attraversato un'anticipazione di questo incontro alla fine di (PERCHÉ) (CRESCA), laddove l'oscuro è detto “secarsi in innumerevoli – non due – / d'oscuro sessi”⁵³⁸. Il secarsi dell'oscuro nel *sexus* non si dà nel secare come ‘separare l'uomo dalla donna’, ma come pluralità non misurabile del generarsi, come “immenso donativo”⁵³⁹.

Il soggetto si interroga ora sulla propria esperienza: come, di questo donativo fuori senso, da sempre, un sempre remoto (*ebbi, accolse, appose*), presente nel dire, ma svelatosi solo alla fine del cammino, il dire stesso ha dato testimonianza? Quale tipo di “mai senso” il soggetto ha dato al donativo? Per lungo tempo il donativo non è stato accolto, ma solo continuamente ricoperto. Su di esso si è apposto il significante, in cui scorre il dubbio, lirico o speculativo. Ora invece il soggetto cerca di aprire il proprio spazio di enunciazione affinché esso possa farsi eco del donativo, possa farlo risuonare non mediato né ricoperto sul “foglio di carta”. Questa eco-accoglienza cerca di realizzarsi attraverso le sovrimpressioni della *lettera-riduzione*: lo *pseudo-haiku*, la *traccia olografica*, la *coincidenza grafemica*. Non si tratta però solo della conquista di una possibilità, da parte del soggetto, di permettere al donativo di manifestarsi, di sovrainprimersi ad eco sulla pagina. Non si tratta di una demiurgia negativa. Al movimento di eco-sovrimpressione della terra sulla pagina corrisponde quello del soggetto verso la terra, il suo porsi nella prospettiva di una sua totale assunzione in essa; transito verso un passaggio “di là”, verso la Natura come *piacere del principio*: “*Di là non c'è paesaggio, c'è Natura*”, ovvero “*nat-uram, ‘quella che è per generare’, ‘la forza che genera’*”⁵⁴⁰:

No, tu non mi hai mai tradito, [~~paesaggio~~]

[...]

⁵³⁸ Andrea Zanzotto, (*PERCHÉ*) (*CRESCA*), in *Il Galateo in Bosco*, Pps, p. 588.

⁵³⁹ Carlo Mazzacurati, Marco Paolini, *Ritratti: Andrea Zanzotto*, cit., p. 26.

⁵⁴⁰ Stefano Dal Bianco, *Introduzione*, TP., p. LXIV.

Tu mal noto, sempre a te davanti come stralucido schermo,
o dietro sfogliato in milioni di fogli,
mai camminato
quanto pur si desidera, da ben prima del nascere
[...]

dà che solo in mitezza per te mi pensi
e in reciproco scambio di sonni amori e sensi
da questa gran casa Ligonàs
dalle sue finestrelle-occhi all'orlo del nulla
io ti individui per sempre e in te mi assuma⁵⁴¹.

Possiamo attraversare questi passaggi di *Ligonàs (II)* partendo da una riflessione sul paesaggio barrato. Il paesaggio ha aperto per il soggetto la via alla terra, ma il paesaggio era da sempre barrato, era da sempre, come il soggetto, barrato dal significante⁵⁴². Nella risalita della barra il soggetto ha dovuto dapprima scontrarsi con il paesaggio come specchio (“stralucido schermo”), poi come opacità produttrice della proliferazione del senso (“sfogliato in milioni di fogli”), per incontrarlo infine, “dall'altro lato dell'arco”⁵⁴³, nel suo non poter essere percorso, nonostante in esso risieda, “da ben prima del nascere”, il destino di desiderio del soggetto: “un continuo fatto che viene da fuori ma non ci appartiene, cioè non è che entri in noi e diventi nostro, resta se stesso e ci logora”⁵⁴⁴. Questo incontro non può che spingere il soggetto a un ricongiungimento, quello con il sé più autentico, ovvero con il desiderio poetico che partecipa dell'*Eros* tellurico. La poesia accade dunque in questo “scambio di sonni e amori”, in cui il soggetto cerca, nella riunificazione del mai con il per sempre e il da sempre, di assumersi

⁵⁴¹ Andrea Zanzotto, *Ligonàs II*, in *Sovrimpressioni*, Andrea Zanzotto, TP, pp. 839-840.

⁵⁴² “l'oggetto *a* conserva la forma del significante, per questo possiamo dire che c'è un oggetto *a*, possiamo localizzarlo, enumerarlo, riferirlo all'esistenza. Lo stesso Lacan fa girare questi oggetti *a* nei discorsi con termini significanti”; Jacques-Alain Miller, *L'osso di un'analisi*, cit., p. 53.

⁵⁴³ Andrea Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, cit., p. 50.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

nel paesaggio⁵⁴⁵. Solo in questo darsi del soggetto è possibile accogliere il donativo, darne l'eco.

1.3.4 APOCALIPTATO

L'assunzione alla terra dovrebbe essere la risposta finale della poesia al problema fondamentale che si è presentato al soggetto con il trauma de *La Beltà*: la dissoluzione della norma che aveva retto per secoli l'umano. In quella dissoluzione infatti, il poeta era coinvolto come soggetto della propria storia particolare (e della propria particolare sublimazione), come soggetto preso nell'ordine sociale del discorso. Come si è detto, nell'assunzione della rottura della norma il soggetto si ritrova in una condizione postuma⁵⁴⁶, ponendosi di conseguenza, in modo attivante, alla ricerca dell'umano nella prospettiva geologica. Lo attesta la metafora dei "conglomerati" che fonda l'ultima tappa della *adscensus ad Terram*: anche nella dimensione della roccia, anche nella forma di "neo-concrezioni irrazionali"⁵⁴⁷, sotto la forza dell'*Eros* tellurico, l'eterogeneità inerte tende al legame, a darsi e a dare. Non possiamo che seguire ancora una volta Dal Bianco quando mette in rilievo la "valenza testamentaria"⁵⁴⁸ di *Conglomerati*, e la sua struttura parallela a quella della *Commedia*⁵⁴⁹. Proprio come Dante, Zanzotto dà testimonianza

⁵⁴⁵ Questa assunzione che sfida la dimensione fattuale del tempo, si cerca nello spazio dell'*adýnaton*, della riduzione all'impossibile: "Con voi partirò, topinambur / per meditazioni invisibili, acri / su autunnali tranelli o avalli / su adýnata su mai"; Andrea Zanzotto, *Riletture di Topinambur*, in *Sovrimpressioni*, TP, p. 875.

⁵⁴⁶ Occorre differenziare la tensione salvifica di Zanzotto nell'eros tellurico-poetico da ogni vitalismo o filosofia del divenire. I germi indistruttibili del *piacere del principio* sono da porre nella prospettiva di una resistenza soggettiva di fronte alle forze di *thanatos*, volta al recupero di una possibile sacralità terrena. "Prima c'erano i campi di sterminio, ora c'è lo sterminio dei campi ed è la stessa logica. Ma la sacralità della vita è affidata a noi. E noi dobbiamo resistere come le ginestre, come i topinambur che popolavano le nostre campagne e ora arretrano sempre più"; Andrea Zanzotto, *I miei 85 anni*, in "L'Immaginazione", n. 230, maggio 2007.

⁵⁴⁷ Stefano Dal Bianco, *Introduzione*, TP, p. LXXII.

⁵⁴⁸ Ivi, p. LXIX.

⁵⁴⁹ Ivi, p. LXXVII.

di un viaggio nell'oltremondo, esperienza singolare di un soggetto che può riguardare ogni soggetto. Ma nel viaggio di Zanzotto non si tratta di un'esperienza divenuta universale per via esemplare, e nemmeno dell'incarnazione allegorica di un 'doppio' dell'umanità. Il suo viaggio è intrapreso per realizzare la propria assunzione alla terra, e ciò può realizzarsi solo attraverso l'accoglienza della terra in un dire spinto alla più acuta singolarità⁵⁵⁰. Nessuna rappresentazione di nessuna realtà altra, nessuna rivelazione, ma solo lo sforzo immane per ricongiungere il dire con la terra: non riportare l'umano all'ideale, ma fare esistere per la prima volta un autentico rapporto enunciativo con la terra, un dire che sia davvero l'inizio di una salvezza, di una nuova norma non-umana⁵⁵¹ nel mondo apocaliptato.

Il presupposto del ricongiungimento, inizio del cammino, è lo svelarsi del mondo in sfacelo postumo:

tutto il mondo si svela
per quel che è
cioè cioè
un cumulo di membra sparse

⁵⁵⁰ Cerchiamo di inserire qui il nostro discorso nella prospettiva psicoanalitica della "testimonianza" aperta da Recalcati in *L'uomo senza inconscio* (cit, p. 43) e approfondita in *Cosa resta del padre?* (cit, pp. 77-86). Per Recalcati la testimonianza è "quel che resta del padre" nell'Epoca ipermoderna, è il tentativo di un'incarnazione del desiderio "sganciata dalla funzione trascendentale del nome del Padre", un'incarnazione "singolare retta solo sull'atto" (ivi, p. 81). La testimonianza è quindi "ciò che buca ogni esemplarità e ogni universalità" (ivi, p. 82).

⁵⁵¹ Si veda in straordinaria anticipazione il "non-uomo" di *Fuisse*, in cui il soggetto si prefigurava "versato nel duemila". Cfr. Andrea Zanzotto, *Fuisse*, in *Vocativo*, Pps, p. 186. Si osservi qui anche la distanza dal progetto strutturalista di rifare l'uomo fermandosi all'assunzione del soggetto come soggetto della struttura (assunzione della morte per Lacan). "La sémiologie syntagmatique menace, par le fait même qu'elle est possible, les deux bastions de la tradition humaniste: la littérature et l'histoire. [...] Ce qui paraît choquant – ou prometteur – dans une telle entreprise que l'on commence à peine à envisager, ce n'est pas que les valeurs humaines et les formes de leur manifestation puissent être décrites, ce n'est même pas qu'elle soient comparées avec d'autres contenus et d'autres formes ne devant rien à la tradition gréco-latine, c'est le fait que ces modèles particuliers, démythifiés et cessant d'être, du même coup, porteurs d'un humanisme universel, puissent être confrontés avec les modèles sémiotiques et situés ensemble sur le même plan de 'bricolage', pour être ensuite intégrés, sans plus, dans la théorie générale du savoir, condition et projet d'un nouvel humanisme"; Algirdas Julien Greimas, *Du Sens. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris, 1970, pp. 37-38.

finalmente scoppiato
e finalmente apocaliptato⁵⁵².

In questa dimessa constatazione si legge molto bene l'approdo del soggetto al di là del movimento deconnotativo. Non si caricano infatti di alcuna tensione rivelante né l'immagine "cumulo di membra sparse", né l'epanalessi di "cioè", estranea perfino all'ironia. L'avverbio "finalmente" ricostruisce *a posteriori* il doppio movimento dell'itinerario di Zanzotto: lo scoppio del mondo a partire da *La Beltà* e il suo lento apocaliptarsi. In "finalmente" si condensa perfettamente la temporalità dell'itinerario: *alla fine si realizza ciò che, da sempre esistente, più di ogni altra cosa doveva realizzarsi*.

Possiamo a questo punto provare a posizionarci rispetto all'immagine della spirale che Dal Bianco, Carbognin e Beccaria hanno eletto per interpretare l'itinerario di Zanzotto. In effetti, incalzati da questo compito, ci troviamo di fronte in un certo senso alle due prospettive intuite da Rappazzo:

da una parte possiamo leggere la fase precedente alla luce delle raccolte più tarde (*Meteo e Sovrimpressioni*), dall'altra dobbiamo compiere l'inverso: leggere cioè, quasi anamorficamente, nella relativa pacatezza e apparente trasparenza delle ultime raccolte [...] le tensioni, divaricazioni, scissioni più esplicite e caratterizzanti che segnano quelle che precedono: quasi il segno di uno scacco irrimediabile⁵⁵³.

Opporre la circolarità alla linearità non può, nella nostra prospettiva, rendere conto compiutamente dello svelamento della relazione del soggetto con il proprio desiderio. L'incontro con "ciò che da sempre sono" non cancella la dimensione lineare del tempo, essa diventa infatti (come l'asse sintagmatico) la dimensione in cui può avere luogo il realizzarsi di ciò che, dal

⁵⁵² Andrea Zanzotto, *Sberle*, in *Conglomerati*, TP, p. 990.

⁵⁵³ Felice Rappazzo, *Eredità e conflitto*, cit., pp. 149-150.

nascondimento, determina da sempre il modo dell'esperienza e la sua stessa esistenza. Tuttavia, dire che l'incontro con *a* avviene nell'*après-coup*, significa situare la temporalità in un ordine logico e non cronologico. La ripetizione attorno al nucleo fantasmatico-sublimatorio segna il cammino in cui accadono i momenti del sistema testuale come suo progressivo divenire ciò che è, fino all'incontro con ciò che lo determina⁵⁵⁴, e il suo conseguente attraversamento. Circolarità e linearità sono dunque implicate in un continuo, reciproco superamento, quello del progressivo realizzarsi dell'inconscio che esce dalla condizione di "non-realizzato"⁵⁵⁵, di ciò che "non cessa di non scriversi"⁵⁵⁶.

Perché si realizzi il non-umano, e dal ricongiungimento del soggetto alla terra sorga una nuova norma, occorre trovare una nuova via sublimatoria nel mondo degli oggetti apocaliptati. Ma non può darsi, dell'oggetto, per un soggetto "fuori paesaggio" e "fuori-idioma", né innalzamento formale né deconnotazione. Non può darsi né sublimazione né resistenza nel nome della

⁵⁵⁴ "Vi sarebbe dunque, rispetto ad alcune esperienze, una comprensione in due tempi: il termine usato da Freud, *Nachträglichkeit*, è stato tradotto da Lacan con *après-coup*, e in italiano è stato reso con *posteriorità*. [...] Anche chi non condivide l'importanza assegnata da Freud alla sessualità infantile può riconoscere l'interesse di questa problematica: eventi che accadono due volte, e che solo nella ripetizione assumono un senso o lo modificano; è come se ci fosse una scissione interna al tempo. Una problematica di grande suggestione anche sul piano filosofico"; Giovanni Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., p. 236.

⁵⁵⁵ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 24. "L'inconscient, d'abord, se manifeste à nous comme quelque chose qui se tient en attente dans l'aire, dirai-je, du *non-né* [...]. Quelque chose de l'ordre du *non-réalisé*"; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI*, cit., p. 31.

⁵⁵⁶ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XX*, cit., p. 145; "j'ai défini le rapport sexuel comme ce qui *ne cesse pas de ne pas s'écrire*. Il y a là impossibilité [...] Le déplacement de la négation, du *cesse de ne pas s'écrire* au *ne cesse pas de s'écrire*, de la contingence à la nécessité, c'est là le point de suspension à quoi s'attache tout amour"; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX*, cit., pp. 183-184. Solo in questa prospettiva si può comprendere compiutamente "la forte continuità tra le posteriori sperimentazioni avanguardistiche e informali del poeta e i suoi avvii di epigono accanito dell'ermetismo", fondata sull'aver saputo investire "quell'eredità stilistica della sua curiosità gnoseologica, quasi estraendone segnali epistemologici"; Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del novecento, Terza serie*, Einaudi, Torino, 1991, p. 149. Scrive a riguardo Fortini: "[i]l suo posto [di Zanzotto] nel Novecento, come è stato già detto dalla critica migliore, lo situa come una poesia che traspone le esigenze dell'ermetismo anni trenta in un universo, l'odierno, dove la fissione di esperienza quotidiana e conoscenza scientifica hanno lasciato indietro il punto critico con una esplosione letteralmente irrimediabile"; Franco Fortini, *Su Zanzotto*, in *Un dialogo ininterrotto*, cit., p. 454.

sublimazione. Nell'apocaliptato la poesia è prodotto di *sublimeria*⁵⁵⁷:

apertura di bocche risonanti
di ogni loro deprivazione
verso il sublime
che mai, solo il mai riconosce e
una gioia tale da torturare
ma senza malsano tatuare
qui è esplosa la lode e si è
poi favoleggiata, umiliata compatita
con noi compatendo⁵⁵⁸.

Le bocche che non parlano dentro il mutismo attuano una risonanza del senso che si produce dalla privazione dell'oggetto, nella ricerca del sublime, perché si attui la lode-poesia. Ma l'autenticità del sublime può svelarsi solo attraverso il "mai", il "mai senso"⁵⁵⁹ del donativo, nella sua "gioia". Nell'incontro con il "mai senso", la lode-sublimazione si apocalipta, esplose, prendendo la via del compatire. Patire insieme del soggetto e dell'oggetto, comune torcersi, piegarsi verso la sovrimpressionazione, in cui il trauma diventa leggibile come "trasformazione in termini laici dell'idea di peccato originale", rispetto al quale occorre rassegnarsi ad un'interminabile, "eterna riabilitazione"⁵⁶⁰. Il torcersi deve essere tortura, ovvero torcersi dal dolore, torcersi nel comune patire: è di questo patire che la sovrimpressionazione deve essere eco. Essa non deve essere cioè olografia invasiva, "malsano tatuare"⁵⁶¹, eco del rifiuto, ma traccia di una risalita dal rifiuto alla terra, al donativo.

Cerchiamo dunque il destino della lode apocaliptata nell'apoteosi di

⁵⁵⁷ Andrea Zanzotto, (*Sublimerie*), in *Conglomerati*, TP, p. 1074.

⁵⁵⁸ Ivi, pp. 1074, 1075.

⁵⁵⁹ Cfr. Andrea Zanzotto, *Leggende*, in *Meteo*, Pps, 828, e *Ligonàs*, TP, p. 837.

⁵⁶⁰ Andrea Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, cit., p. 16.

⁵⁶¹ Sull' "invasività da tatuaggio" si veda Andrea Zanzotto, *Sovrimpressioni*, TP, p. 947.

Conglomerati: le poesie di *Succo di melograno*. Attraverso il melograno, simbolo di fecondità e rigenerazione⁵⁶², l'avvicinarsi all'assunzione sembra realizzare l'anelito pentecostale da sempre vitalmente presente nell'itinerario zanzottiano. L'incontro, nella più dimessa quotidianità, con il "succo di melograno / incautamente qui servito ai tavoli"⁵⁶³, è il preludio e il presupposto al tentativo di un recupero di una sacralità residuale, cercata nelle "membra sparse" delle tradizioni esplose e dissoltesi nella pletora dell'apocaliptato. Ma la ricerca di una sublimeria attraverso la lode deve darsi nella compassione. Ciò che si incontra, nell'umiltà fuori scena del bere ai tavoli, è il succo del frutto sacro. Dal succo il soggetto s'inoltra nella via della compassione, poiché, nell'apocaliptato, il melograno non può strutturare una sublimazione in quanto simbolo, in quanto significante su cui si costruiscano, in convergenza verticalizzante, senso e immagine del mondo. Il melograno non può essere metafora, deve essere consustanziazione del compatire, del sacrificio. Questo legame del melograno con il sacrificio lo incontriamo nel mito greco di Core-Persefone, costretta, per aver mangiato il chicco di melograno, a discendere ogni anno agli Inferi per congiungersi con Ade e rigenerare ciclicamente il Cosmo; ma lo incontriamo anche nella tradizione iconografica cristiana, "dentro il giardino dell'*Annunciazione*, o nelle mani del bambin Gesù: è un segno di nascita fruttuosa, ma anche, per il colore rosso del suo succo e della sua polpa, un preannuncio del sangue versato nella Passione"⁵⁶⁴.

Attraversando questi miti, il soggetto può cercare di situarsi nella compassione con la terra:

succo del più remoto

⁵⁶² Lo si ritrova in molte tradizioni: l'ebraica, in cui è uno dei frutti della terra promessa (*Deuteronomio*, *Cantico dei Cantici*); la greca, come simbolo di fertilità e scettro di Era (*A Demetra*, *Inni omerici*), la cristiana (iconografia) come simbolo dell'unità della Chiesa.

⁵⁶³ Andrea Zanzotto, *Succo di melograno (1) (2)*, in *Conglomerati*, TP, pp. 1091, 1093.

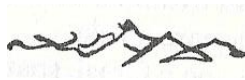
⁵⁶⁴ Michel Feuillet, *Lessico dei simboli cristiani*, Arkeios, Roma, 2007, p. 70.

non-essere di questi colli
tu sei, e l'asprigno selvatico
che dal tuo fondo tracima
dà un legno animale del terreno
il terribile Uneimliche
e una carezza tenuissima⁵⁶⁵.

Il succo è ciò che si dà al soggetto del reale impenetrabile dei colli, che si dà nella possibilità di un quotidiano *tu*. Dal fondo del succo, dal suo al di là, si dà una selvaticità in eccesso che dapprima cancella ossimoricamente i limiti tra animale e vegetale (“legno animale”), per poi fare del Perturbante assoluto della terra il luogo del legame, e divenire “carezza tenuissima”. Il dire può dunque destrutturarsi fino all'accoglienza dell'oggetto:

Infantilmente esangue-sangue

di x y z k cc ll mm



Il succo è dunque il sangue del sacrificio, del farsi esangue come unica via per la rinascita e la rigenerazione. L'immagine del sangue morto-ribollente che emerge alla fine de *La Beltà* trova qui una sua ulteriore realizzazione⁵⁶⁶. Il succo-sangue che sgorga “aggrumato e sottratto / dal più chiuso degli stilemi mistici / delle colline”⁵⁶⁷ – ormai capaci di produrre solo “smunte, sminuite pedagogie”⁵⁶⁸ – può accogliere, attraverso i desideri del soggetto, quelli di ogni soggetto apocaliptato:

Raccogli in te le nostre non-vie le nostre


⁵⁶⁵ Andrea Zanzotto, *Succo di melograno (2)*, in *Conglomerati*, TP, p. 1093.

⁵⁶⁶ “Fino all'ultimo sangue / io che sono l'esangue / e l'ultimo sangue c'è”; Andrea Zanzotto, *E la madre-norma*, in *La Beltà*, Pps, p. 348.

⁵⁶⁷ Andrea Zanzotto, *Succo di pomo granato*, in *Conglomerati*, TP, p. 1094.

⁵⁶⁸ Citiamo insieme le due versioni dello stesso passaggio: Andrea Zanzotto, *Succo di melograno (1)* e *Succo di pomo granato*, in *Conglomerati*, TP, pp. 1092, 1094.

non-preghiere bruma
dona fortuna ai dossi alle piccole brughiere
alle brume lacune
al loro perdurare ed accennare alla luna

Scheggine di graal secernenti 
per purissime formichine
memoria di apotropaici dentini⁵⁶⁹.

Quella del soggetto è una non-preghiera, non solo perché interamente consumata nell'orizzonte della terra, nella coscienza della sua finitudine come soggetto, ma anche perché pronunciata nell'inesistenza di una sacralità universale; pronunciata cioè, nell'orizzonte della dimensione “contro-utopica” descritta da Carlo Ossola:

“contro-utopie” [...], utopie che, negando criticamente ogni illusoria costruzione di senso, elevino la loro sottrazione, negando parvenze, di simulacri fatui, ammiccanti, rutilanti, per opporvi l'irriducibile, non fosse che “zero che dona, da zero, il suo vero”⁵⁷⁰.

Nell'imminenza dell'assunzione alla terra il poeta si affida a una non-preghiera perché ciò che ha amato continui a prodursi nel legame erotico, in un residuo di beltà, nel suo irriducibile: “accennare alla luna”.

L'esperienza del soggetto si dà, qui, come speranza di rigenerazione e avvenire per quei non-soggetti che percorrono e sono ormai non-vie, e non hanno che non-preghiere: che nel sacrificio alla terra, dagli “stilemi mistici”

⁵⁶⁹ *Ibidem* (Andrea Zanzotto, *Succo di pomo granato*).

⁵⁷⁰ Carlo Ossola, *Andrea Zanzotto: “raccogli in te le nostre non-vie”*, in Donatella Favaretto, Laura Toppan (a cura di), *Hommage à Andrea Zanzotto*, cit., pp. 199, 200. Ossola ha seguito fino a *Fosfeni* il cammino di un “tragico comprimere dentro l'occhio ogni visione” la cui meta è una “meditata kenosis, sovrana soltanto della propria negazione”. Nell'ultima fase della poesia di Zanzotto vediamo realizzarsi sempre più questa conquista. Carlo Ossola, *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 171.

possano sgorgare dei resti di sacro, dei frantumi di un oggetto agalmatico, delle “scheggine di Graal” che diventino per i non-uomini i “dentini” con i quali entrare nello *Thanatos* della vita senza assimilarsi totalmente ad esso⁵⁷¹. Dei dentini che, attraverso il soggettivo, di ciascuno, farsi umile, esangue, per ciascuno diventino “rossi dentini”⁵⁷², grani di melograno, così che la bocca non sia più, soltanto, il luogo iniziale e finale di ogni *Thanatos*; così che, dal reale della fame, la bocca si faccia luogo di *sublimeria*, protezione e nuovo inizio.

⁵⁷¹ “Essere poeti in tempo indigente vuol dire: cantando, prestare attenzione alla traccia degli dèi fuggiti. Ecco perché, nel tempo della notte del mondo, il poeta dice il sacro”; Martin Heidegger, *A che poeti?*, in *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, cit., pp. 320-321.

⁵⁷² *Ibidem*. Si ricordi il verso “ho i miti denti carciati dall’oro”; Andrea Zanzotto, *Al bivio*, in *Dietro il paesaggio*, Pps, p. 103. Sulle metafore “dinarie” della poesia si vedano ad esempio ne *La Beltà*: “dentro la nocciolina dentro la mandorletta / e i mille dentini che la minano?” (*Sì, ancora la neve*, Pps, p. 276); “e sento il linguaggio / come un una uni salire dentificare leggermente caramente” (*Possibili Prefazi*, Pps, p. 284); “Come dente di scelto avorio nell’arteria del collo confitto [...] Come dente di pietra sacrificale affondato nel crudo” (*In una storia idiota di vampiri*, Pps, p. 302). Si vedano poi ne *Il Galateo in Bosco*: “o mio rigore di denti” (*Attraverso l’evento*, Pps, p. 578); “passare alla morsa” (*Certe forre circolari e poi buche senza fondo*, Pps, p. 564); “mordacchia di tutta la realtà!” (*Tentando e poi tagliuzzando a fette*, Pps, p. 569); cfr. anche (*Sotto l’alta guida*), Pps, 625, e *Sonetto degli interminabili lavori dentari*, Pps, p. 595.

PARTE SECONDA: ANALISI TESTUALI

CAPITOLO 2.1

I PAESAGGI PRIMI. LA TRASMISSIONE DELLA VOCAZIONE ARTISTICA

I Paesaggi primi è il componimento che chiude la prima sezione di *Vocativo*, dal titolo *Come una bucolica*. È dunque, nella topografia del sistema testuale zanzottiano, un componimento liminare, al di là del quale, nei testi della seconda sezione (*Prima persona*) si rivelerà in modo più vistoso un primo incrinamento della fusione narcisistica con il paesaggio:

Come una bucolica è una sezione ancora in qualche modo accostabile tematicamente ai due libri precedenti [...]. Il paesaggio è ancora indagato in funzione consolatoria, per il riparo che può offrire, ma con una tensione percettiva meno astratta e più legata al soggetto, dunque più drammatica che in *Dietro il paesaggio* [...]. L'io appare minacciato e incerto di sé, ma tutto sommato sano, integro e determinato a resistere, pienamente in grado di disporsi all'elegia e di rendere l'ultimo saluto a un paesaggio in costante allontanamento, sul punto di svanire nell'insensatezza o nell'assenza di vita. Ciò accade puntualmente nella seconda sezione, *Prima persona*⁵⁷³.

Procederemo all'analisi del testo in questo modo: dopo alcuni cenni metrico-sintattici generali, ci addenteremo innanzitutto nel corpo semantico, poi riprenderemo l'analisi metrico-sintattica, per allargarla infine a quella fonico-timbrica. Per comodità di lettura, riportiamo di seguito il testo:

Dal mio corpo la coltre di neve
rimuovi, padre, e il sole
sei che brusco mi anima:
e alle mie dita

⁵⁷³ Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, Pps, pp. 1436-1437.

componi frutti e fiori intensi
in un soffice inverno che pur duole
pur duole ovunque su in collina?
Dal tuo pennello fervido,
ma talvolta più algido che specchi
che cieli perduti nei cieli,
lavorano di luci
e muschi i paradisi ed i presepi
che tutt'intorno hai già, che sulla
bianca parete a me seduci,
tu modesto signore
di Lorna che creasti e che ti crea,
tu artefice
di me, di un mai sopito amore⁵⁷⁴.

Il componimento consiste di diciotto versi, imperniati su tre anafore che creano una struttura fortemente simmetrica. La prima anafora (*Dal mio/Dal tuo*, vv.1 e 8) incornicia le prime due parti, di sette versi ciascuna. Le due parti hanno il medesimo numero di settenari (due), e a parte due versi nella prima parte, isolati nell'intero componimento (v.1, un decasillabo e v.4, un quinario), presentano un'alternanza di settenari, novenari e endecasillabi. Entrambe le parti si chiudono su un novenario.

La seconda e la terza anafora (*tu/tu, di/di*) scandiscono la fine del componimento in due parti di due versi ciascuna. Questi quattro versi hanno lunghezze diverse: un settenario il primo, un endecasillabo il secondo, un trisillabo il terzo, un novenario il quarto. Il trisillabo è il verso più corto del componimento, e come il secondo verso più corto, il quinario, vi ricorre una sola volta.

Ognuna delle prime due parti presenta una rima: *sOLE duOLE* (vv.2 e 6) e *IUCI sedUCI* (vv.11 e 14), nel finale invece il primo verso della prima parte

⁵⁷⁴ Andrea Zanzotto, *I paesaggi primi*, in *Vocativo*, Pps, p. 157.

rima con il secondo verso della seconda: *signORE amORE* (vv.15 e 18). Tra i due versi della prima rima c'è dunque un intervallo di tre versi, tra quelli della seconda e della terza, un intervallo di due versi.

2.1.1 IL LIVELLO SEMANTICO

L'anafora di *Dal* che, come abbiamo visto, struttura le prime due parti del testo, è solo la parte emersa di una serie di fenomeni di parallelismo più articolati. I due sintagmi anaforici, *Dal mio corpo* e *Dal tuo pennello fervido* (vv. 1 e 8), hanno la stessa struttura grammaticale: preposizione articolata + aggettivo possessivo + sostantivo. I due aggettivi possessivi *mio/tuo* rivelano la relazione pronominale che è lo sfondo di enunciazione del testo. Questa relazione è quella tra il soggetto lirico e il *padre*, nominato in apostrofe nel secondo verso. Appena nominato, il padre viene subito metaforizzato, il padre è *il sole* (v. 2). Il padre-sole compie l'azione di separare, di togliere *dal corpo* del soggetto *la coltre di neve* (v. 1) e di animare il soggetto (v. 3). Dall'opposizione *padre-sole/neve* che incontriamo nei primi due versi, possiamo rilevare un radicato sistema di connotazioni.

Nella condivisione dei tratti 'calore' e 'vitalità', che sono riconducibili a *sole*, si inscrivono altre occorrenze lessematiche: *animare* (v. 3), *frutto*, *fiore*, *intenso* (v. 5), *fervido* (v. 8). Possono essere fatti rientrare in questo campo anche i verbi *rimuovere* (v. 2) e *comporre* (v. 5) i quali subiscono gli influssi del *focus* metaforico.

Il lessema *neve* inaugura un'isotopia che scorre attraverso i tratti 'glacialità' e 'inerzia', e che attira a sé *soffice inverno* (v. 6), *algido* (v. 9), *specchio*, *cielo* (attraverso il comparativo, vv. 9 e 10) e *sopito* (v. 18).

A *inverno* possono poi legarsi per metonimia *presepi*, *muschio*, *paradisi*, (v.12) e quindi *luci* (v.11). È però evidente come *luci* (riconducibile metonimicamente anche a *sole*) possa far parte della prima serie. A questo

punto è interessante notare come proprio a partire dall'apparizione, sul piano sintagmatico, di *luci*, posto in posizione forte di rima (*luci:seduci*) alla fine dell'undicesimo verso, si riscontrino occorrenze lessematiche che possono appartenere alle due serie: *muschio*, ricollegabile, nel tratto 'vitalità' ai lessemi *frutto* e *fiore*; *paradiso*, legato per metonimia a *sole*; *presepe*, anch'esso legato a 'vitalità'. Nel caso di *sopito*, che incontriamo nell'ultimo verso, è la negazione *mai* a renderlo partecipe delle due serie. Occorre però far notare che *luci* non compare *ex abrupto* nel testo all'undicesimo verso, in quanto introdotto da *specchi* (v. 9) e *cieli* (v. 10) che, se liberati dal comparativo in cui si trovano, condividono il tratto 'luminosità', su cui è possibile proiettare l'intersezione tra le due serie.

Nei primi otto versi si alternano in modo conflittuale due serie isotopiche che sono unite nell'opposizione 'gelo' vs 'calore', riscontrabile nei primi due versi a livello superficiale nell'antitesi *sole* vs *neve*. Il conflitto espresso dall'antitesi si articola dapprima attraverso il verbo *rimuovi*, poi (vv. 6,7) dall'anadiplosi di *pur duole* (che conferisce valore avversativo alla relativa), e continua con l'opposizione *fervido* vs *algido*, introdotta dalla congiunzione avversativa *ma* (v. 9); tuttavia, come si è osservato, in questi versi matura al tempo stesso una nuova isotopia, capace di legare le due precedenti. L'idea del legame è propria del verbo *lavorano* (v. 11), che scaturisce dal proprio complemento d'origine-strumento, posto nell'ottavo verso. Dunque, diversamente dai primi due versi, in cui *rimuovi* segnava una separazione-allontanamento, qui l'*ex* sancisce, nell'attraversamento reciproco del *fervido* nell'*algido*, un'unione-origine.

Ci ritroviamo così di fronte a una nuova possibilità di ripartizione simmetrica del testo: 1. Una prima parte, composta dai primi otto versi, in cui assistiamo a una distribuzione divisa degli elementi delle due serie. 2. Una parte centrale, di transizione, composta di due versi (decimo e undicesimo) in cui coesistono l'antitesi e il legame. 3. Una terza parte di otto

versi in cui si irradia la correlazione operatasi nel significante *luce*.

Prima di addentrarci in questa terza parte dobbiamo aprire un altro tavolo di analisi. Dobbiamo cioè esplicitare i rapporti che, nella prima parte del testo, le serie connotative che abbiamo costruito intrattengono con la relazione pronominale *io/tu*. Il *tu*, lo si è detto, si svela in apostrofe quale *padre* per poi mascherarsi metaforicamente quale *sole*, innestandosi nella serie che esso inaugura. L'*io* – pronome soggetto che non appare nel testo, ma che trattiamo a partire dal *tu*, dalle forme verbali che lo sottendono, dai possessivi e dai pronomi personali complemento – ha invece, con l'isotopia del 'gelo', un rapporto indiretto. All'inizio della poesia, *la coltre di neve* ricopre il suo corpo, che ne viene liberato dal padre-sole. Da questo rapporto *io*-preda del freddo, *tu*-padre-sole liberatore, possiamo ascrivere, per metonimia, attraverso l'isotopia del 'calore', a esperienza dell'*io* il *pur duole* dell'inverno. Questa proiezione è confermata dal riferimento topico *su in collina*, che richiama il luogo libidicamente investito dal soggetto lirico. L'inverno, pur se *soffice* per metonimia di *neve*, è portatore di una sofferenza che permea interamente, *ovunque*, quel luogo, così da far pensare a una serie di proiezioni in ambivalenza tra il soggetto, l'*io* e la *neve*. Potremmo così ricostruire il rapporto incrociato tra isotopie e relazione pronominale *io/tu* attraverso la seguente sintesi: *il padre-sole cerca di sciogliere il freddo dal tu-figlio, di animarlo, di dargli vita – ma qualcosa del freddo fa resistenza*.

Questa difficoltà dell'influenza del padre-sole sul figlio, difficoltà nel trasmettergli la "vitalità", la incontriamo nell'anfibologia che sembra investire l'aggettivo *brusco*, riferibile non solo al padre come colui che anima, ma anche al figlio come colui che è animato. È interessante notare come questo aggettivo venga a confondere la relazione *io/tu* nell'unica occorrenza verbale del componimento sulla quale si struttura una frase in cui il *padre* (attraverso il filtro di *sole*) è soggetto, e il figlio è complemento oggetto. Il *padre-tu* è soggetto di tutti i verbi non ausiliari, sempre transitivi:

rimuovi, componi, seduci, creasti, anima. (Due le eccezioni, di cui vedremo più oltre l'importanza. La prima, al verso 16, di *crea* come rovescio di *creasti*; e la seconda, al verso 11, di *lavorano*, che, piuttosto che confutare l'idea di una posizione attiva del padre, la conferma attraverso la forte posizione logica di origine-strumento del *pennello fervido*). La posizione attiva del padre nel trasmettere la vitalità fatica dunque a realizzarsi in modo diretto, transitivo. Possiamo osservare il carattere indiretto della trasmissione attraverso la struttura sintattica sorretta dai verbi *rimuovi* e *componi* nella prima parte del componimento: i) complemento di provenienza + complemento oggetto + predicato verbale (*Dal mio corpo la coltre di neve / rimuovi*) ii) complemento di termine + predicato verbale + complemento oggetto (*alle mie dita /componi frutti e fiori*).

Questa mediazione nella trasmissione apre un altro spazio di analisi. All'interno delle serie che abbiamo costruito occorre operare una distinzione. Dopo i primi tre versi in cui abbiamo visto operarsi lo scambio, difficile, anfibologico, dal *tu-sole* che infonde vitalità all'io dopo aver rimosso la neve dal suo corpo, vediamo, attraverso il verbo *componi*, apparire *fiori* e *frutti* in una dimensione artificiale, diversa da quella naturale in cui sono immersi i vocaboli dei primi tre versi, e poi ancora il *soffice inverno* del verso 6. In *pennello fervido* vediamo condensate le due dimensioni: il pennello, strumento di creazione dell'artificio artistico, viene filtrato attraverso il *focus* del 'vitale-solare', e poi del 'gelo', proiettando, attraverso *specchi*, la stessa ambiguità su *cieli perduti nei cieli*. Di riflesso, questa ambiguità tra naturale e artificiale la ritroviamo nelle due sineddoci *luci* e *muschio* che conducono ai due oggetti di puro artificio, *paradiso* e *presepe*, i quali assumono la posizione attiva di soggetto del verbo *lavorano*. Questa inversione, lo si è già accennato, rafforza la posizione del *padre-tu* come fonte di vitalità: qui il padre diventa al tempo stesso origine e strumento di un lavoro, che è quello della creazione artistica. Ecco dunque emergere qualcosa di un sapere che

giaceva velato nel testo: *c'è un rapporto tra la trasmissione attiva della vitalità e la creazione – la creazione che è al tempo stesso un venire da (ex nihilo) e un fare (poièn).*

Torniamo ora al significante *luci* come luogo di correlazione tra le due serie della prima parte. Occorre innanzitutto sottolineare che attraverso *luci* non avviene una sintesi irenica dell'opposizione, ma una sua tensione creativa. La *luce* infatti condivide la forza vitale del *tu-sole* con i *paradisi* e i *presepi* e infonde loro una vita autonoma, li mette all'opera (*lavorano*); ma per farlo, essi, ritornati oggetto (*che*, v. 13) del *tu*, si devono posizionare nell'apertura spaziale che è riferibile al gelo (*ovunque* v. 7, *cieli perduti nei cieli* v. 10): *tutt'intorno* (v. 13). Questa apertura si legge nell'anfibologia che investe il sintagma *hai già*, sospeso tra l'idea di un possesso assoluto e, attraverso l'ellissi del participio passato, di una trasmissione assoluta. Destino analogo spetta al verbo del verso seguente, *seduci*, che da un lato si presenta come impropriamente reggente il dativo, e dall'altro quale latinismo. Lo spostamento metonimico che si realizza tra *io* (in posizione di complemento oggetto) e *i paradisi ed i presepi* (in posizione di complemento di mezzo), i quali diventano oggetto del dativo *a me*, è, in quanto obbligato, particolarmente pregnante: esso sembra confermarci la necessità della trasmissione indiretta, dal *tu-padre* soggetto di un verbo attivo, all'*io* in posizione di complemento indiretto (cfr. *supra*, per le proposizioni di *rimuovi* e *componi*). La lettura etimologica condotta sulle accezioni di *seducere* come 'trarre in disparte' e 'mettere in salvo', conferisce una coerenza grammaticale alla costruzione *ad sensum* determinata dalla metonimia. Non possiamo però assegnare un primato a questa visione addomesticante dell'etimo, che affonda le sue radici nella concezione, immaginaria, della norma linguistica come convenzione. La metonimia infatti permette di seguire un al di là, un'eccedenza del rapporto indiretto *tu/io*. Se leggiamo *seduci* nel senso di 'fai innamorare', vediamo continuare l'operazione vitalizzante di *lavorano*

che aveva dato autonomia a *i paradisi ed i presepi*. Oltre la grammatica, la metonimia permette qui di dire qualcosa della verità del rapporto creativo: sono proprio, fuori da qualsiasi senso ‘figurato’, *i paradisi ed i presepi*, quali minimi veli formali sui “punti roventi”⁵⁷⁵, sulle sineddochi ‘reali’ del paesaggio (*luci, muschi*), a ‘innamorarsi’, ovvero a stringere legami erotici e a investire del loro *Eros* il soggetto. Al di là dell’*io*, dalla *luce* e dal *muschio*, da cui vengono ritagliati gli oggetti *paradiso* e *presepe*, viene al soggetto la spinta a dire il loro fascino, la loro bellezza. Seguiamo di nuovo la prospettiva lacaniana del *seminario XI*:

L’essentiel du rapport de l’apparence à l’être [...] est dans le point lumineux – point d’irradiation, ruissellement, feu, source jaillissante de reflets [...]. C’est là quelque chose qui fait intervenir ce qui est éliminé dans la relation géométrale – la profondeur de champ avec tout ce qu’elle présente d’ambigu, de variable, de nullement maîtrisé par moi. C’est bien plutôt elle qui me saisit, qui me sollicite à chaque instant, et fait du paysage autre chose qu’une perspective, autre chose que ce que j’ai appelé le tableau⁵⁷⁶.

Possiamo così incontrare lo ‘stato in luogo’ in cui avviene l’azione del sedurre: la *bianca parete*. Questo incontro ci riporta ad un riferimento autobiografico che abbiamo già incontrato. È quello che riguarda la presenza di affreschi del paesaggio nella casa del poeta, realizzati dal padre pittore, Giovanni Zanzotto. Lo riportiamo in un’altra versione che presenta delle preziose coincidenze lessicali con *I paesaggi primi*:

⁵⁷⁵ Andrea Zanzotto, *Autoritratto*, Pps, p. 1206.

⁵⁷⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX.*, cit., pp. 108, 111. “L’essenziale del rapporto tra l’essere e l’apparire [...] è nel punto luminoso – punto di irradiazione, sfavillio, fuoco, fonte zampillante di riflessi [...]. Qui c’è qualcosa che fa intervenire quello che è eliso nella relazione geometrica – la profondità di campo, con tutto ciò che essa presenta di ambiguo, di variabile, di assolutamente non padroneggiato da me. È piuttosto lei che mi prende, che mi sollecita in ogni momento e fa del paesaggio qualcos’altro rispetto a una prospettiva, qualcos’altro rispetto a ciò che ho chiamato il quadro”; Jacques Lacan *Il seminario. Libro XI*, cit., pp. 93-95.

Ricordo che guardavo le case che si stagliavano sulle *colline* come in un *presepio*, le raffrontavo con quelle affrescate tra ghirlande di *fiori e frutti* nella mia camera e chiedevo: ma sono davvero così piccole? Non avevo ancora acquisito il senso della lontananza e già mi smarrivo in lunghe e stranianti contemplazioni, in bilico tra mondo reale e immaginario. Insomma: il tema della natura l'ho avvertito in età precocissima, senza abbandonarlo mai. Fin dall'inizio c'è stata un'identificazione tra il mio ambiente dove parlo e il me che parla⁵⁷⁷.

Fare di questo riferimento la verità narrativa-aneddotica del testo significherebbe degradare irrimediabilmente il testo; occorre rifarsi ad esso attraverso la prospettiva in cui l'abbiamo inserito: quella della cattura immaginaria del soggetto, ma anche della costruzione del fantasma poetico e della trasmissione paterna del desiderio.

Possiamo così riprendere la nostra analisi con alcune considerazioni sulla relazione tra il sintagma *sulla bianca parete* e il verbo *seduci*. *Sedurre* potrebbe essere letto come una metafora di 'dipingere', e *a me* come il termine del dono. Ma come abbiamo visto, la metafora dice qualcosa della verità dell'atto del dipingere: *dipingere è fare innamorare gli elementi del paesaggio, farli lavorare insieme, affinché diventino paradisiaci*. È da questo lavoro, a cui il soggetto partecipa come "spoletta"⁵⁷⁸, come elemento immerso tra gli altri, ma chiamato a tesserli tra loro, che nasce la forma, che l'*Eros* della terra si fa *Eros* paradisiaco. Questo lavoro però non può colmare le scissioni tra oggetto *extime* e soggetto: per questo tra il verbo *seduci* e il

⁵⁷⁷ Andrea Zanzotto, *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 25 (corsivi nostri). Scrive Dal Bianco: "L'anelito del vocativo si rivolge al padre, pittore e decoratore, per il tramite dei paesaggi murali da lui dipinti nella casa di famiglia, in alcuni dei quali viene effigiato anche il piccolo Andrea. Il poeta coglie l'occasione per interpretarsi come un elemento del paesaggio reale, di cui il padre è al tempo stesso creatore e creatura"; Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, Pps, p. 1448.

⁵⁷⁸ "mano a mano che si accumula una nostra storia psichica, ci accorgiamo di trovarci perpetuamente nascosti dietro il paesaggio [...] oppure davanti, o immersi in un continuo gioco del suo 'trapungere'. Un paesaggio ideato come qualcosa che punge e trapunge e di cui noi siamo una specie di spoletta, che si aggira in mezzo, che cuce..."; Carlo Mazzacurati, Marco Paolini, *Ritratti: Andrea Zanzotto*, cit., p. 27.

dativo *a me* resta uno iato, l'impossibile della trasmissione che attraversa il testo. Impossibile che è inscritto nel luogo su cui avviene la seduzione: *bianca parete*. Esso partecipa a livello semantico alla serie correlativa del 'luminoso' (e ne rafforza il potere addensante attraverso la condivisione del tratto cromatico di *neve*); ma esso si pone più in là della luce: la *bianca parete* resta il luogo del dipingere-sedurre anche dopo la velatura paradisiaca dell'affresco: essa è *dietro* il paesaggio. Lo sforzo di simbolizzazione di questo testo, che è quello di dire qualcosa della trasmissione paterna del desiderio, trova qui il suo punto di arresto-irradiazione. Arresto, perché la bianca parete sussiste, sempre potenzialmente angosciante, al di là del potere allucinatorio della forma⁵⁷⁹; irradiazione, perché essa è comunque correlata al dipinto, lo nutre lasciandosi coprire, articolare, quale vuoto causativo, quale "non-attingibile" verso cui si protende il soggetto:

Avvolto nel corpo della materia vivente (in questo senso, soggetto e oggetto confluiscono, si confondono), l'io agisce come fondamento della propria sensibilità: è il punto di risonanza del fenomenico, costantemente sbilanciato verso un "non-attingibile"⁵⁸⁰.

L'incontro con il reale nel nome della *bianca parete*, permette, negli ultimi quattro versi, una nuova libertà del dire attorno al rapporto creazione-trasmissione. L'attraversamento di ciò che sta *dietro* il paesaggio paradisiaco permette il dispiegarsi di due proposizioni nominali, che hanno la stessa struttura grammaticale (sintagma nominale + complemento di

⁵⁷⁹ Obbligato il riferimento al *topos* mallarmeano della pagina bianca: "sul vuoto foglio difeso dal biancore" (*Sur le vide papier que la blancheur défend*); Stéphane Mallarmé, *Brezza marina*, in *Poesie*, Feltrinelli, Milano, 1973, p. 37; (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1998, vol. I, p. 15). Ma si veda a riguardo anche l'invito di Lacan: "[i]nterrogate l'angosciato sulla pagina bianca: egli vi dirà chi è lo stronzo del suo fantasma"; Jacques Lacan, *Soggetto e desiderio nell'inconscio freudiano*, in *Scritti*, cit., p. 821. "Interrogez l'angoissé de la page blanche, il vous dira qui est l'étron de son fantasme"; Jacques Lacan, *Subversion du sujet et dialectique du désir*, in *Écrits*, p. 818.

⁵⁸⁰ Graziella Spampinato, *La musa interrogata*, cit., p. 86.

specificazione) strutturate sui sintagmi *tu modesto signore* e *tu artefice*. Il *tu* in apostrofe può ora essere rinominato in modo da trovarsi legato ai suoi oggetti. Il chiasmo (per *signore-me* e *artefice-Lorna*) infatti non è qui uno scacco del dire, ma una realizzazione formale superiore che mostra l'intreccio erotico delle relazioni, e permette di dire la verità della trasmissione. *Lorna*, in quanto *senhal* letterario di un luogo reale amato, partecipa del naturale e dell'artificiale, e ospita al tempo stesso l'*Eros* del legame verbale e la chiusura della lettera reale. Ritroviamo questo doppio statuto alla base delle due proposizioni attributive *che creasti* e *che ti crea*, le quali fissano la simmetria *extime* della creazione: il soggetto è investito dal desiderio che viene dal paesaggio – perché senza il riscontro del paesaggio la psiche imploderebbe⁵⁸¹ – e in questo investimento può fare del paesaggio reale un paesaggio letterario.

Il *tu* diviene così il *signore* del proprio paradiso, ma per esserlo, per essere creatore di ciò che lo crea, occorre che egli sia *modesto*, ovvero che si confronti con quel limite che è la *bianca parete*, cercando di sfuggire alla presa di uno sterile e ontico sapere padronale. Così il *tu* è *signore* in quanto *artefice*, e viceversa. Proprio nell'abitare questo rapporto senza origine, in cui soggetto e oggetto si ritrovano implicati, può avvenire la trasmissione dell'unica sola vera eredità, quella del desiderio. Scrive Zanzotto: *il desiderio è un mai sopito amore*, ovvero un amore che, proprio perché scaturisce dalle marche fondanti della storia del soggetto, è brace sempre ardente, sempre viva. Il chiasmo permette di dire qualcosa della trasmissione: proprio in quanto testimone dell'abitare il rapporto di creazione reciproca con il paesaggio, il *tu* può farsi *artefice* del desiderio per

⁵⁸¹ Il paesaggio è “come il respiro stesso della presenza della psiche, che imploderebbe in se stessa se non avesse questo riscontro”; Carlo Mazzacurati, Marco Paolini, *Ritratti: Andrea Zanzotto*, cit., p. 26. “Ora, tutta questa bruttezza che sembra quasi calata dall'esterno sopra un paesaggio particolarmente delicato, ‘sottile’ sia nella sua parte più selvatica come le Dolomiti, sia in quella più pettinata dall'agricoltura, non può non creare devastazioni nell'ambito sociologico e psicologico”; Andrea Zanzotto, *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 34.

un altro soggetto, crearlo a sua volta in ciò che gli sarà al contempo più estraneo, terra di conquista, e più proprio: *tu artefice/di me*⁵⁸². Il *tu* non è per l'*io* un *signore*, colui che trasmetterà delle proprietà (materiali o genetiche)⁵⁸³, e non è nemmeno l'*artefice* di *Lorna*, che gli preesiste, che è la condizione del suo creare e generare il desiderio (in cui altri soggetti possono nascere, entrare nell'oltranza formale dell'Ideale dell'Io, nel modo d'essere del possibile necessario⁵⁸⁴). Tocca all'*artefice* estrarla, *ex-nihilo*, con gesto singolare dalla *bianca parete*, darle nome (*Lorna*) e forma; ma il paesaggio reale, ciò che sta dietro *Lorna*, era già là, quale condizione che si ri-vela nell'atto. È in questo impossibile che si comprende, sullo sfondo della distinzione tra incontro contingente (*tyché*) e ripetizione cronologica (*autòmaton*), il senso profondo del polittoto *che creasti / che ti crea*: non si tratta qui della creazione in una linearità del tempo, ma di una tensione tra la contingenza dell'atto creativo, che affonda in tutta la specificità inattingibile (remota appunto, del perfetto) e l'apertura fuori tempo, in un perpetuo presente, dell'esistere del paesaggio.

2.1.2 IL LIVELLO METRICO-SINTATTICO

La struttura con forti parallelismi, organizzata sulle tre anafore *Dal/Dal*, *tu/tu*, *di/di*, è distribuita a distanze regolari: sei versi + sei versi + quattro versi (due+due). Questa struttura permette, come già anticipato, una divisione in tre parti, scandita proprio dalle anafore: sette versi + sette versi per le prime due parti, quattro versi (due + due) per la terza. Come si è detto,

⁵⁸² Teniamo a specificare che la sintassi nominale non è *in sé* portatrice di senso in questa prospettiva, essa lo è qui, in questo specifico testo, rispetto al reale su cui è costruito, e di cui è portatore. Sullo stile nominale in Zanzotto (e sulla sua incidenza statistica) si veda John Patrick Welle, *The poetry of Andrea Zanzotto*, cit., pp. 17-37.

⁵⁸³ Sull'eredità simbolica e sulla sua estraneità alla dimensione dell'eredità materiale, della trasmissione dei beni, si veda Massimo Recalcati, *Cosa resta del padre?*, cit., pp. 155-189.

⁵⁸⁴ Cfr. Giovanni Bottioli, *La ragione flessibile*, cit. pp. 184-204.

la versificazione libera del componimento è ancorata a una prevalenza di novenari, settenari e endecasillabi, nel rispetto del profilo mensurale di *Vocativo*⁵⁸⁵.

Per le prime due parti lo schema metrico è il seguente: 10+7+7+5+9+11+9+7+11+9+7+11+9+9. Come si è detto, a fronte dei due settenari presenti in ogni parte, spiccano per eccezionalità ai vv.1 e 4 un decasillabo e un quinario. Questo invece lo schema della terza e quarta parte: 7+11, 3+9. Quattro versi differenti tra loro, con il trisillabo *tu artefice* come terzo *hapax* metrico e verso più corto del testo. Notiamo dunque che l'importanza generativa di questo sintagma è confermata anche a livello metrico, ma non solo: la sua posizione di penultimo verso ci conferma come esso sia la realizzazione, la meta, dello sforzo simbolico del componimento. Il suo realizzarsi è confermato dalla possibilità di porre in relazione le due eccezioni: *alle mie dita/tu artefice*. La prima eccezione è il nucleo di quanto il dire nella prima parte riesce a scavare attorno alla trasmissione, che trova la sua formulazione ellittica nella terza.

Passiamo ora ad alcune considerazioni sullo schema metrico nella sua totalità. Le prime due parti presentano una regolarità infranta, oltre che dal quinario, da una laboriosa *variatio* che risparmia solo l'ultimo verso delle due sequenze, un novenario (ma negli ultimi tre versi rinveniamo in entrambe un endecasillabo e due novenari); nella terza e quarta parte avviene invece la conquista di un'eccedente libertà (omologa alle frasi nominali sul piano della sintassi) attraverso la ripresa dei tre versi dominanti, arricchiti in oltranza dal trisillabo.

Ritroviamo questa libertà sul piano ritmico. Nella prima parte del componimento si assiste ad una tendenziale alternanza tra versi ad andamento anapestico e versi ad andamento giambico. Al decasillabo anapestico iniziale, posto cioè, come spesso accade nel primo Zanzotto, in

⁵⁸⁵ Cfr. Stefano Dal Bianco, *Tradire per amore*, cit., p. 194 (tabelle 1a 1b).

una “posizione rilevata”⁵⁸⁶, succedono un settenario giambico (2^a 4^a 6^a) e un settenario anapestico (1^a 3^a 6^a). Dopo la transizione rappresentata dal quinario lievemente aritmico (accenti deboli in 1^a e 3^a sede), si susseguono un novenario giambico (2^a 4^a 6^a 8^a), un endecasillabo di 3^a 6^a 10^a con ribattuta in 9^a sede, e un novenario giambico (2^a 4^a 8^a). Il settenario successivo che apre la sequenza, inaugura, con la sdrucchiola in fine di verso, una tendenza discendente rilevabile all’interno del *pattern* giambico dominante. Segue infatti un endecasillabo di 3^a 6^a 10^a, il cui intrinseco “principio ritmico discendente”⁵⁸⁷ è rafforzato dalla ripetizione, in “anafora ritmica”, di una sdrucchiola in sesta sede. Il successivo novenario dattilico (2^a 5^a 8^a) conferma e rilancia la nuova tendenza, che trova prolungamento nel successivo settenario giambico con sdrucchiola in seconda sede, e poi, ad un grado meno elevato, nel verso seguente, endecasillabo di 2^a 6^a 10^a. Il novenario che segue, con il suo ritmo giambico sfasato da un accento debole in quinta sede, crea una discontinuità rispetto ai quattro versi precedenti. La ripetizione serrata di quattro accenti nelle ultime cinque posizioni del verso crea una tensione estrema che permette l’irruzione enfatica del verso successivo isometrico: un novenario giambico con l’attacco dattilico più ‘intero’ del componimento (1^a 4^a 6^a 8^a), in quanto costruito sull’accento forte in prima sede di una parola bisillaba. Dopo questo apice, la parabola discendente lascia spazio, negli ultimi quattro versi, a una sorta di “sintesi ritmica” delle tendenze dominanti nelle prime due parti. Il primo verso, settenario di 3^a 6^a in cui ritorna il ritmo anapestico su cui si apre la lirica, precede un endecasillabo giambico di 2^a 4^a 6^a, il cui intrinseco principio discendente sfocia nel trisillabo successivo con sdrucchiola in seconda sede; il quale funge, come spesso accade nel primo Zanzotto ai quinari posti in penultima posizione⁵⁸⁸, da stacco prima della chiusa su un verso lungo, in questo caso un novenario giambico di 2^a 4^a 6^a, la

⁵⁸⁶ Stefano Dal Bianco, *Tradire per amore*, cit., p. 56.

⁵⁸⁷ Ivi, p. 18.

⁵⁸⁸ Cfr. ivi, p. 66.

cui regolarità è alleggerita dai due accenti deboli di 2^a e di 4^a.

Anche ne *I paesaggi primi* dunque domina quella “estrema *variatio* metrico ritmica”⁵⁸⁹ di cui Dal Bianco ha mostrato il carattere essenziale nella poesia del primo Zanzotto. Nel suo rapporto con la tradizione, la *variatio* è leggibile come “ferreo principio formale negativo, in un’inesausta volontà di scarto, di autocostrizione all’anti-inerzialità”⁵⁹⁰. Ora, questa “estrema scommessa della libertà nella chiusura”⁵⁹¹, non può che ricevere, ne *I paesaggi primi*, poesia della trasmissione paterna del desiderio, un *surplus* di senso. Il conflitto tra dinamiche ritmiche divergenti sfocia negli ultimi quattro versi in una sintesi che sembra trovare una pacificazione solo nell’ultimo verso. Questo conflitto tra le diverse istanze può dunque essere eletto come omologo, sul piano ritmico, dello sforzo per la conquista di un dire proprio. Si tratta, a questo livello, della libertà di un dire che, come ha mostrato Dal Bianco, si fa carico della tradizione attraverso un’”infedeltà”, un “cosciente tradimento (ma di ‘specie sacra’)”⁵⁹², capace di impedire una riproduzione passiva del ritmo paterno, codificato e dunque mortifero.

Sarà più agevole a questo punto orientare il senso di altri riscontri testuali, riguardanti soprattutto l’aspetto sintattico e posizionale.

La versificazione del testo ospita un dettato spezzato da numerosi *enjambements*. La prima parte ne ospita tre, con lo stesso tipo di legame sintattico relativamente debole, quello tra nome e predicato: *neve/rimuovi*, *sole/sei*, *dita/componi*⁵⁹³. Nella seconda parte invece la prima spezzatura, anch’essa debole, avviene tra i due elementi della coppia *luci/e muschi*; la seconda invece, di straordinario interesse per la nostra lettura, separa la preposizione articolata dall’aggettivo del sintagma nominale *sulla/bianca parete*. È questo un *enjambement* di grado forte, la cui tipologia ricorre solo

⁵⁸⁹ Ivi, p. 41.

⁵⁹⁰ Ivi, p. 180.

⁵⁹¹ *Ibidem*.

⁵⁹² Ivi, p. 176.

⁵⁹³ Cfr. ivi, p. 121.

tre volte nella prima fase della poesia di Zanzotto⁵⁹⁴. Nella terza e quarta parte invece avviene il distacco tra sintagmi nominali e sintagmi preposizionali: *tu modesto signore/di Lorna, tu artefice/di me*.

Nella prima parte l'*enjambement* asseconda il rapporto mediato tra il *tu* e l'*io*, rafforzandolo con la separazione della parte attiva (verbo) da quella passiva (sostantivo), e nel caso del predicato nominale, pone il metaforizzante *sole* in posizione enfatica, proiettando la copula sulla relativa che esprime l'azione sul soggetto. Nella seconda parte esso agisce soprattutto in termini di enfaticizzazione, permettendo a *luci* e a *bianca parete* di porsi rispettivamente in fine e inizio di verso. Ma nel secondo caso, la potenza e la rarità di questo tipo di spezzatura, le conferiscono un'importanza determinante nel modo in cui il vuoto causativo della *bianca parete* può entrare nelle maglie del testo. Lo stacco infatti enfatizza la *bianca parete* come vuoto originario ponendolo, come si è detto, all'inizio del verso con accento in 1ª sede, ma la enfatizza anche in negativo, attraverso l'isolamento in punta di verso della preposizione articolata *sulla*, che nella sua irrelatezza rivela l'insituabilità topica del vuoto da cui proviene la possibilità del paesaggio. Quel confine, prima fatto esistere per metonimia nelle trame del senso, e poi graficamente e ritmicamente nella tensione metrico-sintattica, si realizza ora nell'*enjambement* come punto di emersione del vuoto. Nella sua contingente eccezionalità, qui l'*enjambement* può decatacresizzarsi, recuperare tutta la sua forza originaria di metafora: esso è davvero, qui, 'scavalcamento', 'attraversamento' del confine che separa lo spazio noto dal vuoto in cui soltanto può nutrirsi l'oltranza stilistica, la tensione conoscitiva del fare poetico. Il vuoto come ciò che permette il *versus* e che a sua volta può venire all'uomo nel *versus*⁵⁹⁵.

⁵⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 118.

⁵⁹⁵ "Nessun elemento tecnico, 'concreto', distingue da solo, in modo decisivo e sempre valido, il verso dalla prosa, se non la segmentazione del discorso: una realtà cui rimanda l'indizio grafico dell'a capo (indispensabile al verso libero)"; Pietro Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna, 1991, p. 19.

L'apertura di questo vuoto fondamentale permette ai due *enjambements* successivi di orientare in modo decisivo il senso del dettato: tra il soggetto, che nella trasmissione è chiamato a dare (*tu artefice, tu modesto signore*), l'oggetto del dare (*di Lorna*) e il soggetto che è chiamato alla conquista (*di me*), viene tracciato il solco, il vuoto, la rottura che è implicata nell'atto stesso dell'ereditare⁵⁹⁶. Lo stacco viene attenuato dalla compattezza fonico-prosodica del sintagma *modesto signore* e del polittoto *che creasti e che ti crea*. La media intensità dei due *enjambements* finali è determinata dal loro provenire dalla spezzatura fondamentale: è l'attraversamento del vuoto che permette la trasmissione del desiderio come 'spezzatura legata', come passaggio in *rejet* a cui è interdetta la linearità. Ora, attorno al vuoto della *bianca parete* si compongono i segni di coloro che, ritrovatisi insieme sulla terra, vogliono trovare il modo di abitarla. Il vuoto è ciò che, venuto al suo posto, permette il passaggio della vita, del *mai sopito amore*. Nella chiusa de *I paesaggi primi*, nell'*enjambement* quale vuoto-attraversamento, sineddoche del poetico, è il *poièin* stesso, vuoto organizzato, ad essere trasmesso.

L'importanza dell'*enjambement* nell'organizzazione del testo permette di apprezzare altri fenomeni di posizione particolarmente pregnanti. Ai tre verbi che si ritrovano in inizio di verso dopo l'inarcatura, va aggiunto *lavorano* all'undicesimo verso. Possiamo aggiungere alla lista anche *duole* del verso 7, che l'anadiplosi porta a leggere in unità con *pur* che lo precede. Interessante rilevare che a fronte di questi cinque versi si ritrovano quattro verbi in fine di verso (*anima, duole, seduci, crea*) e un solo verbo fuori da queste due posizioni, nella parte centrale del verso (4^a 5^a 6^a sede): *creasti*, che vede così rafforzata per via posizionale la sua densità semantica. Nelle prime parti, il decentramento delle voci verbali contribuisce all'articolazione delle inversioni sintattiche che innervano il dettato (e al più generale

⁵⁹⁶ Cfr. Massimo Recalcati, *Cosa resta del padre?*, cit., pp. 77-86.

depotenziamento riservato al verbo nella sequenza del primo Zanzotto).

Come scrive Spampinato:

All'interno di un percorso bloccato, assorbito nel ritmo dei *vocativi*, il verbo trova però una nuova vitalità, piega la materia lirica ad una più corposa dinamizzazione. Una domanda retorica come [quella de *I paesaggi primi*] fa risplendere la flessibilità polimetrica sulla ricchezza dei predicati⁵⁹⁷.

Nelle prime due parti assistiamo così a un'espansione attributiva, di cui si fanno carico i numerosi aggettivi (*fiori intensi, soffice inverno, pennello fervido, cieli perduti, bianca parete, modesto signore, sopito amore*) spesso dislocati in vistoso parallelismo posizionale e fonico: *intens* si lega a *specchi, cieli* e *presepi* in rima imperfetta; *fervido* e *algido* già legati dall'antitesi e dalla paronomasia, occupano le stesse sedi in versi contigui; *perduti* perfettamente al centro del novenario dattilico, si lega nel verso seguente a *luci*; *bianca*, che risalta per la singolarità della sua posizione rispetto agli altri aggettivi, si lega per via fonica all'ellittico *hai già*, che in ribattuta in 5ª e 6ª sede, prima della ripresa anaforica di *che*, produce una cesura, un'anticipazione del vuoto che si produrrà con l'*enjambement*.

L'espansione attributiva conosce un'ulteriore spazio di realizzazione proprio nelle relative (nella prima parte inanellate in due rilanci tramite coordinazione), costruite sulla ripetizione del pronome *che* (vv. 3, 6, 13), irradiantesi fin nel terzultimo verso, laddove contribuisce alla rarefazione dei verbi coinvolti nel polittoto. Ma il primato della nominalità si afferma nel modo più puro attraverso l'accumulazione delle coppie di sostantivi (in congiunzione o anadiplosi): *frutti e fiori, che specchi/che cieli, luci / e muschi, paradisi ed i presepi*. Questa struttura fortemente binaria, al servizio nelle prime due parti dell'accumulazione per inversione degli elementi, trova

⁵⁹⁷ Graziella Spampinato, *La musa interrogata*, cit., p. 82.

la sua sintesi verticalizzante negli ultimi quattro versi, dove, incastonata sulle due anafore, si staglia la croce dei sintagmi nominali. A livello sintattico sembra dunque di poter rinvenire una dinamica che porta, dalla densa varietà delle inversioni e degli incastri, all'imporsi di una semplificazione binaria dei rapporti nominali, la cui forza è affidata, oltre che alle anafore e alle inarcature, alla rima *signore:amore*, in cui vengono potentemente condensate le ambivalenze del rapporto ereditario. Una rima tra due sostantivi di tradizione petrarchesca, che succede alle altre due del componimento, in cui l'enfasi posizionale si produce da un sostantivo a un verbo: *sole/duole*, *luci/seduci*.

Non resta che menzionare un fenomeno che, per la sua forza, quasi non merita commento, e si pone quale suggello conclusivo della presente analisi. Si tratta della posizione di *padre* al centro del terzo verso, che rinforza, per via sintattica, la metafora *sole: tutto ruota intorno al padre, è il padre che presiede alla sintassi del mondo e del soggetto*. Questa centralità iniziale è certamente da leggere in opposizione al posto che il pronome *tu* viene ad occupare in anafora nella terza parte: ad inizio di verso, il posto vuoto aperto e lasciato dalla *bianca parete*.

2.1.3 IL LIVELLO FONICO-TIMBRICO

L'esilità della struttura rimica è compensata dalla rete degli artifici fonico-timbrici⁵⁹⁸. Nella prima parte del componimento troviamo le assonanze *rimuovi/componi/fiori* e *coltre/soffice*, quest'ultima riconducibile alla rima *sole/duole*. Troviamo poi la rima imperfetta *dita/collina*. *Collina* partecipa anche di una consonanza, quella con il verbo *componi*. Un'altra consonanza è *neve/rimuovi*. Vi sono poi altri fenomeni fonici che si impongono

⁵⁹⁸ Cfr. Stefano Dal Bianco, *Tradire per amore*, cit., pp. 145-146.

all'osservazione. Il primo da segnalare è l'investimento allitterante sugli incontri della vibrante alveolare /r/ con altre consonanti: *coRPO*, *coLTRE*, *BRusco*, *paDRe*, *FRutti*, *inveRNo*. Due altre tendenze allitteranti sono rinvenibili nei nessi /OL/ e /IN/: *sOLe*, *cOltre*, *duOle*, *cOLLina*; *INverno*, *INtensi*, *CollINA*, *aNIma*, *compoNI*.

Nella seconda parte si intensificano le assonanze. Vengono a comporsi due serie che presentano entrambe la /e/ come vocale tonica: *pennEllo/fErvido* e *spEcchi/ciEli/prEsepi*. Rinveniamo poi la coppia *lavorano/intorno* e la corposa serie in /U-I/: *perdUtI/lUcI/mUschI/sedUcI*. Una sola coppia nella lista delle consonanze: *penneLLO/suLLa*. Da segnalare poi due coppie fortemente allitteranti: *specCHI/musCHI* e *fervIDO/algIDO*. In questa seconda coppia vediamo come l'opposizione fondamentale della prima parte riveli, anche a livello fonico, un legame implicativo (rafforzato dalla comune cadenza sdrucchiola), e come, nella dimensione sintagmatica questo legame si realizzi 'prima' della comparsa del significante *luci*. Continuiamo su questo versante, incontrando l'irradiazione di /CI/: *CIeli/CIeli/luCI/seduCI* (modulati in contrasto con *specCHI/musCHI* incontrati in precedenza) e la ripetizione, molto pregnante, di /PAR/ in *PARete* e *PARadisi*, che si ritrovano così associati non solo per contiguità materiale e causale, ma anche per similarità fonica. Seguiamo infine la continuazione dalla prima parte dell'irradiazione della liquida /l/: *penneLLO taLvOLta aLgido cieLi cieLi Lavorano Luci*.

Nella terza incontriamo la pregnante assonanza *creasti/mai* (pregnante dal punto di vista della dimensione temporale della contingenza creativa) e la consonanza *modesto/creasti* (pregnante dal punto di vista della posizione soggettiva nella trasmissione). Ritorna nel finale, attestando un movimento circolare del senso attorno al complesso testuale fondamentale, l'investimento sull'incontro tra la vibrante /r/ con una consonante: *LoRNA CREasti CREa ARTefice*, che si estende all'incontro con la vocale /o/; si

agglutinano infatti in /OR/: *signORe*, *amORe* e *lORna*. La possibilità di questa serie aumenta l'effetto di senso della rima *signore/amore*: il mistero del desiderio è il mistero di Lorna, oggetto che crea il suo creatore. Nell'ultimo verso del componimento assistiamo ad un'allitterazione della bilabiale /m/: *di Me di un Mai sopito aMore*, che non può che rimandare a dei modelli di allitterazione, 'sineddoci foniche' della poesia stessa⁵⁹⁹.

Possiamo ora aprire la nostra osservazione alle relazioni che attraversano l'intero componimento, abbandonando l'artificio preparatorio della divisione in parti. All'assonanza *pennello/fervido* si aggiungono *inverno e modesto*, a *specchi/cieli* va ricondotto *intensi*, a *luci/muschi/perduti*, *frutti*. Occorre poi mettere in relazione la rima *sole/duole*, e l'assonanza ad essa connessa, *soffice/coltre*, con la rima *signore/amore*. La serie che viene a crearsi, *sole duole soffice coltre signore amore*, assume, a questo punto del nostro discorso, un'immediata risonanza di senso. In essa vediamo ripercorsa l'opposizione *gelo vs calore* e la sua sintesi erotica che trova, in *sole/signore*, la conferma a livello fonico della relazione metaforica. La ricchezza di questa serie può essere ulteriormente aumentata dal suo congiungimento con *pennello/fervido/modesto*, attraverso l'inversione *OE ↔ EO* delle vocali toniche e finali. Altre assonanze da segnalare sul piano fonico generale sono *bianca/anima*, *Lorna/talvolta* e soprattutto *parete/artefice/neve*. Si comprende immediatamente l'importanza di quest'ultima serie per i destini del testo, in essa infatti trovano un legame fonico le due occorrenze lessematiche che abbiamo posto a fondamento del processo sublimatorio e della produzione del senso.

La presenza, qui, di *neve*, impone di approfondire la riflessione. In questo testo, *neve*, attraverso le sue diramazioni metonimiche in *soffice*, *algido e cieli*, diviene il significante di ciò che resiste all'azione solare-paterna. *Neve*

⁵⁹⁹ Su tutte ovviamente il petrarchesco "di me me medesimo meco mi vergogno" di *R. V.F.* (I v. 14) e il dantesco "ma misi me per l'alto mare aperto" di *Commedia, Inferno XXVI* (v. 100).

infatti inaugura l'opposizione calore-gelo che, come osservato per l'antitesi *fervido/algido*, si rivela sempre più essere un'implicazione. Sappiamo come anche nei componimenti che testimoniano della più profonda difficoltà sublimatoria, la *neve* si presenti come uno degli elementi del paesaggio più salvifici e fondanti. La *neve* è cioè sineddoche del paesaggio, attraverso la quale il paesaggio può essere avvicinato, desiderato, esperito, pur se mai raggiunto, proprio per il carattere reale della sineddoche stessa. In questa serie sono dunque isolati per via fonica i tre elementi costitutivi della sublimazione artistica: il vuoto (*bianca parete*) l'oggetto (*neve*) e il soggetto (*artefice*).

Artefice partecipa con *soffice* dell'irradiazione dell'occlusiva palatale /c/, che risalta per contrasto con l'occlusiva velare /k/ nella parte centrale del componimento (*speCCHI, Che, musCHI*). Ma la loro affinità fonica si estende dalla sillaba *ce* all'identità di *-fice*. Sappiamo che *soffice* è una metonimia di *neve* proiettata su *inverno*. Ora, questo aggettivo in relazione fonica a *artefice* sembra dirci qualcosa della creazione artistica: esso potrebbe aggettivare la capacità erotica del significante in apertura sull'oggetto *a* (di cui assumerebbe qui, per trasfusione, le proprietà del suo sembiante).

Risalendo dalla relazione *parete-artefice* possiamo ritornare a quella *PARete-PARadiso*. Possiamo aggiungere a questa coppia *PAdRe*, che rinsalda e approfondisce il legame *parete-artefice*, per spingere poi l'affinità fonica di questa nuova serie *PARete PARadiso PAdRe* a un più alto livello: seguendo i movimenti della lettera, possiamo ricostruire, in *Paradiso: PADRI*, e in *Parete: PATER*.

Sia questa dunque la conclusione della nostra lettura: *ne* I paesaggi primi *la bianca parete è un vuoto abitato dalla discendenza, che esso crea e ricrea, nuova generazione d'uomini gettata nell'esistenza, da rendere, poeticamente, abitabile.*

CAPITOLO 2.2

LA SCRITTURA DEL TRAUMA I.

LO “SCRIVIBILE” DE *GLI SGUARDI I FATTI SENHAL*

*Ora, s' i' voglio sfogar lo dolore,
che a poco a poco a la morte mi mena,
conviemmi parlar traendo guai.
(Dante, Vita nuova, XXXI, vv. 4-6)*

2.2.1 UN TESTO DIVERSO

Nel confronto con le altre opere di Zanzotto il poemetto *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* si presenta connotato per molti aspetti dalla diversità. Innanzitutto è da menzionare a riguardo l'insolito trattamento editoriale che l'autore ha riservato a questo testo, scegliendo di limitarne per due decenni le possibilità di fruizione a un pubblico ristretto⁶⁰⁰. Questa eccentricità non viene tuttavia cancellata completamente con l'approdo all'edizione ufficiale, che si distingue per una marcata diversità paratestuale. L'imprescindibile ruolo esplicativo delle note⁶⁰¹ si espande infatti in questa edizione attraverso le osservazioni discorsive dell'autore e l'intervento saggistico di Agosti, la cui presenza induce a pensare che alla critica venga qui affidato il compito di far funzionare il testo piuttosto che quello di interpretarlo.

⁶⁰⁰ Il poemetto è stato oggetto di una prima stampa in limitato numero di copie (cinquecento) eseguita dalla Tipografia Bernardi di Pieve di Soligo il 30 settembre 1969 e ha trovato pubblicazione ufficiale solo nel 1990, nella collana “Lo Specchio” dell'editore Mondadori, con l'aggiunta di un intervento di Stefano Agosti e di alcune osservazioni dell'autore. Ora il poemetto è riprodotto in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit. (Pps) e in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie* cit. (TP). D'ora in avanti segnaleremo il poemetto con la sigla SFS. (Per il riferimento alle battute del testo ricorremo a una numerazione progressiva che non tiene conto della distinzione voce centrale/voci periferiche, mentre indicheremo il numero dei versi in relazione alle singole battute).

⁶⁰¹ Cfr. Gian Maria Villalta, *La Costanza del vocativo*, cit., cap. II, *Note che fanno testo*.

Nella letteratura critica dedicata al poemetto spicca per profondità e lunghezza uno studio di Lucia Conti Bertini⁶⁰², nel quale vengono presentate analisi formali e contenutistiche fondamentali per la sua comprensione, ancillari al coraggioso tentativo di una sua interpretazione⁶⁰³. Spetta però ad Agosti il giudizio definitivo⁶⁰⁴ sull'importanza eccentrica di *Senhal* all'interno del sistema testuale. Questa sistemazione avviene sulla base dell'interpretazione del poemetto data dal critico, con supervisione d'autore, nell'*Intervento*⁶⁰⁵ incluso nell'edizione ufficiale, la quale gli permette appunto di trovare quelle "ragioni esplicative" richieste, come egli si esprime, dagli "indugi nella diffusione corrente che l'autore impone al testo", dal suo diffonderlo "al di fuori della linea editoriale canonica"⁶⁰⁶. La storia editoriale si fa sintomatica dunque di un'omologa e, ovviamente, ben più importante diversità testuale. *Senhal* può così essere definito "una vera e propria enclave nel percorso espressivo di Zanzotto [...] una vera e propria isola", ma specificando che si tratta di una diversità nobile e per nulla emarginante, tale da rendere il poemetto degno di essere giudicato uno "dei risultati di massima invenzione formale e concettuale raggiunto dall'autore"⁶⁰⁷. È però opportuno far notare che questa diversità testuale non mostra caratteri di immediata evidenza. Come molti critici non mancano di far notare, a una prima lettura il testo appare, sotto molti punti di vista, dipendente da *La Beltà*⁶⁰⁸. Il giudizio di diversità forte espresso da Agosti

⁶⁰² Lucia Conti Bertini, *Zanzotto o la sacra menzogna*, cit., (cap. I, *Il poemetto Gli Sguardi i Fatti Senhal*), pp. 7-39.

⁶⁰³ È l'autore in persona a mettere in guardia lettori e critici: "*Gli Sguardi i Fatti e Senhal* è un testo che non si presterebbe alla recitazione e che in qualche modo si nega perfino come 'lettura'. Starebbe al limite tra il discorso che può avere un certo filo logico e il puro non-senso. C'è un'oscillazione che va dalla 'comunicazione' abbastanza chiara e comprensibile fino al grado zero del senso qual è comunemente inteso"; Andrea Zanzotto, *Alcune osservazioni dell'autore*, SFS, Pps, p. 1530.

⁶⁰⁴ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di A. Zanzotto*, Pps, pp. IX-IL.

⁶⁰⁵ Stefano Agosti, *Un intervento su Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, SFS, Pps, pp. 1517-1529.

⁶⁰⁶ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, Pps, p. XXXIII.

⁶⁰⁷ Ivi, p. XXXV.

⁶⁰⁸ Cfr. Stefano Agosti, *Un intervento su Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Pps, p. 1526. Cfr. Lucia Conti Bertini, *Zanzotto o la sacra menzogna*, cit., p. 7.

deriva dunque da una lettura profonda del testo, capace di andare al di là delle somiglianze di superficie.

Riassumeremo più avanti per sommi capi questa lettura, comparandola a quella di Conti Bertini. Per ora è necessario approfondire la riflessione di Agosti riguardo alla posizione da assegnare al poemetto nel sistema testuale. Se si segue il suo studio panoramico in ciò che profondamente lo detta, ovvero nel suo tentativo di ricostruire – poggiandosi sull’asse teorico del Lacan degli anni Cinquanta – quella *descensus ad linguam* in cui a suo giudizio si realizza tutta la grandezza letteraria e umana dell’esperienza poetica di Zanzotto, si vede come, pur riservando a *Senhal* l’autonomia e l’eccellenza stilistico-formali suddette, lo escluda poi quale tappa decisiva in quella *descensus*. Anticipando ciò che la nostra analisi del testo tenterà di dimostrare, diciamo qui che con il presente intervento ci proponiamo di mettere in luce come in *Senhal* si rinvengano fenomeni testuali che, seppure restandone al di fuori (anzi proprio perché al di fuori in un certo modo) interessano da vicino quella *descensus*. Ciò implica la necessità di assegnare alla diversità del poemetto un ulteriore statuto rispetto a quello formalistico-concettuale, uno statuto che riguarda il rapporto che il significante intrattiene con il reale. Solo allora la diversità di *Senhal* troverà, nell’alterità stessa, la sua vera spiegazione.

2.2.2 IL TESTO DEL TRAUMA

In conformità alle indicazioni dell’autore, che vede nel movimento di apertura e chiusura i limiti entro cui e da cui si giocano tutte le *chances* di

esistenza sussistenza del testo, partiamo dall'analisi di questi due luoghi liminari.

– «NO BASTA, non farlo, non scriverlo, te ne prego»⁶⁰⁹.

Il poemetto si apre con la voce centrale impegnata in una triplice negazione volta a impedire che l'opera abbia inizio. Il senso immediato della frase è che si preferirebbe che qualcosa non venga fatto-scritto, qualcosa che, a giudicare dal modo in cui viene respinto, si rivela essere doloroso, sgradito al soggetto. La negazione viene modulata sineddocchicamente dal generale al particolare. Da un'espressione assoluta di rifiuto, posta in evidenza dai caratteri maiuscoli, si passa a una negazione generale dell'atto, espressa dalla genericità del 'fare', per poi rivelarne l'oggetto: la scrittura. Questa resistenza pone immediatamente l'operazione in una densa atmosfera di metatestualità, tanto che si potrebbe dire che un *incipit* di questo tipo si pone *in externas res* rispetto a quanto segue, cercando di riferire direttamente nel testo 'qualcosa' del conflitto interiore del soggetto scrivente al momento insondabile dell'invenzione creativa, 'qualcosa' cioè da considerarsi ineluttabilmente fuori sia dal testo che dall'avantesto⁶¹⁰. L'assolutezza grammaticale dell'avverbio negativo rafforzato dall'interiezione implica l'idea di un'inamovibilità assoluta, a fronte delle proposizioni successive nelle quali, tramite i due verbi in giustapposizione, viene viceversa impressa l'idea di movimento. Questo passaggio dalla stasi al moto conferma come, accanto alla modulazione indicata, vi sia un parallelo scivolamento nella fermezza della voce che emette i divieti, cioè come dall'inamovibilità iniziale, attraverso le due proposizioni imperative si giunga, con passaggio

⁶⁰⁹ SFS, battuta 1, Pps, p. 361.

⁶¹⁰ Sull'"entrata in gioco" nel testo poetico in relazione all'avantesto si veda Maria Corti, *Il "proprio" del linguaggio poetico*, in Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1976, cap. IIIb, 4.

repentino, quasi un crollo, alla supplica, “te ne prego”, la quale, chiudendo il verso, instaura un rapporto antitetico con la prima negazione, mettendo in risalto un’oscillazione ambivalente della posizione di potere della voce nei confronti del suo interlocutore. La forza pragmatica imperativa esibisce nei primi tre atti perlocutori il valore forte del comando, ma nell’ultimo atto si svela, nel valore di supplica, ciò che sorregge l’impeto: la debolezza della disperazione. In queste contraddizioni i fini perlocutori non possono sostenersi, e, lungi dal condizionare azioni altrui, questi atti trasmettono soltanto un senso cupo di impotenza.

Dall’analisi dei messaggi formali non rileviamo significazioni divergenti da quelle finora riscontrate sul piano semantico⁶¹¹. Dal punto di vista timbrico lo scivolamento viene reso attraverso gli incontri leggermente allitterativi della liquida e della sibilante con altre consonanti: /No baSTa non faRLo non SCRiveRLo te ne PRego/, con maggiore incidenza nel secondo verbo, sul quale, come abbiamo visto, inizia il cedimento. Questo ruolo è confermato a livello ritmico, in cui tale verbo si presenta come mantenimento parossitono dell’andamento crescente dell’inizio del verso, ovviamente infranto dalla proposizione finale. L’ambivalenza trova un omologo formale anche nella paratassi che struttura il verso, la quale può certamente esprimere la fermezza di un dire apodittico, marziale, ma anche, al contrario, le incertezze di una parola balba, incatenata. Da questi risultati, dobbiamo dedurre che l’esistenza di questo verso è attraversata da un’assurdità metatestuale. Anche accettando di identificare la voce centrale come fa Conti Bertini con una personificazione della Poesia⁶¹², e cioè attribuendole nella *fictio* letteraria il ruolo, seppure instabile, di personaggio, il significato dell’enunciato è smentito dalla sua stessa esistenza, ovvero dal suo essere scritto, cosicché dobbiamo concludere che è presente qui un messaggio altro

⁶¹¹ Per queste indagini sui messaggi testuali (formali e semantici) si veda Stefano Agosti, *Il testo poetico*, cit.

⁶¹² Lucia Conti Bertini, *Zanzotto o la sacra menzogna*, cit., p. 18.

in conflitto con i messaggi testuali: questo messaggio è la stessa presenza testuale. È l'esistenza del verso a smentire la volontà di tacere, a presupporre, contrariamente ai messaggi formali e semantici, la volontà inconscia che il testo sia scritto, che sia data, dell'oggetto, poesia. Una volontà che fa di questo verso un *incipit* necessario, che lo sottrae al movimento delle altre voci. Se è vero infatti, come scrive Luciano Troisio, che “il dialogo con la voce centrale potrebbe avvenire in ogni senso, come una specie di preghiera corale”, non è vero però che “ogni verso potrebbe essere il primo”⁶¹³.

Verrebbero quindi condensate in questo verso tutte le drammatiche ambivalenze che Zanzotto attribuisce alla genesi della poesia nel Soggetto:

Per quanto mi riguarda ho il sospetto che la poesia non sia affatto scrivere, il poeta non è scrittore nel senso corrente della parola; direi anzi che arriva a odiare forse lo scrivere perché si sente in qualche modo ‘costretto’ al suo gesto [...]. Si tratta di scalfire scalpellare graffiare la lingua o di sprofondarvi, più che usarla [...]. Nella poesia qualcosa è al di fuori o al di là dello scrivere...⁶¹⁴.

Nell'*incipit* di *Senhal* questo essere parlati dalla poesia è riscontrabile nitidamente. Il Soggetto-Poeta ha usato per resistere alla coazione di poesia tutte le armi a sua disposizione, ha inciso cioè sia nei significati che nei significanti la sua brama di tacere, ma la coazione è risultata comunque vincente, imponendo la testualità, ovvero la manifestazione più imperitura della parola. La scrittura, polo opposto del tacere. Ci è impossibile non notare il sostrato lacaniano che traspare dalla concezione della poesia appena riportata, sostrato che non è però da intendersi come assunzione teorica alla base di schemi programmatici di traduzione, ma come feconda coincidenza di cammini, come incontro inverante.

⁶¹³ Luciano Troisio, *La luna e i senhals*, in “Studi novecenteschi”, cit., p. 276.

⁶¹⁴ Andrea Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, Pps, p. 1227.

Potremmo così vedere agire in questa concezione dell'atto poetico due forze, una di carattere inconscio (la coazione alla poesia) e una di carattere egoico (la volontà di tacere) che avverte tale spinta come una minaccia e di conseguenza tenta di reprimerla⁶¹⁵. Il verso analizzato potrebbe così essere considerato come una formazione di compromesso tra queste due forze. Se la frase si realizzasse in enunciato nella forma dell'oralità potrebbe trasmettere il suo senso letterale senza alcun cortocircuito metalinguistico, poiché lo 'scrivere' perderebbe la sua impossibile autoreferenza ritrovandosi oggetto di divieto. Si spiega così perché il tema dell'oralità venga indicato anche nei due interventi postfativi e nelle note al testo, definendo gli interventi-battute come voci (Agosti le chiama "voci questionanti-babelanti"⁶¹⁶) con richiamo alle isotopie della telecomunicazione e del genere 'contrasto'. È interessante notare come questo lessico delegittimi la denominazione tradizionale dei componenti del poemetto, in virtù della quale sarebbero definiti ancora 'strofe' (anche se estremamente irregolari e *libres*). Come accennato, all'oralità rimanda l'isotopia della telecomunicazione, la quale, già massicciamente presente ne *La Beltà*, percorre molti luoghi di *Senhal*, fino a presentarsi in tutta la sua purezza nel verso finale:

– Passo e chiudo⁶¹⁷.

È da notare innanzitutto come questo frammento sia una vera e propria citazione-riproduzione di una formula radiofonica militare e astronautica (legata così all'isotopia dell'allunaggio) divenuta poi modulare nella

⁶¹⁵ Abbozziamo questa descrizione in linea con il primo dualismo pulsionale teorizzato da Freud, che vede l'opposizione tra pulsioni sessuali e pulsioni dell'io, alla quale corrisponde a livello topico un conflitto tra istanza rimossa (Es) e istanza difensiva (io). Cfr. Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, Laterza, Bari, 1974, vol. II, p. 446.

⁶¹⁶ Stefano Agosti, *Intervento su Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Pps, p. 1524.

⁶¹⁷ SFS, battuta 79, Pps, p. 372.

produzione filmica e telefilmica di genere poliziesco e di guerra. Indietreggiando un poco, facendo cadere questo *senhal* massificante, incontriamo i verbi ‘passare’ e ‘chiudere’ come appartenenti letteralmente al contesto ludico arcaico dei giochi di carte, nel quale rileviamo una tensione antitetica tra i due verbi⁶¹⁸. Se poi, con uno scatto metaforizzante, procediamo alla risemantizzazione dell’enunciato in un contesto cosmico-esistenziale, vediamo come questa tensione si tramuti in una risolutiva e tragica formulazione di rinuncia. Dalla banalità del primo senso veniamo allora a ritrovarci nuovamente nel clima conflittuale e drammatico dell’inizio del poema. Rimanendo in questa prospettiva di senso, osserviamo come dell’oralità e della banalità della citazione non sia rimasto nulla. Anche in questo caso dunque, nonostante le apparenze, la questione della presenza del testo è centrale e crea conflitti. Se infatti in questa formulazione conclusiva sembra raggiungersi finalmente il silenzio, tale passaggio deve però ancora farsi parola scritta e lasciare coattivamente la traccia indelebile dell’addio, il segno dell’abbandono del luogo della poesia nella poesia stessa. Possiamo dunque, forti di questo secondo accertamento, indicare che in *Senhal* l’anelito all’oralità pertiene a quella volontà di silenzio che abbiamo interpretato come resistenza egoica; e possiamo, per contro, riaffermare l’esistenza nel soggetto di una ineludibile coazione alla poesia, di cui il testo è ovviamente, nel suo stesso essere presente, scenario di trionfo.

Chiudiamo l’analisi del frammento rilevando come anche qui gli elementi timbrici e fonico-ritmici concordino con i messaggi semantici. L’unione dei due gesti trova riflesso nel ritmo bisillabico, mentre i timbri dei due verbi, con le loro accentuazioni toniche, rispettivamente sulla /a/ (vocale di massima apertura), e sulla /u/ (di massima chiusura), sembrano portare

⁶¹⁸ Questa contestualizzazione ludica, che potrebbe apparire arbitraria, ci è suggerita dall’autore stesso. Cfr. Andrea Zanzotto, *Alcune osservazioni dell’autore*, SFS, Pps, p. 1533. Questa possibile lettura è percorsa anche da Troisio: “il perentorio ‘passo e chiudo’ dell’ultimo verso [...] può alludere a un gioco, o indicare l’uso di radio ricetrasmittenti”; Luciano Troisio, *La luna e i senhals*, in “Studi novecenteschi”, cit., p. 276.

iscritti nel significante gli omologhi formali del proprio significato, dando così l'illusione di una razionalità del segno, di un legame naturale tra i suoi asintotici universi.

Dopo aver circumnavigato le impervie coste dell'isola *Senhal* giunge ora il momento dell'approdo. Dopo la battuta iniziale assistiamo al succedersi di sei interventi delle voci interlocutrici, le quali affermano in modi differenti che il fatto sgradito alla voce centrale è il suo 'accoltellamento'. Così risponde la voce centrale:

– «Non sono io e sono-sono, mi conosci
stileimpalatura stilesfondamento stilemaraviglia
mi hai accentuato nei miei pluri- fanta- meta-
nei miei impegni (come?) carismatici
in empiree univocità o latenze
in un sogno di inerranza di inebriata inerranza»⁶¹⁹.

La reazione alla presenza del fatto avviene, in linea con i nostri precedenti risultati, nel segno della negazione radicale. Di fronte all'evento spiacevole, nella necessità di negarlo assolutamente, la voce si costringe a un "No" ben più totalizzante: nega di essere se stessa, ovvero la propria identità e la propria storia (e di conseguenza l'evento stesso). Ma a questa negazione suicida è congiunto contraddittoriamente il suo contrario: l'affermazione ipervitalistica di essere. L'antitesi iperbolica che viene a prodursi sembra erigersi a difesa dell'identità presente del soggetto, minacciata dal ferimento rimosso. La negazione avviene infatti in seguito agli interventi delle altre voci, le quali, agendo sull'inconscio della voce centrale si ritrovano a essere, tragicamente, le custodi della sua verità, a lei stessa ignota. Se a livello superficiale si potrebbe interpretare la negazione come riferibile a un riconoscimento erroneo, a uno scambio di persona, dall'altro riscontriamo

⁶¹⁹ SFS, battuta 8, Pps, p. 362.

che essa è invece rivolta al proprio io post-traumatico inconscio⁶²⁰. È la stessa affermazione epanalettica di essere a confermarcelo, poiché essa altro non è che un disperato tentativo da parte della voce di rimanere, nei paradisi artificiali dell'immaginario, a rispecchiarsi nel suo io pretraumatico. La terza proposizione ci dà conferma di questa condizione, per mezzo di essa infatti, della sua forza assertoria, la voce centrale non fa che imporre alle altre voci il vecchio io riproposto nei suoi fattori identitari più caratterizzanti, quei fattori cioè di cui il trauma-ferimento impedisce ormai l'assimilazione.

A livello del significante notiamo in questo verso il riprodursi allitterativo della sillaba /NO/: /NO*n soNO io e soNO-soNO mi coNOsci*/, la cui disseminazione⁶²¹, confermata anche in punti successivi del poemetto⁶²², può essere letta innanzitutto come ulteriore e persistente negazione del desiderio poetico incontrato nel primo verso. Questa insistenza della negazione non può che rimandare alla negazione (*Verneinung*) freudiana e al suo presentarsi in una situazione tipo. Il soggetto enuncia: “ecco ciò che non sono. Se ne è concluso ciò che sono”, e tuttavia, malgrado questo enunciato “la rimozione sussiste nella forma della non-accettazione”⁶²³. Un punto fondamentale dell'interpretazione che Jean Hyppolite dà dell'articolo di Freud, consiste nel vedere la negazione implicata, attraverso la separazione dell'affettivo dall'intellettuale, nella “genesi del pensiero”⁶²⁴. Si tratta cioè di considerare

⁶²⁰ “È certo che una parte notevole dell'io è anche inconscia, inconscio è proprio quello che si può definire il nucleo dell'io”; Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, in Sigmund Freud, *Opere*, vol. IX, cit., p. 205.

⁶²¹ Sulla “disseminazione del significante” cfr. Stefano Agosti, *Il testo poetico*, cit., p. 42.

⁶²² Si veda come massima realizzazione il verso “no io nido nodoso dei no”, SFS, battuta 21, Pps, p. 364. Per l'incidenza della negazione (intesa anche nella variante dell'autoconvincimento) cfr. SFS, battute 8, 13, 17, 25, 21, 50.

⁶²³ Jean Hyppolite, *Commento parlato sulla “Verneinung” di Freud*, in Jacques Lacan, *Scritti*, cit., vol. II, p. 888; “voilà ce que je ne suis pas. On en a conclu ce que je suis. Le refoulement subsiste toujours sous la forme de la dénégation”; Jean Hyppolite, *Commentaire parlé sur la “Verneinung” de Freud*, in Jacques Lacan, *Écrits*, cit., p. 882.

⁶²⁴ Jean Hyppolite, *Commento parlato sulla “Verneinung” di Freud*, in Jacques Lacan, *Scritti*, cit., p. 888. “Freud à ce moment (soyons attentifs à un texte difficile! [*La negazione*, in *Opere* vol. X]) se voit en mesure de montrer comment l'intellectuel se sépare [...] de l'affectif, de formuler une sorte de genèse du jugement, soit en somme une genèse de la pensée”; Jean Hyppolite, *Commentaire parlé sur la “Verneinung” de Freud*, in Jacques Lacan, *Écrits*, cit., p.

“la negazione del giudizio di attribuzione e la negazione del giudizio di esistenza in un al di qua della negazione nel momento in cui essa appare nella sua funzione simbolica”⁶²⁵. L’enunciato paradossale della negazione-affermazione è dunque da leggere nella prospettiva dell’apertura sulla ‘differenza strutturale’:

Dans le jugement d’existence, il s’agit d’attribuer au moi, ou plutôt au sujet (c’est plus compréhensif) une représentation à laquelle ne correspond plus, mais a correspondu dans un retour en arrière, son objet. Ce qui est ici en cause, c’est la genèse “de l’intérieur et de l’extérieur”⁶²⁶.

Non solo dunque la negazione ci conduce allo spazio enunciativo ‘regressivo’ del poemetto, ma ci permette anche di situare, nel campo della rimozione, un sapere del soggetto sull’impossibilità di sussistenza dell’io, reso irriflesso dal “ferimento”.

Il secondo verso ci mette di fronte a un problema impellente, quello dell’identità da attribuire alla voce centrale. Finora abbiamo eluso il problema attraverso formulazioni generiche, ma adesso, nel momento in cui assistiamo al determinarsi della voce stessa, è nostro dovere dare a quella voce un nome. Preliminarmente rileviamo, in questa triplice determinazione da cui è interamente composto il verso, la centralità di “stile”, espressa non solo dall’epanalessi, ma anche dal suo uso improprio, che gli conferisce l’aura di fondatività propria dei prefissi derivati dalle lingue antiche. Le

882-883.

⁶²⁵ Jean Hyppolite, *Commento parlato sulla “Verneinung” di Freud*, in Jacques Lacan, *Scritti*, cit., p. 889. “Il me semble que pour comprendre son article, il faut considérer la négation du jugement attributif et la négation du jugement d’existence, comme en deça de la négation au moment où elle apparaît dans sa fonction symbolique”; Jean Hyppolite, *Commentaire parlé sur la “Verneinung” de Freud*, in Jacques Lacan, *Écrits*, cit., p. 884.

⁶²⁶ Jean Hyppolite, *Commentaire parlé sur la “Verneinung” de Freud*, in Jacques Lacan, *Écrits*, cit., p. 885; “nel giudizio di esistenza si tratta di attribuire all’io, o piuttosto al soggetto (è più comprensivo) una rappresentazione cui non corrisponde più, ma è corrisposto in un ritorno indietro, il suo oggetto. Qui è in causa la genesi ‘dell’esterno e dell’interno’”; Jean Hyppolite, *Commento parlato sulla “Verneinung” di Freud*, in Jacques Lacan, *Scritti*, cit., p. 891.

parole macedonia che vengono a crearsi sono però al tempo stesso riproduzioni antifrastiche di stilemi pubblicitari che trovano asilo nell'isotopia telecomunicativa, e che trasmettono mimeticamente un senso opposto a quello fondativo suddetto, un senso straniante di ferina modernità *up-to-date*. Ancora una volta assistiamo quindi a una compresenza di livelli semantico-stilistici (diamesici, diafasici) diversi, condensati nella medesima manifestazione del significante. I primi due termini con i quali "stile" viene a fondersi si inseriscono nelle serie metaforiche zanzottiane relative alla poesia, mentre il terzo è elemento fondamentale nella micropoetica zanzottiana del "collaudo"⁶²⁷.

Questa micropoetica illumina i successivi versi del frammento, nei quali viene espressa appunto l'idea dell'elevazione poetica della realtà, la quale trova traduzione nel terzo verso, dapprima con il termine di "accentuazione", che porta in sé una spiccata valenza metapoetica, poi con una sorta di mimesi delle 'magie' della poesia, ottenuta attraverso l'uso autonomo dei prefissi accrescitivi, coi quali però compaiono, di nuovo, sfumature di significato tragico-antifrastico, dovute in primo luogo, di nuovo, all'interferenza dell'isotopia telecomunicativa. Il quarto verso sembra cercare di restituire l'atmosfera di stupore-maraviglia (gli "impegni carismatici") e, per mezzo della domanda posta tra parentesi, di mistero che la realtà esterna produce sul poeta. Al donarsi della realtà come immenso scrigno di *correspondances* con l'interiorità del soggetto andrà riferito per intero il quinto verso, al quale si salda il sesto, in cui viene evocato il prodotto finale dell'atto supremo di poesia: la verità, la realtà accresciuta e penetrata nei suoi più reconditi segreti attraverso il "collaudo". Questa tensione gnoseologica verso un segreto al di là della realtà, verso il suo impossibile, trova iscrizione nel significante attraverso la disseminazione della sillaba /IN/, da leggersi *in primis* come preposizione di luogo e prefisso con valore intensivo, ma anche come

⁶²⁷ Cfr. *supra*, cap. 1.1. par 1.1.1. Cfr. Andrea Zanzotto, *Autoritratto*, Pps, p. 1206.

prefisso con valore negativo, che getta sull'ebbrezza creativa della poesia le brume disforiche incontrate nell'analisi delle estremità. Di fronte a questi rinvenimenti sembrerebbe che la quarta isotopia strutturale si proponga come dominante, determinando l'identità della voce centrale con la Luna, concepita quale sineddoche del paesaggio.

Agosti sostiene nel suo intervento che “il livello più immediato di lettura sarebbe [...] la rappresentazione, attraverso la contaminazione-oltraggio del mito lunare, della disgregazione dell'ordine simbolico e, di conseguenza, della parola che in quell'ordine trova il suo fondamento e ne è, nel contempo, la manifestazione primaria”⁶²⁸. Nel suo saggio Conti Bertini identifica la voce alla Poesia, ma per farlo attraversa preliminarmente molte possibilità – la figurina centrale della I tavola del Rorschach, l'organo genitale femminile ecc. – tra le quali la Luna assume una posizione preminente. Per dimostrare che “l'assimilazione della luna alla poesia non presenta soluzione di continuità nell'*iter* poetico zanzottiano”⁶²⁹ la studiosa adduce numerosi riferimenti tratti dalle opere precedenti a *Senhal*, e giunge così ad affermare che “la luna del poemetto è, da una parte simbolo della donna, dall'altra della poesia, ponendosi infine come medio proporzionale tra le due identità. Il che equivale a dire, in ultima analisi, che donna e poesia sono davvero coincidenti, o che la prima è davvero simbolo della seconda”⁶³⁰. Partendo da questo assunto, Conti Bertini offre nel seguito del saggio una lettura condotta in conformità agli espliciti riferimenti heideggeriani presenti nel testo. Il contatto del Poeta con la Poesia sarebbe così l'approdo a un dire autentico ritrovato nel mezzo dell'inautenticità dei linguaggi del presente. Anche Luciano Troisio pone l'isotopia dell'allunaggio come verità del testo: “l'annullamento della distanza tra stratificazioni di linguaggio corrisponde

⁶²⁸ Stefano Agosti, *Intervento su Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Pps, p. 1521. Lucia Conti Bertini, *Zanzotto o la sacra menzogna*, cit., pp. 18-19.

⁶²⁹ Lucia Conti Bertini, *Zanzotto o la sacra menzogna*, cit., p. 18.

⁶³⁰ Ivi, pp. 18-19.

al contatto colla dea luna”⁶³¹; medesimo posto assegnatogli da Ferroni nella sua riflessione sul sublime zanzottiano, in cui il “turbamento che l’artificioso emergere della cronaca” ha creato sulla “contemplazione poetica” del soggetto è riferibile all’”invadente notizia dello sbarco degli uomini sulla Luna”⁶³².

Di segno del tutto opposto è invece l’affondo esegetico di Agosti, il quale, invece che circoscrivere e sussumere gli elementi del primo livello di lettura, compie un movimento di allargamento e destrutturazione delle identità:

[...] Da un capo all’altro il poemetto si inflette attorno a un’istanza centrale, costituita dalla figura o dal tema o dal motivo del Femminile [...]. Ebbene tale istanza sarà da leggere [...] come il ‘senhal’ di un insistere e di un ‘persistere’ del senso al di fuori dello spazio simbolico, nella galassia pre-originaria [...]. [I]l franare del mito (la sua implosione) con gli effetti concomitanti di dissipazione della parola simbolica [...] corrisponde all’apertura di un altro spazio di ‘senso’, quello dell’ordine semiotico (spazio e ordine del ‘femminile’) e alle sue possibilità di presentazione: dai processi confusivi in cui si dissolvono gli oggetti concettuali e i sistemi di significato, alle derive del senso e dell’eterogeneo, che di questi sistemi non fanno parte⁶³³.

In questa lettura il problema dell’identità della voce centrale è pressoché irrilevante. La voce centrale è intesa qui in qualità di funzione dialogica, e in quanto tale può essere definita genericamente come il Femminile, luogo da metaforizzare all’infinito, da ben celare con infiniti *senhals*. Questa lettura ci fa notare come la nostra prima identificazione fosse dovuta all’impressione fallace di una maggiore autorevolezza di un’isotopia rispetto alle altre. Resistiamo dunque alla tentazione di riportare al noto quanto sfugge al senso, laddove cedervi significherebbe limitare gli sviluppi che la nostra lettura potrebbe avere, cadendo nell’errore metodologico di

⁶³¹ Luciano Troisio, *La luna e i senhals*, in “Studi novecenteschi”, cit., p. 277.

⁶³² Giulio Ferroni, *Gli ultimi poeti*, cit., p. 55.

⁶³³ Stefano Agosti, *Intervento su Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Pps, pp. 1521-1522.

disinnescare la confusività sull'asse dei paradigmi attraverso corrispondenze univoche. Nel saggio di Conti Bertini, come abbiamo visto, è proprio questa volontà separativa a porsi quale strategia profonda d'interpretazione. L'analisi formale presentata in questo studio è vanificata a nostro giudizio dalla sua dipendenza dalla centralità di un'indagine condotta a livello degli enunciati, su due linee di errore: l'applicazione sistematica del metodo del simbolismo⁶³⁴, e una concezione del poemetto come traduzione programmatica dei riferimenti filosofici, soprattutto heideggeriani, presenti in esso⁶³⁵. Nella breve lettura di Ferroni riscontriamo gli stessi errori di fondo. Pur muovendosi nello stesso orizzonte di Agosti, quello della sublimazione, Ferroni non abbandona mai la dimensione parafrastica per un respiro interpretativo più ampio, capace di dare una descrizione del particolare rapporto, sublimatorio appunto, tra il soggetto e l'oggetto in un testo tanto eccentrico come *Senhal*. Per spiegare la desublimazione in atto nel testo Ferroni si limita a fare interagire la citazione da *Del sublime* dello pseudo Longino al dato storico e fenomenico dell'avvento della civiltà televisiva:

il richiamo al cinema e alla televisione (determinante nel poemetto) conduce a riconoscere anche una pericolosa dimensione del sublime, suggerita dallo stesso trattato antico, quando afferma che esso ha la proprietà di far sentire 'sublimi' le cose, come se noi le avessimo prodotte, ergendoci comunque a protagonisti della favola o del dramma; cinema e televisione rendono a loro modo sublime qualsiasi oggetto, creano un degradato sublime di massa, che dà ai subalterni consumatori l'illusione di esserne protagonisti⁶³⁶.

⁶³⁴ Per il metodo del simbolismo e dei suoi limiti nell'interpretazione analitica si veda Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, in *Opere*, cit., vol. VIII, pp. 321-340. Cfr. anche Giovanni Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., pp. 220-222.

⁶³⁵ Non è qui ovviamente in discussione una possibile lettura heideggeriana del testo, bensì un uso improprio (separativo, addomesticante) del pensiero di Heidegger in questa specifica lettura.

⁶³⁶ Giulio Ferroni, *Gli ultimi poeti*, cit., p. 56.

La poca giustizia in cui ci appare questa prospettiva interpretativa è dovuta a nostro avviso alla credenza che l'analisi a livello del contenuto e dell'intertesto basti a se stessa, che non debba cioè cercare di rapportarsi a un livello più profondo (nella nostra prospettiva un livello fantasmatico, in cui davvero si possa parlare in termini rigorosi di sublimazione)⁶³⁷.

Questa prospettiva fallace è stata da noi finora evitata cercando di attuare la migliore psicoanalisi applicata al testo, cioè indagando “sul modo della rivelazione: [...] anche nella relazione psicoanalitica, infatti, si registra costantemente il conflitto tra volontà di sapere e volontà di non-sapere, cioè resistenza”⁶³⁸. In *Senhal* la rivelazione del trauma si è mostrata dapprima nell'analisi delle estremità come resistenza al dire, come conflitto tra volontà di silenzio e coazione alla poesia, per poi rivelarsi nelle prime battute come ciò che resta costante nella deriva del senso: ovunque il senso si determina in relazione alla presenza di questa assenza, all'assenza di questa presenza. Ecco dunque che la poesia di Zanzotto incontra qui di nuovo i dintorni freudiani della Cosa:

Cette Chose, dont toutes les formes créées par l'homme sont du registre de la sublimation, sera toujours représentée par un vide, précisément en ceci qu'elle ne peut pas être représentée par autre chose – ou plus exactement, qu'elle ne peut qu'être représentée par autre chose⁶³⁹.

⁶³⁷ Jean Nimis per esempio, pur rimanendo ancorato all'idea dell'allunaggio e alla centralità della luna, fa allusione sia a un tempo storico allargato che all'inconscio collettivo: “La lune apparaît ici à la fois comme corps mutilé qui renvoie à l'histoire humaine en tant que ‘massacre des illusions’, et comme ‘objet transitionnel’ qui fait signe vers un inconscient collectif”; Jean Nimis, “*Un processus de verbalisation du monde*”, cit., pp. 115-116.

⁶³⁸ Giovanni Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., pp. 228-229.

⁶³⁹ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII.*, cit., p. 155. “Questa Cosa, di cui tutte le forme create dall'uomo sono del registro della sublimazione, sarà sempre rappresentata da un vuoto, per il fatto appunto di non poter essere rappresentata da qualche cosa d'altro – o, più esattamente, per il fatto di non poter che essere rappresentata da qualcos'altro” Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII.*, cit., p. 154.

Nel poemetto, questo qualcos'altro necessario e impossibile, è il trauma stesso, incessantemente ricoperto dai *senhals* che tentano di dargli un senso, di dare un senso ai suoi due omologhi deconnotativi: la macchia del Rorschach e la Luna, ovvero due “luoghi” [...] suscettibili di infiniti investimenti di senso [...] luoghi inaugurali del senso”⁶⁴⁰. Come ha giustamente intuito Luigi Metropoli:

L'intero componimento è incentrato sul ferimento della donna-poesia [...]. Il ferimento viene assunto come evento necessario: la voce femminile si definisce “trauma”, dunque è scaturigine di un processo negativo [...]. Diana-luna è il corrispettivo del vuoto, del mancamento originario, della *béance*⁶⁴¹.

La medesima sensibilità nel preservare l'indeterminatezza deconnotativa è riscontrabile nella lettura di Bongiorno:

La tâche à interpréter (qui lors de l'application du test prend souvent la signification du féminin) est lune, beauté, poésie, mais également œil-regard sur la terre, et inversement mystère à regarder ou à violer, selon le système qui est propre au “senhal”: “nom public qui recouvre le vrai (pour les troubadours), ou simplement ‘signal’, ou, si l'on veut, ‘symbole du symbole du symbole’ et ainsi de suite”. Le texte de *Sguardi* se déroule et s'amplifie d'ailleurs dans le rythme double d'un glissement perpétuel et d'une accumulation vertigineuse de signes et de signaux⁶⁴².

Senhal è certamente il testo di Zanzotto in cui quel processo che, seguendo una riflessione di Barthes, abbiamo chiamato deconnotazione, si presenta nel modo più intenso. Tutto nel poemetto sembra sottoposto a questo movimento incandescente: il “ferimento” stesso, che sembra assumere valenza letterale,

⁶⁴⁰ Stefano Agosti, *Intervento su Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Pps, p. 1520.

⁶⁴¹ Luigi Metropoli, *Il nulla maiestatico e i “senhal”*, in “Quaderni Veneti” n. 39, p. 108.

⁶⁴² Giorgia Bongiorno, *Désastres, profanations et résistances dans la poésie d'Andrea Zanzotto. Gli Sguardi i Fatti e Senhal* (1969) et *Meteo* (1996), in Lauriane Sable (a cura di), “Interférences littéraires”, cit., p. 218.

denotativa, rispetto al trauma, è già un *senhal*, una connotazione che ha come *focus* il vuoto, la trascendenza dell'impossibile a dirsi. Lo stesso vale per "fatto" e "trauma". Occorre senza dubbio situare in questo eccesso deconnotativo il rischio di un'impossibilità della lettura evocato dall'autore. Per situarci meglio rispetto ad esso, seguiamo ancora Barthes:

Des textes scriptibles, il n'y a peut être rien à dire. D'abord, où les trouver? certainement pas du côté de la lecture (ou du moins fort peu: par hasard, furtivement et obliquement dans quelques œuvres-limites): le texte scriptible n'est pas une chose, on le trouvera mal en librairie. De plus, son modèle étant productif (et non plus représentatif), il abolit toute critique, qui, produite, se confondrait avec lui: le réécrire ne pourrait à consister qu'à le disséminer, à le disperser dans le champ de la différence infinie⁶⁴³.

Non c'è dubbio: *Senhal* è un testo "scrivibile", la cui pluralità è troppo smodata, troppo eccessiva, produttiva, per poter essere apprezzata, per poter essere cioè sistematizzata in una ricostruzione della ripetizione dei significati nei "brevi frammenti contigui"⁶⁴⁴ del testo (*lexies*), da incontrare in una lettura *pas à pas*. Per *Senhal* non si dà un numero limitato di codici formanti "una specie di rete, di topica attraverso cui tutto il testo passa (o piuttosto: passandovi si fa testo)"⁶⁴⁵. Quei codici infatti, nei testi "moderatamente plurali"⁶⁴⁶, sono come compressi e si dispiegano al contatto con la lettura,

⁶⁴³ Roland Barthes, *S/Z*, in *Œuvres complètes*, vol. III, cit., p. 122. "Sui testi scrivibili non c'è forse niente da dire. Innanzitutto, dove trovarli? Di certo non dalla parte della lettura (o molto poco: per caso, di sfuggita e in modo obliquo in qualche opera-limite): il testo scrivibile non è una cosa, lo si troverà difficilmente in libreria. Inoltre, poiché il suo modello è produttivo (e non più rappresentativo) abolisce ogni critica, che prodotta, si confonderebbe con esso: riscriverlo potrebbe consistere solo nel disseminarlo, disperderlo nel campo della differenza infinita". (Traduzione nostra. Cfr. Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, cit., p. 10).

⁶⁴⁴ "une suite de courts fragments contigus, qu'on appellera ici des *lexies*, puisque ce sont des unités de lecture"; Roland Barthes, *S/Z*, in *Œuvres complètes*, vol. III, cit., p. 122. (Traduzione nostra. Cfr. Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, cit., p. 18).

⁶⁴⁵ "Les [...] codes forment une espèce de réseau, de topique à travers quoi tout le texte passe (en y passant, il se fait texte)". Roland Barthes, *S/Z*, in *Œuvres complètes*, vol. III, cit., p. 134. (Cfr. Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, cit., p. 24).

⁶⁴⁶ "Pour ces textes modérément pluriels (c'est-à-dire simplement polysémiques), il existe un [...]"

mentre nei testi scrivibili sono come dissolti nella produzione frammentata del dire. Se dunque sui testi scrivibili non si può produrre una strutturazione, l'unica alternativa al silenzio critico su di essi è una lettura che provi a compiere, a un tempo, un doppio ordine di operazioni implicate. Occorre ricostituire il più possibile la dimensione potenziale dell'oggetto, cioè innanzitutto provare a "stabilire la verità del testo", le sue ragioni prime, "strategiche" dice Barthes:

La lecture ne consiste pas à arrêter la chaîne des systèmes, à fonder une vérité, une légalité du texte [...]: tout signifie sans cesse et plusieurs fois, mais sans délégation à un grand ensemble final, à une structure dernière [...]. Relever systématiquement pour chaque lexie ces signifiés ne vise pas à établir la vérité du texte (sa structure profonde, stratégique) mais son pluriel⁶⁴⁷.

Dobbiamo muoverci nella direzione del punto di arresto della catena dei sistemi, sapendo che esso non è una struttura ultima, ma una non-struttura, il punto in cui il testo esce da una prospettiva strategica e entra in una prospettiva etica. L'apertura di questa prospettiva è un'operazione evitabile sui testi plurali, la cui etica sembra risiedere senza resti nella strategia testuale, nel plurale stesso, nell'articolazione dell'informe.

L'unico modo di tentare di costituire artificialmente questo impossibile è quello di percorrere delle prospettive di sutura testuale, facendole scaturire da un'ipotesi di verità del testo, e al tempo stesso sottoponendo l'ipotesi stessa alla loro azione: puntando alla possibilità di un codice, pur sapendo che il testo scrivibile non potrà mai essere filtrato in modo compiuto⁶⁴⁸.

instrument à la fois trop fin et trop flou pour s'appliquer aux textes univoques, et trop pauvre pour s'appliquer aux textes multivalents, réversibles et franchement indécidables (aux textes intégralement pluriels). Cet instrument modeste est la *connotation*"; Roland Barthes, *S/Z*, in *Œuvres complètes*, vol. III, cit., pp. 123-124. (Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, cit., p. 10).

⁶⁴⁷ Cfr. Roland Barthes, *S/Z*, in *Œuvres complètes*, vol. III, cit., pp. 127-129. (Cfr. Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, cit., pp. 18-19).

⁶⁴⁸ "Ce qu'on appelle *Code*, ici, n'est donc pas une liste, un paradigme qu'il faille à tout prix reconstituer. Le code est une perspective de citations, un mirage de structures"; Roland Barthes,

Riprendiamo la nostra lettura. I riferimenti al femminile nel testo rendono interessante pensare la deconnotazione-*Senhal* in relazione alla lettura lacaniana dell'amor cortese come paradigma di sublimazione. Questa è dunque la verità etica che poniamo a fondamento della testualità esplosa di *Senhal: lo sfaldarsi della sublimazione, la caduta dell'oggetto (femminile) elevato alla dignità della Cosa*. La caduta dell'oggetto, che ne annulla l'irraggiungibilità ideale, rendendone impossibile la sopravvalutazione, svelandone, caduti tutti i *senhals*, la realtà di scarto. L'impossibilità dell'impossibilità della Dama rende possibile, svela il vuoto della presenza 'fattuale' dell'oggetto femminile, lo rende tangibile, godibile, e quindi non più sublimabile. È qui che trova la sua motivazione profonda la prospettiva di sutura fondata sul genere 'contrasto', inteso come variante parodica volgare e desublimata in seno alla tradizione cortese. Com'è noto infatti, in questo genere minore la donna è presente ordinariamente quale personaggio interlocutore, senza bisogno di alcun *senhal* che a un tempo ne renda sopportabile e dicibile la bellezza, che la renda accessibile occultandola. La donna si presenta in una bellezza non più da contemplare, ma da godere, cioè quale oggetto anaclitico di seduzione carnale da parte dello spasimante, e il dialogo che i due personaggi intrattengono non è che rituale retorico di un corteggiamento che ha nel reale del sesso il suo ipocentro.

All'ombra di *Das Ding* occorre leggere anche la citazione da *Del Sublime* e le due isotopie suturanti interconnesse dello *scarto* e degli *orrori cinematografico-televisivi*:

– Io piango ho saputo del fatto,
nemmeno cronaca nerocinema, fatto ordinario
roba così di scarto gratis data
mentre stavo guardando

S/Z, in *Œuvres complètes*, vol. III, cit., p. 134. (Cfr. Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, cit., p. 24).

dopopasto dopocorpo dopodopo
avallato da eternità avallato da tempi
mentre stavo mettendo in sublime
la laboriosa neve
l'intrinsecata di equilibri induzioni insegnamenti⁶⁴⁹.

In questa voce periferica vediamo come il fatto traumatico, che la voce si azzarda con coraggio a formulare genericamente nel primo verso, attragga immediatamente le bruttezze mediatiche della società di massa, tra le quali è presente l'oggetto femminile svelato, come verso-residuo disforico della fine del processo di sublimazione, nel suo grado di rifiuto, oggetto senza alcun valore⁶⁵⁰. Sono presenti qui anche manifestazioni della fondamentale *isotopia dello sguardo*, segnalata fin dal titolo e strettamente legata, non solo alle altre isotopie, ma anche, in quanto forma dell'oggetto *a*, alla stessa 'ipotesi di verità' del testo⁶⁵¹. Al quarto verso vediamo poi come sia "guardare il fatto" a essere impossibile, immediatamente dopo infatti (quinto verso) il lavoro di contenimento estremo delle agglutinazioni confusive ci segnala la vicinanza dell'indicibile (dove in quel dopo, che è il dopo-trauma, vediamo quanto il fatto lotti per non tornare in stato di rimozione⁶⁵²) e nei versi successivi, come da esplosione azzerante (c'è qui invisibile l'ennesimo "No" disseminato) vediamo emergere il discorso di una parola arroccata nell'immaginario, impegnata a rifugiarsi in quel passato pretraumatico (la rimozione ha riguadagnato terreno) che rende possibile per quattro versi, sfruttando le possibilità poetiche offerte dalla rimembranza, l'apparire

⁶⁴⁹ SFS, battuta 14, Pps, p. 363.

⁶⁵⁰ "– Sgusciare alle spalle dell'amore toccare dietro, ai suoi fondali, / rectoverso. E poi: circolare circolare"; SFS, battuta 46, Pps, p. 368.

⁶⁵¹ "Amore è lo sforzo per dare un nome proprio ad *a*; trovare l'*a* nello sguardo di una donna e potergli dare, come fece Dante, un nome proprio e costruirgli intorno un'opera di linguaggio"; Jacques-Alain Miller, *Logiche della vita amorosa*, Astrolabio, Roma, 1997, p. 21.

⁶⁵² Specifichiamo di nuovo che con il termine trauma intendiamo riferirci alla resistenza del reale agli effetti del senso, non a un fatto da portare alla coscienza, ma alla sua impossibilità come fatto, all'impossibilità, in quanto trauma, di una sua verità. La rimozione in questo senso è una difesa dal reale.

straniato dello stile lodante della sublimazione poetica. Il fatto in quanto terribile e degradante, disumano e impossibile, eccede le possibilità di senso del significante, buca le trame umane del simbolico. Il fatto permette l'incontro col reale non più, come nel paradigma dell'amor cortese, nella figura della Dama che, in quanto "oggetto che definirei spaventoso, un partner inumano"⁶⁵³, rende possibile la pura presentificazione dell'alterità radicale della Cosa, bensì sulla scena infranta di questa sublimazione, nella sua impossibilità. L'assoluto sconvolgente della Dama (intesa come Femminile degno della Cosa) resta qui sullo sfondo come negato dall'oltraggio. Il fatto fattualizza al massimo l'oggetto femminile, fino al suo grado zero di simbolizzazione, fino al suo *senhal* più basso: lo scarto. Questa *isotopia dello scarto* ritorna in diversi punti; oltre ai riferimenti dialettali (*marogna, broja*) espliciti nelle note (e quindi al dialetto stesso come scarto storico) incontriamo delle battute in cui appaiono molti altri oggetti-scarto (*polvere, ciglia, pezzetti di vetro* etc.): 14, 28, 29, 30, 39, 48, 53, 54.

Possiamo dunque affermare che il manifestarsi della Cosa si dà nell'attività di emergenza della significazione alle prese con il lutto del Femminile sublimato (sia esso Luna Diana Madonna Madre o altro) ovvero con il lutto di un lutto, un farsi presente, la fine di un'inaccessibilità⁶⁵⁴. Un farsi presente però, nel reale, più inaccessibile della precedente inaccessibilità che il simbolico permetteva di colmare, velare, supplire nel poetico; poetico che proprio in questo sforzo, proprio in virtù di questa inaccessibilità, esaltava le sue proprietà, costituendosi come "testo leggibile"⁶⁵⁵.

⁶⁵³ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII.*, cit., p. 180 (Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII.*, cit., p. 178).

⁶⁵⁴ L'objet, nommément ici l'objet féminin, s'introduit par la porte très singulière de la privation, de l'inaccessibilité [...]. Il n'y a pas possibilité de chanter la Dame, dans sa position poétique, sans le présupposé d'une barrière qui l'entoure et l'isole"; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII.*, cit., p. 178.

⁶⁵⁵ Cfr. *supra*, cap. 1.2, par. 1.2.6.

La caduta dell'oggetto ("il franare del mito") apre lo spazio all'ordine semiotico kristeviano, che va letto qui in linea con la visione di Barthes di una testualità "assolutamente plurale": una pluralità *en excès* dei modi che il soggetto disperatamente mette in atto per far fronte all'impossibile del trauma, per sottrarre la sua esperienza a un'incandescenza finale. Se dunque la parola parassitata dalla *jouissance* attraversa il testo, essa si dà in modo soverchiante solo in alcuni spaccati cronotopici, in cui talvolta è nitidamente percepibile l'incidenza più prossima dell'innominabile⁶⁵⁶, mentre negli altri punti del testo sono identificabili dei movimenti deconnotativi. In alcuni spaccati ad esempio, la rimozione permette il delirio immaginario della poesia negli antichi *senhals* (*isotopia della rimemorazione*): 8 (vv. 4-6) 14 (vv. 6-9) 18, 19 (vv. 4-9) 40 (vv. 3-8) 41 (v. 1) 49, 71; in altri viene tentata una normalizzazione del trauma negli elementi del simbolico deterioro della civiltà dei consumi (*isotopia dell'inautentico*): 2, 3, 14, 19 (v. 12) 42 (v. 2) 52, 55, 56; ci sono poi contingenze in cui si cerca una spiegazione al "fatto" per mezzo di stili separativi⁶⁵⁷ (*isotopia del razionalizzante*): 4, 5, 11, 26, 28, 37, 47, 76, 77; oppure, a rovescio, un contenimento per via confusiva alla pressione del reale (*isotopia del fusionale*): 3, 7 (vv. 2-6) 8, 9 (v. 4-6) 14 (v. 5) 16, 19, 20, 27, 30 (vv. 5-13) 42 (vv. 3-4) 43 (vv. 5-6) 45 (v. 2) 46, 72, 73, 75, 78.

L'impossibilità della sublimazione non determina rigidamente l'imporsi dell'informalità-casualità, bensì una rappresentazione di diversi tentativi di sutura simbolica (col fuori campo della parola pulsionale). Occorre cioè porre l'accento sulla pluralità esplosa, ma pur sempre scissa, di *Senhal*. In altri termini, si deve cercare di non lasciarsi ingannare dall'indubitabile

⁶⁵⁶ Qualche campionatura: "che ti e ti e ti", "forma di e di e di", "su me sul femineo femore e fi", "nel rovetto e rovente forchioso e nonfu", "Sono buiotedesco pfui"; SFS, battute 2, 17, 32, 48, 60, Pps, pp. 361, 363, 366, 370.

⁶⁵⁷ Il riferimento, qui e nei passaggi seguenti, è alla teoria degli stili di pensiero (separativo, confusivo, distintivo) di Bottirolì. Cfr. Giovanni Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., pp. 253-258.

egemonia del regime confusivo in questo testo, estendendone la portata a un dominio totale e soprattutto in domini che non gli appartengono. Occorre cioè tenere distinti due livelli di azione del confusivo: quello suturante e contingente, da quello legato all'“ipotesi di verità” del testo, in cui il confusivo è lo “scrivibile” stesso in cui il testo si produce.

Seguiamo ancora Agosti nel lampo di questa sua precisazione: “bisognerebbe parlare piuttosto di cortocircuito tra i due poli, tanto il contatto risulta esplosivo”⁶⁵⁸. La metafora del cortocircuito potrebbe ben rappresentare il conflitto scatenato dal reale del trauma, nel cui divenire temporale le forze in campo conoscono avanzamenti tanto profondi e repentini, quanto altrettante repentine e profonde retrocessioni, in un equilibrio di forze non pacifico. Ad ogni modo, è da sottolineare fermamente come l'impossibilità della sublimazione non si tramuti in un “terribile ribaltamento per cui ora è la Cosa ad uccidere simbolo”, in un compiaciuto sprofondamento ecolalico della poesia nell'abisso di un “(impossibile) intervento diretto sulla Cosa”⁶⁵⁹. Lo abbiamo ripetuto più volte: l'autentico della poesia di Zanzotto, la sua grandezza etica, risiede proprio in questa strenua, irriducibile speranza nel senso che, nonostante tutto, ardentemente la pervade. Per Zanzotto, sebbene in generale nel nostro tempo la poesia non possa “non sentirsi ‘impossibile’, [...] il sentimento di tale realtà rientra pur sempre nello ‘spazio curvo’ della poesia; le ‘impossibilità di esistere’ della poesia sono infinite, forse – com'erano le sue possibilità, e tutte da dire”⁶⁶⁰. Gli *enfants sauvages-pueri feri* (isotopia del regressivo: 34, 35, 36, 43. 68) si presentano così come oscuri *exempla* di un grado zero dell'umano, dimostrazione di come la sublimazione-Beltà sia tesoro inestimabile ma fragilissimo.

⁶⁵⁸ Stefano Agosti, *Un intervento su Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Pps, p. 1520.

⁶⁵⁹ Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., p. 68.

⁶⁶⁰ Andrea Zanzotto, *Poesia?*, Pps, p. 1203.

Alla luce del conflitto tra reale e simbolico, di cui abbiamo visto essere il testo accadimento, possiamo rileggere il conflitto, incontrato alle soglie del poemetto, tra attrazione al mutismo e coazione alla poesia, come conflitto tra il richiamo abissale dell'impossibile a dirsi e l'imperativo vitale di colmare il vuoto del trauma. Possiamo cioè rileggere quel conflitto, seguendo le coordinate teoriche dell'ultimo Freud, come opposizione tra la pulsione di morte (silenzio-*Thanatos*) e la pulsione di vita (lode-*Eros*)⁶⁶¹.

In seno a questo conflitto si delinea ancora più chiaramente una visione lacaniana dell'atto poetico, in cui non si dà un io poetante, ma la Poesia stessa che “viene avanti da sé”:

viene avanti da sé, anche se bisogna predisporle quasi come alimento noi stessi e quel po' che in ciascuno vive della realtà del nostro e di ogni tempo. E con pazienza infinita perché essa è sempre un'alfa e un omega, forse non è mai qui, proprio qui⁶⁶².

È proprio l'assenza di un io poetante uno dei più forti fattori di diversità di *Senhal* rispetto a *La Beltà*. Il ‘luogo’ testuale de *La Beltà* è infatti da individuarsi nella lingua stessa in reazione omeostatica al reale, e sebbene in essa avvenga un'estromissione dell'io dal campo dell'esperienza”, l'io che in essa opera, seppure disgregato, spersonalizzato e decentrato, deve però essere ancora postulato come sede di una volontà di ricerca. È ancora un ‘io’, inteso almeno nella sua inevitabilità grammaticale di pronome, a esprimere – in prima persona – il suo non esistere, il suo essere in un mancamento, nel mezzo del trauma. È indubitabile dunque che *La Beltà* rappresenti “il punto più basso” della *descensus ad linguam* realizzata dal poeta, e che in *Senhal*

⁶⁶¹ Nel primo dualismo pulsionale di Freud, antecedente a *Al di là del principio di piacere* (1920) “la sessualità appariva come una forza essenzialmente disgregatrice. Col nuovo dualismo pulsionale, è la pulsione di morte che diventa questa ‘forza primaria’, ‘demoniaca’ e propriamente pulsionale, mentre la sessualità paradossalmente passa dalla parte del legame”; Jean Laplanche e Jean Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, cit., vol. II, p. 474. Cfr. anche Massimo Recalcati, *La sublimazione artistica e la Cosa*, in *Il miracolo della forma*, cit., pp. 10-11.

⁶⁶² Andrea Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, Pps, p. 1128. (Corsivo nostro).

si riscontrino, rispetto a quel grado zero, degli innalzamenti. Ma in *Senhal* il dire si colloca in una dimensione più bruciante, di più intensa scrivibilità-produttività rispetto al trauma-lutto, all' "esteriorità centrale" (*extériorité centrale*)⁶⁶³ che abita più intimamente il soggetto, al punto da poter dire, come fa Troisio, che "questo poema consuma l'oltranza-oltraggio de *La Beltà*"⁶⁶⁴. L'io del soggetto è qui dissolto nella corrente metonimica di una errante ed estrema polifonia⁶⁶⁵.

Questa dispersione si colloca in una dimensione cronotopica talmente *autre* da far emergere, sulla scia della *isotopia del Rorschach* e di quella *telecomunicativa*, l'immagine di *Senhal* come rappresentazione mimetica assoluta, in un dato intervallo di tempo (quello del protocollo o della trasmissione) del flusso di coscienza di un 'soggetto-di-trauma'⁶⁶⁶; una "poesia *live*"⁶⁶⁷, realizzazione di un (irrealizzabile) ravvicinatissimo realismo psicologico (fino all'identità testo-psiche, fino all'inverarsi paradossale del mito naturalistico-flaubertiano dell' "opera fatta da sé", in quanto non più *opus*).

⁶⁶³ Jacques Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, cit., p. 315. Jacques Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage*, in *Écrits*, cit., p. 321.

⁶⁶⁴ Luciano Troisio, *La luna e i senhal*, in "Studi novecenteschi", cit., p. 273.

⁶⁶⁵ "un discours fortement dispersé, hétérogène, dont le sujet émetteur s'éparpille en une foule de voix différentes"; Giorgia Bongiorno, *Désastres, profanations et résistances dans la poésie d'Andrea Zanzotto. Gli Sguardi i Fatti e Senhal* (1969) et *Meteo* (1996), in Lauriane Sable (a cura di), *Interférences littéraires*, cit., p. 221. La deriva metonimica delle voci non sancisce il sopravvento della multifonia sulla polifonia: "polifonia vuol dire pluralità di voci divise, incrinata, interamente dialettiche o dialogiche. Vuol dire anche che nessuna voce riuscirà mai a sovrastare le altre, nessun punto di vista si imporrà definitivamente sugli altri e ne decreterà la compiutezza [...]. [*L*]a polifonia non è multi-fonia. Un testo relativamente breve può essere più polifonico di un romanzo con decine e decine di personaggi [...]. Da qualunque parte si osservi il problema un punto rimane fermo: la condizione di possibilità della polifonia va individuata nel conflitto, e non nel molteplice"; Giovanni Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit. pp. 305, 307, 308.

⁶⁶⁶ Secondo Testa, ne *La Beltà* "il soggetto che parla [...] da un lato, si dissemina in voci numerate [...] che segnalano l'inconsistenza del tradizionale *principium individuationis* dell'io, e, dall'altro, si scopre sempre in nuovi ruoli, saettando, come un ente pulsionale, tra le parti in gioco". In *Senhal* incontriamo la disseminazione di questo soggetto a un più elevato grado di incandescenza. Enrico Testa, *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, in Stefano Giovannuzzi (a cura di), *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, San Marco dei Giustiniani, Genova, 2003, p. 36.

⁶⁶⁷ Giorgia Bongiorno, *Désastres, profanations et résistances dans la poésie d'Andrea Zanzotto. Gli Sguardi i Fatti e Senhal* (1969) et *Meteo* (1996), in Lauriane Sable (a cura di), "Interférences littéraires", cit., p. 217.

Ci vediamo costretti a questo punto a porci l'interrogativo (retorico) sullo statuto oggettivo del testo, sulla possibilità di un suo non essere, in quanto protocollo o trasmissione, spazio di finzione. L'ovvietà della risposta non fa che mettere in risalto ancor più nitidamente la radicalità della spinta al realismo non rappresentativo da cui esso è attraversato, volontà che non possiamo che leggere, in coerenza con la strada percorsa fin qui, quale conseguenza dell'impossibilità della sublimazione, vale a dire come riduzione della poesia a referto di un'interiorità fattualizzata, al contrario di ciò che avviene nella poesia cortese (intesa ovviamente come simbolo di tutta la poesia "classica"⁶⁶⁸). Nella polifonia del testo è inoltre evidente come la spaccatura duale tra voce centrale e voci periferiche non sia sempre netta, ma spesso osmotica e contaminante e, soprattutto, come non vi sia mai un dialogo tra le voci, ma unione nella lotta contro il trauma. Ne è prova il fatto che sia le istanze suicidarie prolettiche che lo stesso atto definitivo del suicidio testuale (il "– passo e chiudo" che segna, nonostante gli sforzi formali, l'esito abortivo dell'esperimento, con la vittoria del mutismo) siano portati da voci periferiche.

La metatestualità conflittuale delle soglie pone dunque un altro problema, quello del 'luogo' in cui dispiegherebbero la loro improbabile esistenza le *personae* che dissolvono polifonicamente il ruolo monologico dell'io. Certo è infatti che se ne *La Beltà*, in quanto laboratorio in cui la lingua è costretta a saggiarsi, si può ancora parlare di uno spazio del testo, *Senhal* ci appare piuttosto come un fuori scena che necessita, per prendere forma, di un complesso intreccio di contestualizzazioni, costruito su una concentrazione massima di movimenti di sutura simbolica.

Senhal ci mostra dunque nel modo più esemplare come nell'incontro col reale si dissolva lo spaziotempo 'classico' della poesia, portando in primo

⁶⁶⁸ "Nous appelons classique tout texte lisible"; Roland Barthes, *S/Z*, cit., p. 122 (Cfr. Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, cit., p. 10).

piano, ravvicinatissimo, il conflitto più intimo della creazione poetica, ovvero ciò che nella poesia viene superato nell'approdo alla forma articolata. Va rintracciata in questo svelamento la ragione profonda della diversità spaesante di *Senhal*, qui, nell'incontro più bruciante con l'alterità del trauma.

In Senhal avviene un'emersione nitida della centralità causale del trauma nei confronti dell'esistenza etica (entrata e uscita) del testo e del suo prodursi sul rovescio della forma (lotta e sconfitta), nella dissoluzione finale dell'io, assuntosi pienamente quale soggetto del significante.

Concludiamo l'esposizione delle implicazioni presenti in *Senhal* facendo notare come sia il senso di perdita dell'oggetto sublime, reso costante dal continuo tentativo di recupero-negazione attuato dall'inseguirsi delle voci attorno al trauma, a de-lineare la perdita originaria della Cosa. La definizione della Cosa come vuoto centrale si attua proprio dal movimento ambivalente, di fuga e ritorno centripeto, in cui sono conflittualmente impegnate le voci.

Senhal si dà dunque, all'interno dell'opera di Zanzotto e della poesia del Novecento, come manifestazione di una crisi simbolico-poetica profondissima, dove, nonostante a trionfare sia alla fine il tacere, la poesia dà prova di una resistenza etica che impegna il futuro, come è stato, della poesia di Zanzotto, e, in questa testimonianza, della poesia e dell'umano⁶⁶⁹.

Chiudiamo, proponendo, in giustapposizione ideale al frammento mallarmeano sulla 'notion' addotto da Agosti in chiusura del suo *Intervento*⁶⁷⁰, un altro testo che presenta somiglianze con *Senhal*: la poesia *Huhediblu*⁶⁷¹ di Paul Celan, alla quale rimandiamo il lettore. Veniamo quindi, ora, con Celan, alla conclusione, ponendo il seguente, balbettante, sigillo:

⁶⁶⁹ "Chi è l'uomo? Colui che deve testimoniare ciò che egli è"; Martin Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano, 1988, p. 44.

⁶⁷⁰ Cfr. Pps, pp. 1528-1529.

⁶⁷¹ Nella raccolta *La Rosa di Nessuno*. Paul Celan, *Poesie*, Mondadori, Milano, 1998, pp. 472-477.

Certo, il poema – il poema, oggi – rivela [...] il poema rivela, ed è innegabile, una forte inclinazione ad ammutolire⁶⁷².

Su *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* non può dirsi verità più impossibile.

⁶⁷² Paul Celan, *Il Meridiano*, in *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, Einaudi, Torino, 1993, p. 4. Come prova della necessaria vicinanza poetica tra Zanzotto e Celan si veda l'intervento *Per Paul Celan*, dal quale riportiamo, per la consonanza con quanto esposto in questo studio, il seguente passo: “[q]uesta mutezza è qualcosa di diverso dal silenzio, il quale può essere anche una forma di raggiungimento, essa vela ed insieme evidenzia una specie di ‘braccio di ferro’ in cui una forza deteriore lentissimamente ma inesorabilmente prevale. O dovrebbe prevalere: ma ecco, crollare nella mutezza e lungo questo stesso discorso trovarsi necessitati ad una specie di suprema ebbrietà di scoperte, questo è il paradosso in cui Celan si manifesta”; Pps, p. 1333. Scrive a riguardo Silvia Bassi: “Il tratto caratterizzante di Celan [...] è per Zanzotto la precarietà esistenziale, che si traduce nell'impossibilità, per il poeta rumeno, del ritrovamento di una patria e dunque di una pacificata collocazione del mondo”. Sempre Bassi ricorda come, commentando il comune “carattere per così dire minerario” dei titoli *Conglomerati* e *Microliti* (frammenti in prosa di Celan pubblicati postumi), Zanzotto abbia parlato di “misteriose coincidenze”: una definizione applicabile, in generale, alle corrispondenze poetiche esistenti tra diversi autori”; Silvia Bassi, *Hölderlin e gli altri. Poeti di lingua tedesca nell'olimpico zanzottiano*, in Donatella Favaretto, Laura Toppan (a cura di), *Hommage à Zanzotto*, cit., pp. 165-166.

CAPITOLO 2.3

LA SCRITTURA DEL TRAUMA II.

LA DOPPIA LETTERA IN MICROFILM

*Microfilm*⁶⁷³ è uno dei momenti dell'itinerario zanzottiano in cui la scrittura si misura con il trauma nel modo più oltranzistico ed intenso, e in cui il trauma stesso sembra trovare un referente effettuale preciso. Questo referente è la strage del Vajont. Lo si legge in italiano nel testo: “26 ottobre 1963 sotto il Vajont”, una data esibita che, come spiega Spampinato, pone apparentemente il testo in una posizione sfasata all'interno del percorso di Zanzotto:

La data, 26 ottobre 1963, col riferimento al crollo del monte nel lago formato dal Vajont, dichiara il suo sfasamento cronologico rispetto a *Pasque*, che raccoglie “versi composti tra il 1968 e il gennaio 1973”: del libro costituisce però il centro esatto. Questa scelta compositiva basta da sola a smentire ogni eventuale avvicinamento con le facili poetiche ‘visive’ di quegli anni⁶⁷⁴.

Riportiamo per comodità e completezza il testo e la nota dell'autore al testo.

⁶⁷³ Andrea Zanzotto, *Microfilm*, in *Pasque*, Pps, p. 413. Per una presentazione del testo si veda la prosa *Una poesia, una visione onirica?*, Pps, p. 1288.

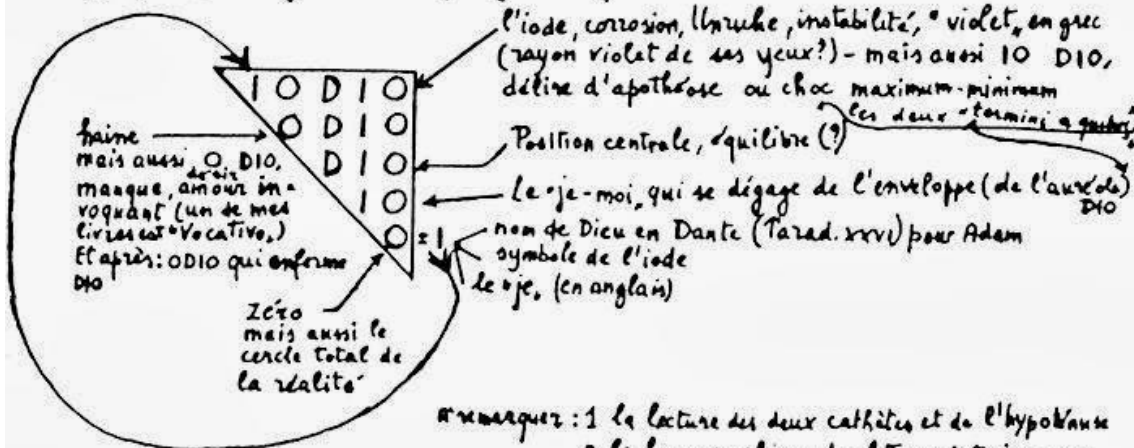
⁶⁷⁴ Graziella Spampinato, *La musa interrogata*, cit., p. 173. Rispetto al carattere visivo di *Microfilm* Balduino è del medesimo avviso: “non tanto per l'origine, quanto per la complessità delle implicazioni, credo sia subito evidente il netto divario che sussiste fra il testo proposto da Zanzotto e le più superficiali *trouvailles* cui ci hanno abituati gli esponenti della poesia visiva”; Armando Balduino, *Zanzotto e l'ottica della contraddizione*, in “Studi novecenteschi”, cit., pp. 300-301.

MICROFILM

Sylogismata

26 ottobre 1963
sotto il Vajont

Un de mes rêves: je lisais et après je déchiffrais



Andrea Z.

Non invenzione (e tanto meno “poesia”): ma semplice trascrizione (ammesso che sia possibile) di un sogno, in cui era compreso anche il commento e probabilmente molto di più della pochezza e casualità che qui ne appare. Aggiunta solo la data⁶⁷⁵.

Il commento in lingua francese è dunque parte integrante del testo del sogno, mentre la data in italiano è stata aggiunta *a posteriori*. Questa nota è della massima importanza perché mostra come la scelta della lingua francese per il commento sia da situare a livello inconscio, a livello del lavoro onirico,

⁶⁷⁵ Andrea Zanzotto, *Pasque*, Pps, p. 456.

laddove, secondo la più nota formula di Freud, è in atto la realizzazione di un desiderio⁶⁷⁶.

In *Una poesia, una visione onirica?* Zanzotto ci offre una narrazione del sogno. A proposito del commento scrive: “subito cominciarono a formarsi anche dei commenti che *balzarono fuori* in francese, con vocaboli anche di altre lingue, sempre in sogno. Sembrava voler fiorire tutta una nube di commenti, di chiose”⁶⁷⁷. Il verbo frasale ‘balzar fuori’ esprime bene il non-sapere del soggetto rispetto a questa scelta⁶⁷⁸. Zanzotto associa la funzione del francese del commento all’interpretazione che egli dà delle manifestazioni del significante del testo perimetrato dal triangolo (diciamo del *testo onirico*, lasciando al commento la definizione di *paratesto onirico*, e al titolo e alla data quella di *paratesto*): “valenza del linguaggio che mirava, esprimendosi, a superare la barriera della lingua sia dalla parte di un ‘prima’ sia da quella di un ‘dopo’; in ogni caso si evidenziava una spinta a ‘uscire dall’italiano’”⁶⁷⁹. Più avanti nel suo consuntivo, l’autore ritorna a considerare il francese del commento, dicendo che esso “aveva soprattutto la funzione di far ricordare che ‘quello’ non doveva essere italiano, ma più che italiano, qualcosa che mirava a entrare, cioè, in un ordine di simboli immediati, pentecostali, universalmente leggibili *vi propria*”⁶⁸⁰. Nel racconto del sogno l’autore si concentra dunque in modo particolare sul testo onirico, estendendo le proprie interpretazioni al paratesto onirico, il quale si sarebbe quindi prodotto in francese proprio per non vanificare il desiderio di comunicazione totale che spingeva a realizzarsi nel primo testo.

Partiamo dunque da qualche minima considerazione sul testo onirico. Dalla combinazione dei tre segni grafici fondamentali su cui è costruito, | O), linea, cerchio e arco semicircolare, è possibile scrivere tutte le lettere

⁶⁷⁶ Cfr. Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, in *Opere*, cit., vol. VII, pp. 381-394.

⁶⁷⁷ Andrea Zanzotto, *Una poesia una visione onirica?*, Pps, p. 1296. (Corsivo nostro).

⁶⁷⁸ Cfr. *supra*, cap. 1.2, par. 2.1.4.

⁶⁷⁹ Ivi, p. 1297.

⁶⁸⁰ Ivi, p. 1298.

maiuscole dell'alfabeto latino. Potremmo dunque dire che questi segni sono le 'unità minime empiriche' dell'alfabeto italiano nella sua realizzazione in caratteri maiuscoli. Questi tre segni si combinano nel testo in tre grafi, I, O, D, i quali si combinano a loro volta generando i lessemi IODIO (due occorrenze, lungo il cateto superiore e l'ipotenusa), ODIO, DIO, IO. Nella narrazione del sogno l'autore indica i due segni fondamentali in I e O, "trattini, aste e cerchietti, la I e la O, che sono poi un piccolo segmento di retta (appunto l'asta infantile) e il cerchietto che qualsiasi bambino può tracciare"⁶⁸¹. Completiamo queste considerazioni con un dettaglio fornitoci ancora dalla narrazione del sogno. "Avevo poi saputo della tragedia la mattina del 10 ottobre 1963, mio compleanno", scrive l'autore, che commenta: "[d]ieci ottobre, dieci dieci, 10 10. Il coinvolgimento si privatizzava in modo demente entro il mio inconscio, nello slittamento di questi segni"⁶⁸².

Possiamo a questo punto tracciare una linea interpretativa, la quale cercherà di articolarsi a partire da un'opposizione facilmente reperibile in quanto raccolto fin qui: da un lato elementi che rimandano a una dimensione in massimo grado privata, *singolare* ('prima' della barriera della lingua); dall'altro il desiderio inconscio di raggiungere un'espressione il più possibile universale ('dopo' la barriera della lingua). Nel testo onirico avviene una condensazione di queste due dimensioni, la cui dinamica è interpretabile attraverso le due prospettive d'indagine aperte da Lacan sotto un unico nome: *Lettera*. Finora la critica si è soffermata sulla presenza della prospettiva della lettera simbolica, come si è detto⁶⁸³ quella più nota. Scrive ad esempio Tassoni:

A proposito del segno O, che è anche l'indicazione del vocativo e a quella forma

⁶⁸¹ *Ibidem*.

⁶⁸² *Ivi*, p. 1297.

⁶⁸³ Cfr. *supra*, *Introduzione*, cap. 1.

vocativa che nel libro zanzottiano del 1957 segnala anche il rischio della non-risposta, il rischio di restare per aria forse per assenza di destinatario, vorrei aggiungere che esso esemplifica quella *instance de la lettre* di cui Lacan si era occupato in un saggio sempre del 1957⁶⁸⁴.

Non sarebbe difficile reperire altri echi e influenze dello scritto *L'istanza della lettera nell'inconscio* nel commento-narrazione *Una poesia, una visione onirica?*. Ci limiteremo ad alcuni riscontri, utili al nostro lavoro di interpretazione. Nella parte iniziale del suo commento, Zanzotto cita da Lacan la visione del sogno come *rebus* (ripresa a sua volta dalla *Traumdeutung* di Freud)⁶⁸⁵. Questa visione spiega perfettamente il funzionamento della lettera nel testo onirico di *Microfilm*. I significanti *altri* che possiamo leggere, attraverso la lettera (io dio, o dio), al di là dei lessemi dati, introducono l'idea di universalità (articolata nel divino), e nell'identificazione io-dio/*dio* affermano una raggiunta onniscienza del soggetto⁶⁸⁶. L'idea di universalità è racchiusa a livello strutturale nel funzionamento stesso della lettera: come abbiamo detto, le tre unità geometriche permettono, nella loro combinatoria, di articolare tutti i grafemi della lingua nell'alfabeto maiuscolo (e quindi di articolare il significante, su cui si regge l'ordine simbolico come luogo della Legge edipica, dell'universale del Linguaggio). L'universalità è poi resa, a livello semiotico, dal 'significato' oggettuale del cerchio e della retta nel linguaggio geometrico. In questo senso occorre segnalare che I e O possono anche essere letti come segni tendenti alla non-verbalità; scrive a riguardo Nimis:

Le 'graphème de rêve' de *Microfilm* [...] obéit en un certain sens [au] même paradoxe de Münchhausen: le monde est perçu dans une construction mentale et le sujet

⁶⁸⁴ Luigi Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. 31.

⁶⁸⁵ Cfr. Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, in *Écrits*, cit., p. 510. (Jacques Lacan, *L'istanza della lettera nell'inconscio*, cit., p. 504).

⁶⁸⁶ Cfr. Andrea Zanzotto, *Una poesia una visione onirica?*, Pps, p. 1296.

réorganise dans une expression ‘autre’ que ‘verbale’ (ce sont les termes de Deguy) la figure qui s’est formée et dans laquelle il se trouve projeté en tant que sujet: l’ ‘IO’ des lettres inscrites dans le triangle. En réorganisant les lettres dans le triangle, le sujet parvient à se retrouver, bien que cela ne se fasse que dans une certaine mesure: dans la réflexivité sur lui-même, il devient son propre objet, point fixe à l’intérieur d’une frontière⁶⁸⁷.

Nella prospettiva della lettera reale, la scrittura ripetuta di I O nel testo onirico si presenta invece come 10 10, dieci ottobre che, come sappiamo, è la data di nascita dell’autore e il giorno della sua presa di conoscenza della strage. Abbiamo letto nella narrazione: “il coinvolgimento si privatizzava in modo demente dentro il mio inconscio”⁶⁸⁸. Indaghiamo le vie di questa privatizzazione della strage. La presa di conoscenza traumatica, da parte del soggetto, della morte di massa nell’anniversario della propria nascita, fa precipitare nel 10 10 l’ambivalenza *Eros/Thanatos* qui inscritta nella realtà effettuale (compleanno-strage). La nascita, ovvero l’atto singolare primigenio, irripetibile e implicato all’essere-per-la-morte del soggetto, viene riaffermata nella ripetizione della scrittura a mano della data, coincidente con il pronome “io”; riaffermazione, a livello profondo, contro le minacce della realtà effettuale, della propria presenza, del proprio essere in vita. Questo “io” si iscrive così, proprio nella logica della lettera reale, dentro l’universale *DIO*, scalfendone la totalità (ma riaffermando *du côté de l’universel* l’identificazione folle degli io umani a dio – ragione profonda della strage). Al tempo stesso però, nei recessi oscuri dell’ambivalenza, l’ “io” si carica narcisisticamente, proprio nell’identificazione io-dio, non solo di tutto il sapere, ma di tutto il dolore e la colpa del trauma.

La doppia prospettiva della lettera lacaniana ci ha dunque condotto a rinvenire nel testo onirico, in una situazione di coesistenza, una divaricazione

⁶⁸⁷ Jean Nimis, “*Un processus de verbalisation du monde*”, cit., p. 212.

⁶⁸⁸ Andrea Zanzotto, *Una poesia una visione onirica?*, Pps, p. 1297.

massima tra universale e singolare nella lingua: da un lato le unità della lingua come realizzazione del Linguaggio, e dall'altra i segni primordiali della singolarizzazione del soggetto, il pronome "io" già inscritto nel nascere (10/10) e nei segni attraverso cui il soggetto entra nel campo simbolico della scrittura.

Possiamo ora passare più agevolmente a una lettura del paratesto onirico. La dimensione semantica del paratesto si sviluppa in una decifrazione del testo onirico lungo alcune delle più importanti formazioni del significante. Ci soffermeremo solo su alcuni dettagli di questi messaggi semantici, continuando a seguire il doppio binario della lettera. Come abbiamo visto, anche per il paratesto il soggetto parla di una volontà di uscire dall'italiano verso una comunicazione universale. Ma l'interpretazione che vede il francese come lingua *altra* meglio conosciuta dal soggetto, funzionale a segnalare questa volontà, non soddisfa. Perché questo commento non è 'balzato fuori' in inglese, o in tedesco, o in latino? La prima parte di questo studio apre il campo a una facile risposta a questa domanda: *la lingua francese rientra per il soggetto nello spazio dell'universale*. È universale nell'azione stessa della decifrazione⁶⁸⁹, in quanto lingua di quelle scienze umane che la rendono possibile. Questa prospettiva è seguita anche da Balduino e Vivienne Hand:

non a caso, suppongo, il commento è pensato non nella lingua materna, bensì in quella di cui lo scrittore più si è servito (attraverso Lacan, Derrida, De Saussure, ecc.) per impadronirsi delle teorie qui attive tanto nel processo di composizione, quanto e soprattutto in quello di decodificazione⁶⁹⁰.

⁶⁸⁹ Primo 'verso' del testo di *Microfilm* nel paratesto onirico: "Un de mes rêves, je lisais et après je déchiffrais". Sulla distinzione tra decodifica e decifrazione riguardo alla "lettera" si veda Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, in *Écrits*, cit., pp. 510-511. (*L'Istanza della lettera nell'inconscio*, in *Scritti*, cit., p. 505).

⁶⁹⁰ Armando Balduino, *Zanzotto e l'ottica della contraddizione*, in "Studi novecenteschi", cit., p. 302.

It is interesting that this interpretation is carried out not in Italian but in French – the language of Derrida and Lacan – through which Zanzotto has become acquainted with the theories of language and being which are activated here⁶⁹¹.

Ma occorre spingersi più in là, e leggere il francese come lingua di quelle teorie che permettono di pensare il significante, la lettera, il Linguaggio e quindi l'inconscio, ovvero quella costellazione di senso che rappresenta per Zanzotto una barriera contro “l'ustione del non-senso rivolta sia contro l'uomo sia contro la stabilità, l'“eternità' del paesaggio”⁶⁹². Riattraversiamo di nuovo questo passaggio fondamentale⁶⁹³:

io ho cominciato presto a interessarmi di linguistica e poi anche di psicoanalisi, ma per molto tempo ho ritenuto queste esperienze come un presupposto della poesia senza farle entrare nella poesia. [...] Mutai poi questa mia convinzione, perché sentivo la necessità di fare emergere più chiaramente cose che prima mi stavano dietro le spalle. Questo avvenne in seguito ad esperienze di vario genere, alcune dolorosissime come le depressioni e gli 'esaurimenti nervosi'⁶⁹⁴.

Nella profonda riflessione di Zanzotto sul linguaggio, uno degli aspetti più importanti, come si è detto, è l'attenzione sensibilissima per la diversità delle lingue e dei loro statuti. In questo contesto, il modo suggestivo con cui Zanzotto giunge a sovrapporre la triade latino-italiano-dialetto alla divisione del soggetto (Super-io, Io, Es) della seconda topica freudiana⁶⁹⁵, può aiutarci ad avanzare in quanto stiamo articolando. In *Il mestiere di poeta* il latino

⁶⁹¹ Vivienne Hand, *Zanzotto*, cit., p. 177.

⁶⁹² Andrea Zanzotto, *Una poesia una visione onirica?*, Pps, p. 1296.

⁶⁹³ Cfr. *supra*, *Introduzione*, cap. 1, nota 22.

⁶⁹⁴ Andrea Zanzotto, *Intervento*, Pps, p. 1265.

⁶⁹⁵ “Io sono veramente cresciuto nel dialetto, ma per certi aspetti rimuovendolo e mettendo invece davanti agli occhi, riservando alla zona illuminata, alla coscienza, la ‘lingua’”; Andrea Zanzotto, *Uno sguardo dalla periferia*, Pps, p. 1155. “L'italiano, purtroppo, più di altre lingue, ha dovuto lottare con il ‘super-io’ costituito dal latino e con l' ‘inconscio’ arlecchinesco dei dialetti”; Andrea Zanzotto, *Lingua e dialetto (appunti)*, Pps, p. 1103. Si potrebbe dire che il punto di vista retorico-linguistico sull'inconscio aperto da Lacan viene qui declinato da Zanzotto in punto di vista sociolinguistico.

viene descritto in questo modo:

[l]ingua morta e lingua della morte, eppure lingua che ha preteso di essere universale e che in qualche modo (assorbito anche il greco) lo è divenuta: nell'universalità della terminologia di molte scienze. [...] È da notare poi che questa lingua *monstre* [...] oggi [...] in qualche modo viene a riflettere una certa concezione della scienza come una categorialità assoluta, posta non solo di fronte alla natura, ma di fronte all'uomo in un suo quid *neutrum* sincronico⁶⁹⁶.

Non ci limiteremo dunque a dire che il francese di *Microfilm* è un'influenza intertestuale dovuta alle letture del soggetto. Questa non è una interpretazione, ma solo un punto di partenza. Se quel "residuo diurno" (per usare un concetto freudiano) si è riprodotto in questo modo nel testo, ciò è avvenuto per ragioni più profonde, legate al desiderio onirico. Scrive Spampinato:

Microfilm è scritto, sognato, pensato in una lingua rigorosamente separata dall'esperienza quotidiana e dal 'corpo sociale' in cui quest'ultima si iscrive. Sembra anzi che in questo stacco si giochi una ripresa, ulteriormente caricata, della distanza da cui la poesia di Zanzotto ha preso origine, del suo simbolizzante 'incristallirsi'. Se quella era la lingua alta della tradizione ermetico-petrarchesca, questa sembra addirittura voler trattenere la fredda stigmata della durissima e minacciosa parola di Lacan⁶⁹⁷.

Il rifugio che il soggetto trova nelle scienze del linguaggio è dunque di ordine superegoico, legato alla ricerca di una nuova norma per l'umano. Il latino (e la lingua letteraria) non può più rappresentare un riparo normativo per il soggetto, poiché, come lingua della macrostoria "che si è trasfigurata nella

⁶⁹⁶ Andrea Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, Pps, pp. 1130-1131.

⁶⁹⁷ Graziella Spampinato, *La musa interrogata*, cit., p. 176.

‘microstoria’ vanificantesi in astoricità”⁶⁹⁸, è imploso con essa nella “rottura della norma”⁶⁹⁹. La funzione del latino, soprattutto come lingua della scienza – ma anche, sullo sfondo, come “lingua sacrale”⁷⁰⁰ di modelli letterari fondanti – viene assunta in *Microfilm* dalla lingua francese. Nel lavoro onirico questo avvicendamento avviene poiché è proprio nell’azione della scienza e della tecnica, nella miopia dell’uomo io-dio, che si è realizzata la strage. Il latino dunque, identificato con l’universale negativo di una scienza “aggressiva, vivisezionatrice, violenta”⁷⁰¹, potrebbe essere venuto a sua volta a occupare il posto di correlativo simbolico di un universale negativo, rigidamente imperante. In questo stesso orizzonte interpretativo è da situare la relazione del soggetto con la lingua inglese, percepita in questa fase come la lingua più connivente con l’universale negativo del presente⁷⁰².

Per completare la nostra lettura del testo e del paratesto onirico orientata dalla stella binaria della *lettre* lacaniana ci manca un ultimo passo. Dobbiamo cioè interrogarci sulla riproduzione tipografica di *Microfilm*, ovvero sulla scelta dell’autore di stampare il testo in caratteri autografi. Se nel caso del testo onirico, dato il carattere geometrico dei segni, questa scelta lascia trasparire solo in minima parte la singolarità della scrittura, nel caso del paratesto la singolarità irriproducibile del gesto calligrafico si manifesta pienamente. Si apre qui il problema, impossibile da affrontare, del ‘salto’ dalla visione onirica alla proiezione su carta. Zanzotto definisce “scarabocchio”⁷⁰³ il testo di *Microfilm*. Questa definizione ha la funzione di mettere in risalto il tentativo di una riproduzione assolutamente fedele dell’esperienza onirica, ovvero di affermare il primato esperienziale del sogno sul testo.

⁶⁹⁸ Ivi, p. 1130.

⁶⁹⁹ Andrea Zanzotto, *Alcune prospettive sulla poesia oggi*, Pps, p. 1137.

⁷⁰⁰ Andrea Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, Pps, p. 1131.

⁷⁰¹ Andrea Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, Pps, p. 1229.

⁷⁰² Cfr. Andrea Zanzotto, *Intervento*, Pps, p. 1281; e A. Zanzotto, *Tra lingue massime e minime*, Pps, p. 1304.

⁷⁰³ Andrea Zanzotto, *Una poesia una visione onirica?*, Pps, p. 1288.

Non ci addentreremo a indagare la particolarità paradossale dello spazio di scrittura di *Microfilm*, ovvero di un testo che, secondo *l'intentio auctoris*, non è che trascrizione di un sogno, ma che, di fatto, al di là di quella *intentio*, resta comunque un testo letterario e dunque, in quanto tale, prodotto di linguaggio non assimilabile a un sogno⁷⁰⁴. Questo statuto paradossale è stato indagato approfonditamente da Tassoni (senza giungere a una risposta univoca):

Innanzitutto, che cos'è *Microfilm*? Come chiamarlo se non lo si vuole chiamare testo? Per Zanzotto va considerato uno scarabocchio, un geroglifico e un grafema, e allo stesso tempo qualcosa a cui da principio riesce difficile accordare la dignità di testo poetico [...]. La traduzione del groviglio sulla carta, che investe tanto la visività quanto il verbale, tanto la *graphé* quanto la *phoné*, implica uno spostamento dal contesto del sogno, che è sentito come 'denso', a quello della realtà, ma è l'instabilità del sogno che preme con le sue tracce rimaste sepolte (forse intraducibili) sul momento della veglia, provocando una certa difficoltà a mantenerle, ovvero a tradurle dalla densità del sogno alla pochezza del reale⁷⁰⁵.

Testo, trascrizione o scarabocchio, ciò che resta comunque evidente è che in sede di stesura la scelta della scrittura autografa non può essere senza conseguenze. Riprendiamo la citazione da *Lituraterre*: nel gesto calligrafico "il singolare della mano schiaccia l'universale"⁷⁰⁶. La spinta all'universalità che tenta di realizzarsi nel commento, nel francese delle scienze umane (citando Lacan) viene attutita nell'atto di scrittura *manu propria*. Il tentativo

⁷⁰⁴ A proposito del concetto psicoanalitico di compromesso (sogni, lapsus, sintomi), e dei suoi rapporti con la letteratura, Bottioli si chiede: "quante e quali sono le lingue che interferiscono in esso? Soltanto due, come si è già detto: una lingua confusiva inonda la lingua separativa, e tenta di esprimersi [...]. E la letteratura? Possiamo considerarla come l'interferenza sterile di due logiche, quella confusiva e quella separativa? Evidentemente no: dunque è sbagliato accentuare la somiglianza tra letteratura, da un lato, sintomo e sogno dall'altro"; Giovanni Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., p. 254. (Cfr. *ivi*, pp. 248-254.)

⁷⁰⁵ Luigi Tassoni, *Caosmos: la poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. 26.

⁷⁰⁶ Cfr. Jacques Lacan, *Lituraterra*, in *Altri scritti*, cit., p. 14; "le singulier de la main écrase l'universel"; Jacques Lacan, *Lituraterre*, in *Autres écrits*, cit., p. 16.

di distanziamento e *maîtrise* sotteso al decifrare *en français*, è vanificato dal segno autografo che inietta nel metalinguaggio delle scienze umane la traccia dell'appartenenza singolare del soggetto al linguaggio, una singolarità irriducibile alle sue leggi – quelle leggi che la linguistica e la psicoanalisi hanno permesso di pensare. La scrittura autografa svela dunque la menzogna di qualsiasi discorso metalinguistico che pretenda di dire la verità su un linguaggio-oggetto, fingendosi depositario di una 'chiusura' del senso e di una possibilità di verifica di una Verità universale.

Questo movimento di spiegazione a mezzo, di commento bucato dal fuori-discorso, non può che rimandare alla scrittura glossolalica di Artaud. La possibilità stessa di questo riferimento diretto a livello della struttura testuale (in tensione verso la non-struttura) mostra il carattere estremo, di "esperimento-limite"⁷⁰⁷, oltranzistico, di *Microfilm* nel *corpus* zanzottiano; ma ci permette anche di ripercorrere il discrimine invalicabile tra l'esperienza di Zanzotto e quella di Artaud: il movimento glossolalia-commento dei testi artaudiani è una strategia per tentare di sfuggire all'imbrigliamento strutturale del senso, per evitare il proprio raggelamento soggettivo in uno stile; in *Microfilm* invece, dal limite del trauma, il soggetto cerca disperatamente un ancoraggio di senso, una difesa dalla minaccia della Follia che risuona nell'io-dio. Il riferimento diretto a Lacan e più in generale la scelta del francese come lingua delle scienze umane si inseriscono proprio in questa ricerca⁷⁰⁸.

Torniamo alla lettera singolare nel paratesto onirico. In due punti essa si attesta fuori dal commento. All'inizio della trascrizione, a fianco della data, vediamo accamparsi un'iscrizione, barrata, in pseudogreco; alla fine,

⁷⁰⁷ Armando Balduino, *Zanzotto e l'ottica della contraddizione*, in "Studi novecenteschi", cit., p. 300.

⁷⁰⁸ "Il rapporto con gli altri, con la società, io l'ho sentito da una parte con la freccia rivolta verso l'origine, sulla linea dialetto-piccole comunità [...], dall'altra invece con la freccia puntata verso i linguaggi generali, quelli che hanno un grande potere di unificazione, come il linguaggio scientifico"; Andrea Zanzotto, *Intervento*, Pps, 1280.

vediamo invece una successione di lettere puntate, che come segnala Hand sono abbreviazione di “und so weiter” e “καὶ τὰ λοιπά”:

The dissemination of meaning that the poem displays is a phenomenon that cannot be arrested: one signifier implies another, and that another, and so on *ad infinitum*. The combination of letters preceding Zanzotto’s signatures – “etc. u.s.w. κ. τ. λ.”, that last two standing for the German and Greek equivalents of “et cetera”: *und so weiter* e καὶ τὰ λοιπά – allude, in the same way, to an endless movement from one signifier to another⁷⁰⁹.

Nell’iscrizione e nelle lettere puntate la tensione tra universale e singolare che si realizza nel commento sembra raggiungere un livello superiore di attestazione. Nel caso dell’iscrizione, il gesto singolare prevale, rendendola quasi illeggibile (“*oi dogmatiké?*”)⁷¹⁰, ovvero distruggendo la sua universalità differenziale, mostrandone la dipendenza assoluta dal tratto grafico. E tuttavia proprio questa supremazia sembra far esplodere le risonanze ‘universalizzanti’ dell’iscrizione (presupposte anche dal significato della presunta decifrazione), trasfigurando il ‘greco’ in una dimensione di lingua fondante assoluta, cancellandone la contingenza di lingua naturale. Nel caso delle lettere puntate invece, il significato delle abbreviazioni messo in luce da Hand, ovvero il rimando ad altro, *ad infinitum*, nello scambio differenziale, è contraddetto dall’unicità dei segni e dal loro presentarsi come puntati: il punto arresta il rimando, lo fissa al reale della lettera singolare. L’isolamento e la chiusura in cui le lettere si presentano producono così, *a rovescio* (in un movimento analogo a quello incontrato per il testo onirico) una risonanza formalizzante.

Un altro caso di lettera puntata è riscontrabile nella firma d’autore che sigilla la trascrizione. L’autore si firma “*Andrea Z.*”. Del nome proprio,

⁷⁰⁹ Vivienne Hand, *Zanzotto*, cit., p. 180.

⁷¹⁰ “la prima indicazione verbale del foglio indica l’interdizione e la cancellatura del termine pseudogreco che sta a lato della data (*oi dogmatiké?*)”; Cfr. Luigi Tassoni, *Caosmos*, cit., p. 27.

iscrizione primordiale del soggetto nell'ordine simbolico, in un "discorso nel movimento universale del quale il suo posto è già iscritto alla sua nascita"⁷¹¹, il cognome viene ridotto a iniziale. Viene cioè qui elisa la parte più edipica, quella che attesta dell'appartenenza del soggetto al *continuum* biologico-civile rappresentato dalla struttura familiare. È dunque leggibile, in questa riduzione del cognome a incognita della propria singolarità, una spinta singolarizzante che punta al di là dei limiti genetico-simbolici della discendenza e dell'iscrizione nella comunità. Incontriamo di nuovo l'ambivalenza: alla singolarizzazione come attestazione erotica di presenza vitale, è implicato il rifiuto mortifero del legame comunitario, lacerato e annichilito dalla strage.

Possiamo così concludere il nostro attraversamento della lettera in *Microfilm*. Lo facciamo ritornando sull'aggettivo "pentecostale", usato dall'autore nella narrazione del sogno⁷¹². Potremmo dire che la congiunzione della doppia teoria lacaniana della lettera in *Microfilm* sia anche un modo per realizzare *il più possibile* l'utopia di una "lingua che sia nota a tutti, felicemente pentecostale, dotata di universalità 'per eccesso'"⁷¹³. Dentro l'impossibile di questa realizzazione, occorre dunque riconoscere l'articolazione di una "tensione differenziante"⁷¹⁴, che non si realizza nell'assunzione operativa di una lingua in una struttura mentale che ne contraddice lo statuto soggettivo e sociale, come avviene, secondo l'interpretazione di Agosti che abbiamo riportato, in *Filò* per il dialetto. La "tensione differenziante" in *Microfilm*, che è anche una 'tensione congiuntiva' come risultato del lavoro onirico, occorre riconoscerla su altri

⁷¹¹ Jacques Lacan, *L'istanza della lettera nell'inconscio*, in *Scritti*, cit., p. 490. "Le sujet aussi bien, s'il peut paraître serf du langage, l'est plus encore d'un discours dans le mouvement universel duquel sa place est déjà inscrite à la naissance, ne serait-ce que sous la forme de son nom propre"; Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, in *Écrits*, p. 495.

⁷¹² Cfr. Andrea Zanzotto, *Una poesia, una visione onirica?*, Pps, p. 1298.

⁷¹³ Andrea Zanzotto, *Tra lingue massime e minime*, Pps, p. 1304. Cfr. Andrea Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, Pps, p. 1314; *Europa melograno di lingue*, Pps, p. 1361.

⁷¹⁴ Stefano Agosti, *Diglossia e poesia: Filò di Andrea Zanzotto*, in *Poesia italiana contemporanea*, cit., p. 60.

piani, ma in una maggiore intensità e ampiezza: tra le ragioni pulsionali da un lato (attestazioni di presenza e meccanismi di difesa dell'io), e i gradi simbolici in cui si attesta l'operazione, dall'altro. Da una divaricazione massima tra non strutturazione (aste e cerchietti) e iperstrutturazione formale (forme geometriche) nel testo onirico, si passa nel paratesto onirico a un restringimento: cancellazione-risonanza del fondamento (iscrizione barrata), enfaticizzazione calligrafica del potere formalizzante dello scritto (lettere puntate); fino a un'opposizione dentro il 'discorso': tra una 'mimesi' della struttura metalinguistica (francese delle scienze umane) e il suo supporto calligrafico (scrittura autografa).

Risalire o discendere più in là, o più in qua, di un 'prima' e di un 'dopo' della lingua, è dato solo in una tracimante incandescenza, laddove nell'eccesso di tensione liberante, a bruciarsi, nell'atto poetico, è la sua stessa promessa di salvezza.

CAPITOLO 2.4

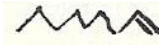
MONTI, GIADA DI MONTI. IL LINGUAGGIO- OGGETTO

*Il colloquio del pensiero con la poesia mira a evocare
l'essenza del linguaggio, affinché i mortali imparino
nuovamente a dimorare nel linguaggio.
(Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*)*

Nella dissestata ed errante struttura di *Conglomerati* ci imbattiamo in una poesia senza titolo, in cui si sovrappongono due fenomeni stilistici peculiari della terza fase della poesia di Zanzotto: la sovrascrizione delle tracce grafiche e la poetica dello *pseudo-haiku*. Ecco il testo:

Monti, giada di monti, sono le
lame in cui ci riflettiamo straversi



 e pure intricati, giada
e ossidiana implacabile mirabile
che indica, e no, non indica alcuna strada.

Troppo taglia e troppo ricongiunge
quella grande/ossidiana –
siimi, siimi lontana
come quelle montagne a sorte tirate,
siimi improbabilmente vicina
per il tempo che dura la brina
tanto a te cara forse quanto amara
nel serto di pause e di parole
come enigma acute
come delizia sottaciute⁷¹⁵.

⁷¹⁵ Andrea Zanzotto, *Monti, giada di monti*, in *Conglomerati*, TP, p. 1028.

Il testo si compone di quindici versi liberi, di cui ricostruiamo la successione in questo modo: novenario, endecasillabo, ottonario, endecasillabo, dodecasillabo, decasillabo, settenario, settenario, dodecasillabo, decasillabo, decasillabo, endecasillabo, decasillabo, senario, novenario. L'ottonario e il senario, che ricorrono una sola volta, sono preceduti da un vuoto, che nel caso dell'ottonario è sovrascritto da una traccia olografica (la seconda). I due novenari del componimento si trovano in posizione iniziale e finale, il secondo condivide il vuoto del senario che lo precede, mentre alla fine del primo si dispiega una traccia olografica (la prima).

Le rime sono distribuite in modo ravvicinato: al terzo e al quinto verso troviamo *giada:strada*, poi, in rima baciata, al settimo e all'ottavo *ossidiana:lontana*, *vicina:brina* al decimo e all'undicesimo, e *acute:sottaciute* agli ultimi due versi. Le prime due coppie di rime sono tra loro in assonanza, e ad esse si lega, sempre in posizione di rima, al dodicesimo verso, *amara*. Altre due le rime imperfette, al quarto e nono verso, *mirabile:tirate* e, al sesto verso, *ricongiunge*, che assuona con *acute:sottaciute* nei versi finali. Questo sistema di affinità foniche in fine di verso si arricchisce anche di due consonanze: la prima, in /n/, concerne le due rime centrali, *ossidiana/lontana* e *vicina/brina*, la seconda invece, in /t/, si stabilisce tra *tirate* al nono verso e la coppia di aggettivi della rima finale. Resta parzialmente escluso da questo sistema il primo verso, che finisce con la sillaba ipermetra *le*, ma che vede *sono* congiunto al sistema di assonanze in /n/. Totalmente esclusi invece il secondo e il tredicesimo verso (*straversi, parole*).

L'apparato di rimandi fonici non si limita però alla fine dei versi, ma investe il componimento nella sua integralità. Si tratta di estensioni delle assonanze e delle consonanze già segnalate, come per *lame implacabile grande montagne pause* rispetto a *mirabile tirate*; ma anche di un ricongiungimento per assonanza e consonanza alla rima, come per *indica*

enigma delizia rispetto a *vicina:brina*, per *pure* rispetto a *acute:sottaciute*, per *taglia* rispetto ad *amara*, per *intricati* rispetto a *tirate acute sottaciute* (caso ibrido), per *cara amara* e poi, nella condivisione con essi di /r/ postonica, per *dura*. Vi sono poi delle relazioni che si formano autonomamente rispetto al sistema tracciato in apertura: *dura alcuna, tempo serto, tanto quanto improbabilmente, lame riflettiamo*.

L'equilibrio tra il nucleo delle tre rime bacciate e la serrata rete di assonanze e consonanze permette al componimento di impregnarsi di una dolcezza cantilenante, senza invischiarsi. Questo fenomeno contribuisce certo a realizzare quel senso di pacificazione di cui il testo è portatore. Ma quell'equilibrio s'impregna di un'altra fragranza, più intensa, quella dell'indifferenziazione fonica, che potrebbe realizzarsi, all'inizio del componimento, nella ripetizione della tonica /a/, e che viene evitata attraverso la modulazione della vocale finale: *giadA, lamE, riflettiamO, intricatI*. Nel resto del componimento la modulazione si realizza tra versi a dominante in /a/, e versi imperniati su altre vocali, in /i/ (versi decimo e undicesimo), e in /i/ e /u/ (penultimo e ultimo verso). Dunque, per il testo in oggetto, la modulazione che abbiamo sommariamente descritto, non iscrive il testo in un eccesso significante o pulsionale, tipico dei momenti di agonismo fonico e deconnotativo, ma sembra stabilizzarlo in un'operazione "insieme energica e delicata/diafana"⁷¹⁶, in un movimento di distacco, che come si è già avuto modo di dire è uno dei modi di darsi del poetico nell'ultima fase dell'itinerario zanzottiano. A riguardo, Rappazzo ha parlato

⁷¹⁶ Clelia Martignoni, *Il linguaggio della sovrapposizione. Una poetica?*, in Francesco Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Aspasia, Bologna, 2008, p. 215. La seguente descrizione di Martignoni, che ha come oggetto la poesia di *Meteo* e di *Sovrapposizioni*, risulta pertinente anche per alcuni luoghi di *Conglomerati* e per il componimento in oggetto: "[l]'operazione zanzottiana è insieme energica e delicata-diafana, guidata da intensa capacità trasfigurante e visionaria che punta sulla 'meravigliosa e terribile' moltiplicazione dello sguardo, dei sensi, dell'intelligenza, e produce un nuovo modo di vedere e percepire per strati. Frequente il ricorso a immagini di specularità sensoriale-naturale esprimenti 'intreccio' e 'desiderio', quasi in una vibrante rimotivazione del mito di Narciso, altra figura di 'sovrapposizione'; *ibidem*.

con accuratezza di una poesia caratterizzata da “colloquialità e volontà discorsiva”:

una colloquialità in certi punti piana, una dichiarata volontà discorsiva talvolta incline alla prosasticità, proprio mentre non rinuncia alla valorizzazione del sedimento culturale che vede nella poesia, essenzialmente, il canto e il ritmo; e, se rifugge dall’oscurità e dalla enigmaticità, non rinuncia ad assegnare alla prassi poetica alcuni fra gli attributi che la tradizione del moderno le ha riconosciuto⁷¹⁷.

Ordiniamo per i primi quattro versi i significanti che abbiamo visto agglutinarsi tra loro per via fonica: *giada lame riflettiamo intricati ossidiana implacabile mirabile strada*. L’incipit del componimento, l’apostrofe *Monti, giada di monti*, attira immediatamente *giada* in un rapporto metonimico, al quale partecipa anche *ossidiana*. L’inversione determinato/determinante metaforizza i monti nel *focus* del ‘prezioso’, ma sembra anche conferire un primato alla materia sull’oggetto, in un’inversione che può apparire artificio retorico, ed invece, nel suo porsi dal punto di vista geologico della terra, potrebbe rivelare un livello superiore di coerenza. L’indistinguibilità tra *monti e giada* è osservabile nel momento in cui *lame* si pone come *focus* metaforico, investendo entrambi, ed estendendosi poi, alla ripresa nominale in *enjambement*, a *ossidiana*. Cerchiamo dunque, ora, di addensare un senso nella metafora: *giada e ossidiana di monti sono lame*. Il *focus* attiva, sia per *giada e ossidiana* che per *monti*, il tratto ‘essere tagliente’, ‘essere separante’. Ma la metafora si approfondisce: nelle *lame*, noi, ovvero ogni soggetto, *ci riflettiamo straversi e pure intricati*. Il verbo ‘riflettersi’ permette di attivare un altro tratto, comune a *lame, giada e ossidiana*: ‘essere riflettente’. Nell’universo poetico di Zanzotto però, questo tratto non può rimanere estraneo a *monti*, i quali, come sineddoche del paesaggio, sono,

⁷¹⁷ Felice Rappazzo, *Eredità e conflitto*, cit., p. 141.

nella sublimazione paradigmatica, un oggetto in cui l'io si riflette⁷¹⁸.

Gli aggettivi verbali *straversi* e *intricati* dicono però che il modo del riflettere è un modo obliquo, quello deformante e anamorfico che è proprio delle lame. Tuttavia *straversi*, nella sua eccentricità, sembrerebbe voler indicare un'impossibilità di posizionamento, una sorta di rovescio non collocabile, che è proprio dei *versi*, i quali vengono, ancora, alla luce dall'incontro del soggetto con il paesaggio, ma come deformati per un eccesso, per un attraversamento-svelamento. Nella lama-giada-ossidiana però, anche in un altro modo, *e pure*, noi, ogni soggetto, *ci riflettiamo: intricati*. Anche in questo caso si aprono due immediate possibilità di senso. La prima riguarderebbe solo il soggetto, e si realizzerebbe nel significato di 'confuso', 'disordinato', 'impigliato'. La seconda invece, che prenderebbe in relazione il soggetto specchiato con l'oggetto specchiante, potrebbe riferirsi a un'implicazione del soggetto con l'oggetto: nella deformazione del rispecchiamento il soggetto-oggetto si specchia in se stesso.

Giada sembra separarsi da *ossidiana* nella doppia aggettivazione in rima: *implacabile mirabile*. Potremmo però ipotizzare che il singolare dei due aggettivi sia riferibile a entrambi i sostantivi, in modo da metterne in risalto il numero (singolare). *Giada* e *ossidiana* sembrano infatti porsi come invariabili, materia precostituente e primordiale. In questo senso esse sono placate all'estremo, impassibili nella loro immobile, inconcepibile mobilità, nella loro pace, nel loro millenario, *implacabile*, sussistere in un tempo impensabile⁷¹⁹. In questo senso esse sono mirabili, perché di fronte ad esse

⁷¹⁸ Si vedano a titolo d'esempio i seguenti passi da *Dietro il paesaggio*: "Tra i monti specchi eccelsi del primordio"; (*Là sovente nell'alba*, Pps, p. 47). "Nelle mattine, se è vero / di tre montagne trasparenti / mi risveglia la neve"; (*Perché siamo*, Pps, p. 101); "l'azzurro di corallo / dei monti solitudini amorose"; (*Notte di guerra, a tramontana*, Pps, p. 64).

⁷¹⁹ Facciamo notare che giada e ossidiana non sono pietre tipiche dei monti del paesaggio di Zanzotto. È forse questo un effetto del porre ormai la propria enunciazione fuori del proprio (degli idiomi, dei luoghi): il paesaggio è ormai divenuto "asoggettuale" (cfr. *supra*, nota 514), esso si dà nella sua funzione più prossima all'oggetto *a*. La realizzazione di questo passaggio è leggibile alla fine di *Alto, altro linguaggio, fuori idioma*, dove la ValPiave è detta essere "davvero definitivamente / canadese o australiana / o aldilà"; Pps, p. 803.

non resta che la possibilità di un guardare da lontano, nella coscienza della loro *mirabile*, sovrumana potenza, in cui non è dato – a noi, gli io – di specchiarci. Il loro tempo infatti non è il tempo del “noi”, non è il tempo degli uomini e del loro inane *logos*:

Ricercando le sue origini la vicenda umana trova quella degli animali mostruosi e della terra, la scienza storica sfuma nella paleontologia e infine nella geologia. Al di là di ogni ottimismo immanentistico lo spirito resta schiacciato dal vedersi nascere da ciò che gli è contraddittorio, e dal vedersi poi ritornare ad esso. Ed ecco che a un certo momento la terminologia geologica s’impone come la più adatta per parlare dello spirito divenuto oggetto, dell’uomo fatto in definitiva solo di terra⁷²⁰.

Stefanelli descrive così l’avvento definitivo della temporalità geologica in *Conglomerati*:

Constatata la definitiva sconfitta del *logos*, il tempo storico viene assorbito da quello, pre e post umano, della geologia [...]. Rispetto all’epoca storica dei regni, degli imperi e degli stati nazionali, altre sono ora le impersonali, invisibili, idiotitaniche telluriche e glaciali potenze che sottraggono agli individui e alle collettività qualsiasi forma di controllo sul divenire⁷²¹.

Assumere che è questa la condizione simbolica e la temporalità, il cronotopo in cui si danno i versi di *Conglomerati*, è molto importante per poter proseguire la nostra lettura nella giusta direzione.

Giada-ossidiana sono congiunte a *strada* da un forte vincolo fonico, confermato e smentito a livello semantico dalla correzione (*correctio*), *che indica, e no, non indica*. Cerchiamo di penetrare in questa antitesi riprendendo il sentiero della metafora. Agli aggettivi *implacabile mirabile*,

⁷²⁰ Andrea Zanzotto, *L'inno nel fango*, in *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 16.

⁷²¹ Luca Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, cit., p. 285.

per categoria grammaticale e poi, rispettivamente, per assonanza e inversione della tonica e della finale, si legano *grande* e *quella*, che ne implementano il senso in direzione dell'imponenza e della distanza. Un'ulteriore e decisiva amplificazione è aperta dai trattini / – che separano gli aggettivi dal loro sostantivo, e quest'ultimo dall'imperativo al verso seguente⁷²². I due trattini, gli unici due che ritroviamo nella punteggiatura della parte verbale del testo, e che non possono non essere pensati in relazione con le due tracce grafiche, sembrano isolare *ossidiana*, escluderlo dalla relazione differenziale. *Ossidiana*, ora staccato da *giada* (per entrambi due occorrenze, una in congiunzione e una in forma isolata), è una *lama* che *troppo taglia e troppo ricongiunge*. L'epanalepsi dell'avverbio sembra rafforzare (fonicamente, sintatticamente, visivamente e semanticamente) l'antitesi tra i due verbi, da cui si sviluppa quella tra *vicina* e *lontana*. 'Tagliare', è verbo che implica la separazione, l'allontanamento, mentre 'ricongiungere' implica il riavvicinamento. Questa relazione è confermata dal lato fonico, in modo diretto, nell'assonanza *taglia/lontana*, e in modo indiretto nella relazione tra le due assonanze *ricongiunge/acute sottaciute* e *vicina/enigma delizia*.

Su questo secondo versante, possiamo risalire dai due sintagmi nominali all'altro termine della similitudine di cui fanno parte: *serto*. A livello lessematico *serto* è portatore del tratto 'congiunzione', che, nella sua realizzazione sememica, si allaccia ai determinanti *pause* e *parole*, divenendo una metafora della poesia. Ma ancora una volta, qui, la connotazione sembra cedere, perché le interazioni tra i significanti si arrestano di fronte all'*enigma*, alla *delizia* originaria della poesia⁷²³.

⁷²² Scrive a riguardo Martignoni, offrendo una rassegna di alcuni "espedienti testuali" della poetica della sovrimpressioni: "dalle forme che marcano la ri-corsività e la ri-visitazione [...] al raddoppiamento asindetico della stessa voce o di più voci, con affanno patemico, ma anche alla somma di più termini divisi/congiunti da barrette e trattini"; Clelia Martignoni, *Il linguaggio della sovrimpressioni. Una poetica?*, in Francesco Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto, Un poeta nel tempo*, cit., p. 217.

⁷²³ "Le mie prime emozioni paesistiche le ho avute proprio in anni di primissima infanzia, forse

Connotare è qui tentativo di denotare un mistero e un fascino che, attraverso gli aggettivi della rima finale, sono messi in relazione con la vocalità. Ma il primo dei due aggettivi, *acute*, non può che rimandare a *montagne*, ristabilendo così, per metonimia, una relazione con *ossidiana e lame*. Questa relazione può essere ulteriormente rafforzata, tessendo un legame tra il *serto di pause e di parole* e l'aggettivo avverbiale *intricati*, incontrato al terzo verso. Se il *serto* è infatti un intrico di rami e foglie – *la poesia è un intrico vocale, enigmatico e delizioso, di pause e di parole*. Tuttavia *intricati* non è riferito a *lame*, ma al pronome sottinteso “noi”, ogni soggetto. Questo soggetto plurale dell'enunciazione si rivela, a partire dall'ottavo verso, essere soggetto di prima persona (*mi*); un parallelo svelamento avviene per *ossidiana*, che passa dall'essere oggetto (terza persona) a interlocutore: *siimi, a te* (dodicesimo verso). Ed è questo secondo svelamento che permette di pensare insieme il soggetto e il suo tu, l'*ossidiana*, pensarli *intricati* non come, ma *nel serto di pause e di parole*.

Siamo fuori dal rimando metaforico: dire che il soggetto è quel serto di pause e di parole, dire che l'*ossidiana* è quel serto di pause e parole, non significa dire che lo sono in quanto rappresentati differenzialmente, da un significante per un altro significante. Il soggetto sarebbe in questo senso ancora rappresentato dal dire sull'oggetto *extime*, e lo sarebbe perché tra linguaggio e oggetto *a* sussisterebbe quel rapporto conflittuale che, come abbiamo visto per *Senhal e Microfilm*, si fonda sulla resistenza dell'oggetto al tentativo significante di dirlo interamente – di dire *tutto* l'oggetto. Ma qui il significante non è più in questo movimento, esso non vuole dire, ma accogliere qualcosa dell'oggetto, farsi tagliare e ricongiungere dall'oggetto, diventarlo *in parte, in parte* oggettualizzandosi.

L'oggetto può così emergere, diventare tratto grafico tracciato dalla mano

addirittura a un anno, un anno e mezzo... Il senso di *delizia* che mi proveniva, andando in calesse con mio padre e mia madre che mi teneva ancora al seno...un ricordo perfetto”; Carlo Mazzacurati, Marco Paolini, *Ritratti: Andrea Zanzotto*, cit., p. 26. (Corsivo nostro).

del soggetto, farsi sovrimpressioni irrelate, congelamento grafico del reale e del significante al contatto con la contingenza del gesto. Proprio *come* l'ossidiana: lava mineralizzata al contatto con l'aria, eternizzazione della contingenza.

Vediamo dunque al terzo verso, nel vuoto, gravarsi, nello spazio coincidente con *nel serto* al tredicesimo verso, con *ossidiana* nel quarto, con *Monti, giada* al primo, la traccia del *serto reale, del serto di ossidiana*. Nella traccia, soggetto e oggetto, cercano di *co-incidere*. Questa traccia però, entrando nelle maglie del testo, sembra subire l'influenza della sua superficie segnica, stilizzandosi in modo rappresentativo. Non possiamo dunque che volgerci alla prima traccia, che alla destra dei versi si staglia sul vuoto della pagina. Questa traccia non cede in nulla al segnico, i tratti, nella loro assoluta, silenziosa ermeticità, non indicano niente. Essi sono ciò di cui la poesia è fatta, ciò che viene prima del saliscendi di pause e parole, sono la loro *ossidiana*. Forse il vuoto che si apre sugli ultimi due versi attende che essa prenda il suo posto, si faccia voce per dire il proprio *enigma* e la propria *delizia*. Ma tutto il testo proviene da quella traccia, nella coincidenza di linguaggio e oggetto, in cui il soggetto è rappreso nel suo tratto irriducibile, avvolto in quella che Lorenzini definisce "una mutezza irraggiungibile":

il testo resta affidato alle proprie lacerazioni, e la morte si insinua nel suo dettato. Lo si può verificare, in *Conglomerati*, nello stesso ritrarsi del paesaggio che, perso tra sventatezza e sopore, raggiunge una mutezza irraggiungibile, impenetrabile [...]. E non si tratta soltanto di assenza di parola: il 'mutismo' è qui calcinato, contratto, come un solido contenitore del vuoto [...]. A precedere il vuoto, o a convivere con esso, sta una materia 'sfatta', 'irrelata', 'maciullata', 'accovacciata'. Un termine, quest'ultimo, che riconduce certo al poeta della parola carsica, all' 'uomo-sasso' così vicino a Zanzotto⁷²⁴.

⁷²⁴ Niva Lorenzini, 'Avvolgenti', 'affilatissimi': i silenzi di *Conglomerati*, in "Autografo" 46, cit., 297

Possiamo ora provare a risituarci rispetto alle antitesi lasciate inesplorate. L'impenetrabile traccia-ossidiana *indica, e no, non indica alcuna strada*. La traccia-ossidiana, nel suo "mutismo calcinato", si sottrae al rimando significativo, in cui si aprono le prospettive, le strade del senso. Ciò che orienta il senso, ciò a cui le strade dovrebbero condurre, è emerso in essa, si è fatto traccia, mineralizzando il significante. Se questa emersione dell'oggetto ha cancellato le strade, dissoltesi come miraggi al contatto con la sua verità, se le strade dunque non sono più indicabili, non si può però dire che la traccia non indichi, non orienti, non sia portatrice di un senso. Nella sua rinuncia a indicare, essa *indica* in massimo grado, poiché qualcosa di ciò per cui si cercavano strade e indicazioni, è in essa. Ed è proprio questo ciò che indica: se stessa, ovvero ciò che era cercato. Essa, come semi-verità emersa, non indica più strade, eppure indica, non cessa di indicare, è l'eccesso stesso dell'indicare. Non si tratta di un eccesso di denotazione, di una denotazione finalmente realizzata: l'oggetto resta non detto e non dicibile *interamente*. Ciò che si realizza è piuttosto, nella sua forma più pura, un' "attestazione della presenza", al di là del "*logos-lingua*"⁷²⁵. In questa attestazione come *dare testimonianza* (dal latino *attestari*) si realizza quindi la "valenza testamentaria"⁷²⁶ dell'ultima poesia di Zanzotto. Questa testimonianza può prendere consistenza a partire da un'accettazione da parte del soggetto dell'incompletezza del proprio *logos*, accettazione del paradosso della parola che "è se stessa e insieme corpo-pietra fin dalle origini, perché partecipa del viscerale, del vissuto, come faglia intrinseca alla

p. 13.

⁷²⁵ "Questa attestazione della presenza di un essere che si dà a sé e agli altri in armonie (e disarmonie) di movimenti, tende ad arrestarsi in un grado massimo di espressione in quanto *logos-lingua*, 'in lingua'; Andrea Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, Pps, p. 1311.

⁷²⁶ "*Explicit Opus / Mense Februario 2009 / Laus Deo*: con commovente ironia il colophon finale non lascia dubbi sulla valenza testamentaria di *Conglomerati*, libro strappato per miracolo alle grinfie del tempo, grande opera, impresa soverchiante"; Stefano Dal Bianco, *Introduzione*, TP, p. LXIX.

natura di esso”⁷²⁷.

Nella sua irriducibile, enigmatica presenza, ciò che la traccia indica è se stessa, la sua irremovibilità, la sua incancellabilità: essa indica al soggetto il suo essere, ovvero colui che è stato per colui che deve divenire⁷²⁸, compito etico per assolvere il quale non è possibile indicare la strada, ogni soggetto deve crearsi la propria.

Possiamo ora risituarci rispetto alla seconda antitesi: *troppo taglia e troppo ricongiunge*. Abbiamo già seguito le volute metaforiche interrelate che le si riconnettono. L’anello mancante tra i rimandi era venuto a coincidere con la scissione tra oggetto (lame-ossidiana) e soggetto (noi). L’incontro con la traccia ci permette ora di superare questa *impasse*: nella traccia, ossidiana e soggetto co-incidono. Così *ricongiunge*, che abbiamo visto partecipare di una serie connotativa che trovava in *intricati* un punto di addensamento, può avere come soggetto /*ossidiana* –, ovvero la traccia. La traccia *ricongiunge* il significante-soggetto e l’oggetto, ma li ricongiunge *troppo*, poiché li fa coincidere in un’unica alterità. Il ricongiungimento infatti non è quello, mitico, di una liberazione dalla presa separatrice del significante, di un recupero di un’origine, di una “parola piena”⁷²⁹ in cui il soggetto possa riportare nel suo dire l’integralità del suo essere. Questo ricongiungimento potrebbe realizzarsi solo nella cancellazione

⁷²⁷ Andrea Zanzotto, *Testimonianza*, in *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 93.

⁷²⁸ Riportiamo alcune considerazioni di Recalcati sul rapporto tra lettera scritturale e pittura, indubbiamente estendibili anche alla poesia: “La funzione della lettera appare intrisa di una necessità di fondo perché è una lettera marcata dalla ripetizione; allo stesso tempo, questa ripetizione s’intreccia con la contingenza più pura. È questo lo statuto eticamente sdoppiato della lettera. Se il gesto dell’artista può essere visto, in effetti, come una creazione *ex-nihilo*, come ‘il miracolo del quadro’, esso però può compiersi solo se riflette anche una necessità profonda. Il segno artistico, proprio in quanto non rinvia ad altro che a se stesso, consegna l’artista al suo rapporto con la necessità della pittura, o, se si preferisce, con la pittura come necessità soggettiva inaggrabile [...]. Non è il pittore a decidersi per la pittura ma è la pittura che lo aspira, non è lui a creare le sue immagini ma sono le immagini che gli si impongono necessariamente. Da questo punto di vista, l’eccesso del reale irriducibile al significante si manifesta nella singolarità della lettera innanzitutto come destino, ovvero come unione radicale di contingenza e necessità, di vita e morte”; Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., pp. 64-65.

⁷²⁹ Jacques Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage*, in *Écrits*, cit., pp. 247-265. (Jacques Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, in *Scritti*, cit., vol. I, p. 249).

dell'arbitrarietà del significante⁷³⁰, a favore di una sua 'naturale' necessità, capace di mettere davvero il soggetto in posizione di colui che enuncia, di fronte a se stesso e alla realtà. Ma la verità lacaniana de *La Beltà*, "Mai c'è stata origine"⁷³¹, non viene meno.

In questo ricongiungimento *in eccesso*, perché qualcosa dell'oggetto si manifesti, il significante-soggetto viene ridotto, scarnificato a tratto calligrafico elementare, come parassitato dall'oggetto. La lettera è in questo senso l'unico vero *linguaggio-oggetto*, ed è in virtù della sua possibilità di scriversi che non può esistere il Metalinguaggio, che non può esistere un *logos* completo.

Il taglio significante che uccide la Cosa, e in cui il soggetto viene definitivamente dissolto nella sua alienazione differenziale, produce un altro taglio, da cui viene sovrastato, quello dell'oggetto, che attraversa il soggetto più in là e più in qua del significante, lo *taglia* in un eccesso ingovernabile, a cui è implicato il suo rovescio: un eccessivo ricongiungimento. Il soggetto non può riflettersi in quel resto che è l'oggetto, esso è sempre troppo lontano e troppo vicino, sempre un eccessivo niente di realtà, e un troppo di realtà⁷³².

Volgendoci ora all'imperativo *siimi*, che domina in anafora la parte centrale del componimento, siamo in condizione di comprendere in profondità come in esso non vi sia nulla dell'invocazione, né tantomeno della disperazione perlocutiva. In questa evocazione sovrimpressionistica dell'oggetto, tipica dello *pseudo-haiku* zanzottiano, l'imperativo si motiva in una necessità di soggettivazione massima della parola. Non si tratta di descrivere, nell'idea di cercare di conformare il dire a un oggetto, ma di

⁷³⁰ Riprendiamo qui il concetto saussuriano di arbitrarietà del segno nell'ipotesi di una sua radicalizzazione, conseguenza della sovversione lacaniana dell'algoritmo s/S (significato su significante).

⁷³¹ Andrea Zanzotto, *L'elegia in petèl*, in *La Beltà*, Pps, p. 315.

⁷³² Dice Lacan sul rapporto tra soggetto, fantasma e realtà: "Et le 'voüs grec (la pensée consciente) est le mythe d'une complaisance de la pensée à l'âme, d'une complaisance qui serait conforme au monde, au monde (l'*Umwelt*) dont l'âme est tenue pour responsable, alors qu'il n'est que le fantasma dont se soutient une pensée, 'réalité' sans doute, mais à entendre comme grimace du réel"; Jacques Lacan, *Télévision*, in *Autres écrits*, cit., p. 512.

attestare, ovvero di disarticolare la propria parola affinché l'oggetto possa trovare il suo posto in essa. Il *siimi* è dunque anche l'espressione dell'atto che per il soggetto implica il notificare, quello di voler inoltrarsi alla scoperta del proprio irriducibile. Così, ciò che più si realizza in *siimi*, è la fusione, sul piano del significante, del soggetto con l'*ossidiana*.

Possiamo seguire questa fusione nei versi seguenti a quelli in anafora, nei quali è rilevabile un chiasmo affettivo-percettivo. Al nono verso il soggetto situa la lontananza dell'*ossidiana* nelle montagne: *lontana / come quelle montagne a sorte tirate*. Le montagne sono situate in una lontananza determinata dal punto di osservazione del soggetto. Tuttavia *quelle montagne*, come si è detto, non può che essere inglobato nel circuito metaforico che si apre con *Monti*, e che si connette per metonimia a *ossidiana*, e quindi alla traccia. Al dodicesimo e tredicesimo verso invece, la vicinanza è così situata dal soggetto: *vicina / per il tempo che dura la brina / tanto a te cara forse quanto amara*. La vicinanza è qui determinata rispetto al tempo, quello fugace della *brina*, la quale è connotata in base al rapporto affettivo che con essa instaura l'*ossidiana*. Ma *brina* è elemento che rientra in quella costellazione del 'gelo' che ha la neve come suo punto rovente più fecondo, più affettivamente investito dal soggetto. La *brina* dunque, in quanto investita dal soggetto-*ossidiana*, si fa supporto dell'ambivalenza: *cara/amara*.

La convergenza di soggetto e *ossidiana* deve però essere attraversata anche da un altro parallelismo, quello che unisce *a sorte tirate* e *per il tempo che* in una comune nebulosa semantica: quella della fugacità, del caso contingente. Il primo sintagma, riferito a *montagne*, sembra voler negare la temporalità geologica che è alla base del loro conformarsi, riducendo quest'ultimo a una leggerissima azione del caso. Il secondo invece, come abbiamo intravisto, fa della vicinanza di soggetto e *ossidiana* una questione di leggerezza, quella della fugace sovrimpressioni della *brina*. Questa

dimensione rimanda a quella in cui accadono soggetto e ossidiana nella traccia, che abbiamo detto essere la contingenza assoluta del gesto scritturale, che è poi la stessa che attraversa il soggetto, il cui tratto più singolare è il resto dell'incontro tra significante e godimento: un incontro segnato dal caso, da un caso che apre però la via alla necessità, al destino.

È interessante segnalare che l'unicità e la forza unificante della traccia è riconosciuta in modo incidentale anche da Agosti, che, come si è detto, orienta la sua "approssimazione a *Conglomerati*" nella prospettiva di indagine dell'"oggetto metonimico"⁷³³, per lui da riferire nel caso di Zanzotto "a un sovraffollamento di memorizzazioni di oggetti-evento, sovraffollamento che comporta analoghi effetti di disarticolazioni percettive e mentali, riflesse nella traduzione *per verba*"⁷³⁴. Leggendo il terzo dei componimenti dedicati ai colli Euganei, prima di addentrarsi nell'analisi della frammentazione verbale, Agosti scrive che la prima parte è "preceduta dal disegnano infantile-geometrizzante del profilo dei tre colli, su cui verte tutta la poesia, che da lì ricava la propria unità tematica"⁷³⁵. E poi aggiunge, con il consueto acume:

Sul puro piano fisico-percettivo, la sacralizzazione si avvale anche della silhouette dei tre colli, la quale permane magicamente inalterata e identica a sé, pur nella varietà delle prospettive e delle posizioni di avvicinamento o di distanza⁷³⁶.

Un altro spunto critico importante da cui prendere le mosse viene da Lorenzini, che parla di una cancellazione dell'articolazione pronominale nell'ultima fase della poesia di Zanzotto:

⁷³³ "Con la denominazione di 'oggetto metonimico' Lacan intende [...] designare sia la frammentarietà sia l'unità nell'ambito di una struttura di 'contiguità'"; Stefano Agosti, *Approssimazioni a Conglomerati*, in *Una lunga complicità*, cit., p. 159.

⁷³⁴ *Ibidem*.

⁷³⁵ *Ivi*, p. 161.

⁷³⁶ *Ivi*, p. 162.

Messa in crisi da decenni la centralità dell'io, della sua possibile nominazione, nella "diffrazione-pluralità" indagata da Stefano Agosti, anche il tu è franato da tempo: il 'tu' persona, il 'tu' contatto, il 'tu' paesaggio, corpo, materia⁷³⁷.

Nella prima parte di *Monti giada di monti* assistiamo a un dominio del "noi", un "noi" che va preso sul serio, poiché la sua presenza implica che il ritrovamento dei *Monti* nella notificazione di presenza dell'oggetto non è da leggersi solo nell'ordine della verità del soggetto poetante. La co-incidenza geologica nella traccia riguarda ogni soggetto, poiché ogni soggetto si rispecchia intricato e straverso nei monti-lame. La traccia è dunque un tentativo da parte della poesia di permettere a noi, ogni soggetto, di abitare lo spazio geologico, quello spazio geologico che sempre più sta divenendo la sola prospettiva dell'uomo nell'oltremondo. Di fronte all'idea, sempre più tangibile, di un inghiottimento della storia umana in quella geologica, Zanzotto non risponde con discorsi etici *sull'uomo*, non *dice il bene* che l'uomo dovrebbe fare, *non indica una strada*, ma prova, nel gesto della traccia, intesa come apertura del linguaggio all'accoglienza della terra, a fare incarnare un dire che sia davvero salvifico. "L'uomo non possiede ne possiederà mai un *logos* completo"⁷³⁸. Solo l'assunzione all'estremo di questa verità può permettere un dire che sia davvero attestazione di presenza, un dire spogliato il più possibile dalla falsa padronanza dell'io, che sia pronto, in nome del senso, ad abbandonare la potenza del senso e a farsi, in massima umiltà, terra. Che restituisca il linguaggio alla terra, alla cui storia non può che appartenere.

Chiudiamo questa esplorazione con due brevi incursioni nei testi adiacenti a *Monti, giada di monti*, e con due rimandi più distanti. Come tipico dell'ultima fase della poesia di Zanzotto, i singoli componenti

⁷³⁷ Niva Lorenzini, 'Avvolgenti', 'affilatissimi': i silenzi di *Conglomerati*, in "Autografo" 46, cit., p. 12.

⁷³⁸ Andrea Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, cit., Pps, p. 1313.

faticano a differenziarsi, ad entrare in una rete di relazioni macrotestuali, essi debordano, confondendosi, l'uno nell'altro, e perfino in se stessi (si veda ad esempio il fenomeno dei testi riportati in più varianti). Difficile per esempio, nel caso del testo qui esplorato, una separazione da *Mondragon* che lo precede, e da cui sembra generarsi. Gli ultimi quattro versi di questa poesia sembrano proprio aprire la possibilità di manifestarsi alla *grande/ossidiana-* e alle tracce grafiche:

al sollevamento
della glacialità
infusa nel nome MONDRAGON
nella sua inescrivibile identità⁷³⁹.

Prima di un'iscrizione del soggetto nella traccia geologica dei monti-ossidiana, è stato il nome MONDRAGON ad accogliere la terra, la 'glacialità', nel suo nome come insieme di tratti grafici, come lettera. Se ciò accade è perché per il nome MONDRAGON, come per il soggetto, non è possibile scrivere l'identità. Possono *co-incidere*, ma non con se stessi, possono *co-incidere* insieme all'altro, nell'alterità della traccia.

Il primo verso del componimento successivo a *Monti, giada di Monti* eredita invece la fusione del soggetto con la terra-stagione: "Agosto insegue, agosto è in agguato, sono in agguato!"⁷⁴⁰.

Inevitabile è stato l'incontro, nell'attraversamento delle tre fasi dell'itinerario zanzottiano, con un componimento centrale della terza fase: lo *pseudo-haiku* di *Meteo*, contenuto nel breve ciclo *Leggende*, in cui le montagne si *attestano* nella serie delle bilabiali /m/ e /n/:

⁷³⁹ Andrea Zanzotto, *Mondragon*, in *Conglomerati*, TP, p. 1027.

⁷⁴⁰ Andrea Zanzotto, *Agosto insegue, agosto è in agguato, sono in agguato!*, in *Conglomerati*, TP, p. 1029.

Mai mancante neve di metà maggio
chi vuoi salvare?
Chi ti ostini a salvare?⁷⁴¹.

La neve, oggetto salvifico *par excellence*, ritrovata fuori posto negli stravolgimenti climatici, viene accolta nel dire, accolta nella lettera stessa del dire, e una volta che i monti che l'accolgono sono venuti al linguaggio, essa può venire interrogata sulla sua presenza. La presenza stessa della neve rimanda infatti a quello stupore primordiale di fronte al vivente da cui sono partite tutte le nostre ricognizioni. L'intero percorso di Zanzotto va pensato come impegno per dire adeguatamente quello stupore, avvertito come *Eros* primordiale e inesauribile. Anche di fronte alle aberrazioni del vivente, lo stupore continua a sorreggere il soggetto, a fargli credere nel potere salvifico del paesaggio come "immenso donativo"⁷⁴². È questa la radice del *piacere del principio*, di quella forza etica che permette alla poesia di Zanzotto di confrontarsi con qualsiasi impossibile storico-sociale per cercare di renderlo vivibile.

Così, in *Conglomerati*, quella domanda prima rivolta, nello sfacelo delle stagioni e della norma, alla neve, si tramuta in una domanda rivolta al 'luogo simbolo' di tutti gli impossibili umani, di tutte le rinascite umane, l'Enigma di Edipo:

Enigma di Edipo, chi vuoi
qui far nascere?⁷⁴³

⁷⁴¹ Andrea Zanzotto, *Leggende*, in *Meteo*, Pps, p. 828.

⁷⁴² Carlo Mazzacurati, Marco Paolini, *Ritratti: Andrea Zanzotto*, cit., p. 26.

⁷⁴³ Andrea Zanzotto, *Giardino di crode disperse*, in *Conglomerati*, TP, p. 960.

**PARTE TERZA: IL LETTORE E IL
PARATESTO**

CAPITOLO 3.1

L'INTERLOCUTORE VELATO. LA LETTURA COME PERSONALIZZAZIONE

3.1.1 LA RIFLESSIONE ZANZOTTIANA SUL LETTORE

È nota la contrapposizione tracciata da Gramsci tra una poesia del contenuto e una poesia della forma, ovvero tra una poesia vicina al popolo e una poesia “secentista”, scritta da e per “letterati puri”, in cui l'autore appare al popolo come “un grande uomo appunto perché staccato dal popolo e incomprensibile”⁷⁴⁴. Questo giudizio è espresso da Gramsci anche sull'Ungaretti de *L'Allegria* e sui poeti gravitanti attorno alla rivista *La Voce*. A partire da Ungaretti potremmo estendere i giudizi di Gramsci a tutta quella linea poetica novecentesca che, passando per Montale, può essere ricondotta all'esperienza ermetica.

Proprio Ungaretti (con Montale e Quasimodo) riconobbe a Zanzotto, sui testi che poi entrarono a far parte di *Dietro il paesaggio* (1951), la posizione di tardo “epigono dell'ermetismo”⁷⁴⁵, contribuendo a fargli vincere il premio San Babila (1950). Una posizione da cui in fondo Zanzotto non venne mai meno: come si è detto, tutta la sua poesia è in effetti leggibile come un'originalissima continuazione dell'eredità ermetica e più in generale di quella simbolista. Alle riflessioni di Mengaldo e Fortini che abbiamo già incontrato⁷⁴⁶ aggiungiamo la seguente, di Dal Bianco:

⁷⁴⁴ Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino, 1964, p. 96.

⁷⁴⁵ Fernando Bandini, *Zanzotto dalla Heimat al mondo*, Pps, p. 55.

⁷⁴⁶ Cfr. *supra*, cap 1.3, par. 1.3.4.

Da *Dietro il paesaggio* a *Conglomerati* la poesia di Zanzotto è rimasta ancorata ai suoi presupposti simbolisti, vale a dire ai meccanismi di rappresentazione basati sulla sostituzione metaforica del *verbum proprium*. E chi volesse risalire alle radici dell'oscurità simbolista si troverebbe ad affrontare le sue implicazioni "teofaniche": il Verbum, infatti, rimanda soprattutto al nome di Dio, che l'adepto mallarmeano non potrà pronunciare ma solo circoscrivere⁷⁴⁷.

È interessante vedere come fin dagli esordi Zanzotto sia deciso sul tipo di poesia che poi svilupperà effettivamente fino alla fine del suo percorso. Questa coscienza si manifesta, all'inizio degli anni Cinquanta, nel clima fervido di un anelato rinnovamento politico e sociale, con la sua presa di distanza dal neorealismo e più in generale dall'imperativo di una letteratura impegnata. Lo attesta esemplarmente il dibattito avvenuto tra Zanzotto e Calvino in occasione degli "Incontri letterari" di San Pellegrino Terme, nel 1954. Nel dibattito, che ebbe luogo nella serata conclusiva e fu trasmesso in televisione, Calvino "dichiarò che la formazione antifascista, la guerra, la Resistenza, erano i capisaldi della sua morale, una morale marxista"⁷⁴⁸. Con questa dichiarazione Calvino si contrapponeva polemicamente a Zanzotto, che in quella sede espresse al contrario i suoi auspici per una "spiritualizzazione dell'arte", ma anche il suo profondo pessimismo per il futuro, motivato in primo luogo dalla corsa delle grandi potenze all'armamento atomico.

Questa contrapposizione rende visibili in modo nitido le ragioni profonde che ispirano la poesia di *Dietro il paesaggio*, fissate dalla tradizione della critica zanzottiana nell'idea di un rifiuto della storia. In questa prospettiva, *Dietro il paesaggio* conferma una lettura dell'ermetismo come una di quelle

⁷⁴⁷ Stefano Dal Bianco, *La religio di Zanzotto tra scienza e poesia*, in Niva Lorenzini, Francesco Carbognin, *diriti "Zanzotto"*, cit., p. 72.

⁷⁴⁸ Domenico Scarpa, *Chi sono i contemporanei?*, in Id. (a cura di), *Dal Romanticismo ad oggi*, vol. III, in Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 2012, p. 795.

esperienze europee (surrealisti, Lorca) che hanno continuato nella prima metà del '900 la tradizione simbolista, confluendo poi nella linea maggioritaria della produzione lirica del secolo, che com'è noto vede il primato del momento formale (primato del significante) sul discorso (primato del significato)⁷⁴⁹. Il giudizio negativo che gramscianamente si può esprimere su questa linea della poesia (espresso ad esempio con vigore da Pasolini)⁷⁵⁰, è chiamato a fare i conti, nel caso di Zanzotto, con un aspetto fortemente dissonante rispetto al proprio modello.

L'immagine dello scrittore impegnato in una scrittura difficile al solo fine di porre una distanza tra lui e il popolo, cercando di divenire per esso un "grande uomo", potrebbe applicarsi per Zanzotto (e per moltissimi autori del '900) solo attraverso un'interpretazione di tipo psicocritico, o schedando la sua esperienza come caso di 'coscienza infelice borghese'. Entrambe queste soluzioni, si rivelerebbero incongrue rispetto alla radicalità con cui Zanzotto presenta la posizione del poeta sotto il segno di un destino di tragicità. Molti sono i poeti che convergono su questa visione nell'universo zanzottiano: da Montale e Pascoli, a Leopardi e Petrarca; da Rimbaud e Hölderlin, a Artaud e Celan⁷⁵¹. Questa trasversalità temporale estende dunque a stagioni precedenti il proprio dell'esoterismo simbolista, slegandolo in parte dalle sue

⁷⁴⁹ Cfr. Gian Mario Villalta, *La costanza del vocativo*, cit.

⁷⁵⁰ Si vedano ad esempio l'*incipit* e l'*excipit* de *La reazione stilistica*: "Tutti si giurano puri / puri nella lingua... naturalmente / segno che l'anima è sporca [...] e ritorna lo stile di un tempo / nei cuori come nei versi / ed è meglio morire"; Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 1041, 1044.

⁷⁵¹ Molto interessante, nel quadro di contrapposizioni che stiamo delineando, il ritratto antierico che Zanzotto dà di Ungaretti, ponendolo agli antipodi dell'idea gramsciana del grande uomo: "Ungaretti, anche se non può mai rinunciare a fissare quel cielo (l'ossessiva mira) con il suo particolare tipo di stabilità-rischio, non riesce e non vuole affidarglisi, non diviene mai 'illustre'. Egli si è sempre rifiutato di essere illustre, è stato magari accademico, ma di un'accademia non certo illustre. Fu quello un momento di debolezza umana. Egli ha sempre bisogno del ricontrollo selvaggio, resta dentro alle origini perdute nella loro miseria, nella loro situazione di emergenza minima, in cui anche il detto resta minimo, nonostante la violenza del suo porsi"; Andrea Zanzotto, *Testimonianza*, in *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 92.

ragioni ‘storiche’, individuate ad esempio da Walter Benjamin nella specializzazione della figura del poeta:

Anzitutto il lirico non è più considerato come il poeta in sé. Non è più il ‘vate’, com’era ancora Lamartine; è entrato in un genere. (Verlaine rende questa specializzazione tangibile; Rimbaud è già un esoterico, che tiene il pubblico – *ex officio* – lontano dalla propria opera)⁷⁵².

Per cogliere il nucleo della concezione zanzottiana del rapporto tra poeta e lettore ripercorreremo tre citazioni, molto lontane negli anni. La prima ci viene ancora dal resoconto del dibattito di San Pellegrino, nel quale Zanzotto si sarebbe lamentato della presenza di troppi “dèi falsi e bugiardi” tra i letterati, affermando la necessità di nuovi “profeti”⁷⁵³. Sentiamo risuonare quest’idea, a più di trent’anni di distanza, nei giudizi zanzottiani su Antonin Artaud: “il più terribilmente vero di tutti coloro che si sono trovati costretti a scrivere versi”⁷⁵⁴, e su Paul Celan: “egli rappresenta la realizzazione di ciò che non sembrava possibile: non solo scrivere poesia dopo Auschwitz, ma scrivere “dentro” queste ceneri, arrivare ad un’altra poesia piegando questo annichilimento assoluto, e pur rimanendo in certo modo nell’annichilimento”⁷⁵⁵.

Da questa giustapposizione emerge una necessità profonda: quella di una verità dell’esperienza letteraria, una verità che motivi l’isolamento e riscatti appunto “le tresche narcisistiche”⁷⁵⁶ in cui il poeta si trova inevitabilmente invischiato. Questa verità è sempre esperita, come mostrano tutti i poeti con

⁷⁵² Walter Benjamin *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 89.

⁷⁵³ Domenico Scarpa, *Chi sono i contemporanei?*, in Id. (a cura di), *Dal Romanticismo ad oggi*, cit., p. 795.

⁷⁵⁴ Andrea Zanzotto, *Poesia e televisione*, Pps, p. 1326.

⁷⁵⁵ Andrea Zanzotto, *Per Paul Celan*, Pps, p. 1332. Cfr. anche Andrea Zanzotto, *Poesia?*, Pps, p. 1202.

⁷⁵⁶ Andrea Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, Pps, p. 1225.

cui Zanzotto è in dialogo, pagando un altissimo prezzo esistenziale, rispetto al quale il riconoscimento sociale appare come ricompensa incongrua oltre che insufficiente. L'insistenza con cui Zanzotto torna in molti dei suoi interventi in prosa a motivare la propria posizione, è volta a difendere, per la poesia, uno spazio che sia al di là di quello dell'affermazione intraumana, ovvero dell'accumulo di potenza – logica profonda in cui ricadono tutti i discorsi di padronanza. Nei suoi ultimi interventi Dal Bianco pone questo al di là in una dimensione di verità sacrale, perseguito da Zanzotto in una “sua personale *Via Crucis*”:

Quando Zanzotto oppone natura e storia schierandosi [...] dalla parte della natura, [...] lo fa [...] perché sa che solo nella natura, inquisendo lei, cercando di penetrarne i segreti saremo sulla strada giusta, la sola, inevitabile, per comprendere il segreto dei segreti, e cioè il *perché* e non sempre soltanto il *come* l'umanità è al mondo. Si tratta nientemeno che del segreto della vita, che nessuna scienza, nessuna religione e nessuna poesia è mai riuscita a penetrare. È il mistero dell'essere che sconfigge il Nulla, uno dei temi cardine della poesia di Zanzotto⁷⁵⁷.

Questo al di là irriducibile a cui tende la poesia, questo “segreto dei segreti” è correlato alla questione del desiderio del poeta, alle ragioni profonde della sua sublimazione. La verità della poesia per Zanzotto scava nella sublimazione qualcosa che non rientra nello spazio del riconoscimento sociale (rispetto al quale l'idea di un'arte progressista si pone, per certi aspetti, come un'apoteosi): un desiderio puro che riporta la sublimazione alla sua radice poetica. Da qui, ci sembra di poter cogliere meglio la differenza di accento tra la visione freudiana della sublimazione e quella lacaniana.

Freud fissa come verità soggettiva di ogni desiderio artistico ciò che Gramsci degrada a degenerazione egotistica; semplificando al massimo: se

⁷⁵⁷ Stefano Dal Bianco, *La religio di Zanzotto tra scienza e poesia*, in Niva Lorenzini, Francesco Carbognin, *dirti “Zanzotto”*, cit., p. 72.

non si scrive per la rivoluzione, si scrive per divenire ‘grandi uomini’, per mettere una distanza tra sé e gli altri. Lacan invece, nel seminario sull'etica (*seminario VII*), quello cioè in cui delinea in modo più pregnante la sua concezione della sublimazione, attraverso la figura di Antigone mostra un'irriducibilità del desiderio poetico rispetto sia al riconoscimento sociale che al discorso progressista. La lettura lacaniana cerca proprio di liberare la figura di Antigone dalla sua identificazione a eroina rivoluzionaria, simbolo di un'insurrezione contro il potere⁷⁵⁸. Sostenere che “è sempre controcorrente che l'arte compie il suo miracolo”⁷⁵⁹ significa porre la morale artistica in una dimensione autonoma, dotata di proprie leggi. Nella sublimazione guidata dal desiderio puro sembra che Lacan postuli che, laddove vi sia veramente del nuovo, del nuovo estratto *ex-nihilo* dall'inesauribilità del reale, vi sarà anche, prima o poi, un pubblico all'altezza della sua verità:

I miei libri sono definiti incomprensibili. Ma da chi? Io non li ho scritti per tutti, perché siano capiti da tutti. Anzi, non mi sono minimamente preoccupato di compiacere qualche lettore. Avevo delle cose da dire, e le ho dette. Mi basta avere un pubblico che legge. Se non capisce, pazienza. Quanto al numero dei lettori ho avuto più fortuna di Freud. I miei libri sono persino troppo letti, ne sono meravigliato. Sono anche convinto che fra dieci anni al massimo chi mi leggerà mi troverà addirittura trasparente, come un bel bicchiere di birra. Forse allora si dirà: questo Lacan, che banale⁷⁶⁰.

Questo passo illumina compiutamente la concezione lacaniana dei rapporti tra desiderio, sublimazione e pubblico. Potrebbe stupire che l'oscuro Lacan riconosca la necessità di un pubblico di lettori, ma questa necessità non si motiva a livello soggettivo, ma va inscritta nel quadro teorico da lui tracciato.

⁷⁵⁸ Cfr. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII*, cit., pp. 285-332. (Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., pp. 285-334).

⁷⁵⁹ Ivi, p. 180.

⁷⁶⁰ Jacques Lacan, *Freud per sempre* (intervista con Emilia Granzotto), in *Panorama*, Roma, 21 novembre 1974, poi in “La Psicoanalisi” n. 41, Astrolabio, Roma, 2007, p. 15.

Nella stessa intervista incontriamo due citazioni freudiane per descrivere la psicoanalisi: “assunzione da parte del soggetto della propria storia, nella misura in cui è costituita dalla parola indirizzata a un altro”; “il gioco intersoggettivo attraverso il quale la verità entra nel reale”⁷⁶¹. Il tu, l'altro, sono implicati in qualsiasi atto di enunciazione del soggetto, in quanto soggetto di linguaggio: “ogni parola chiama risposta”⁷⁶². Il rimando all'altro è un fatto di struttura, la presenza dell'altro è ciò che permette alla pratica psicoanalitica di esistere, e di fare esistere l'inconscio.

Si potrebbe facilmente obiettare che questa concezione del rapporto tra sublimazione, desiderio e pubblico può sostenere la scrittura delle teorie psicoanalitiche, che mantengono un rapporto con la verità di tipo scientifico, ma che è improponibile sul terreno della scrittura letteraria. È invece proprio questa concezione la più adatta per indagare le ragioni profonde della poesia di Zanzotto. L'obiezione infatti sorge tanto naturalmente quanto più si sostiene su un'idea data della scrittura letteraria, su un'idea non problematizzata di che cos'è un prodotto letterario. Tuttavia, proprio nella tensione verso il tu si vede come la tensione poetica zanzottiana trascenda perfino i discorsi che vogliono definire “quell'incognita che, mancando un miglior termine, si continua a chiamare ‘testo’”⁷⁶³.

Il testo è comunque nella sua indefinibilità tentativo di comunicazione totale sotto la spinta del *piacere del principio*, dunque un'operazione che, come per la parola psicoanalitica, presuppone l'altro, anche se il suo fine primo non è la comunicatività, ma appunto il raggiungimento di un dire in cui si realizzi una “presa globale sulla realtà, presa che sia al tempo stesso

⁷⁶¹ *Ibidem.*

⁷⁶² *Ibidem.*

⁷⁶³ Andrea Zanzotto, *Poesia e televisione*, Pps, p. 1322.

emotiva e razionale”⁷⁶⁴. Questa presa non può realizzarsi compiacendo i bisogni di un destinatario:

uno non si pone il problema ‘per chi scrivere’, sente che deve scrivere. Diciamo che l’interlocutore è velato, il destinatario è nascosto; non sappiamo chi ci sia dietro l’ombra. Comunque lo scrivere è sempre un rompere la clausura in cui uno si sente immerso e soffocato⁷⁶⁵.

Questo passo decisivo illumina un aspetto importantissimo della velatura del destinatario nell’atto poetico zanzottiano: quest’atto non si dà in modo volontario, non si realizza come progetto di una scrittura che voglia farsi prodotto culturale per un pubblico definito, ma si impone al soggetto come coazione, come costrizione. L’idea di vocazione negativa trova qui il suo nucleo fondamentale: la scrittura non è né una scelta né un piacere per il soggetto, è un atto indispensabile ma doloroso, anche se il prezzo di questo dolore permette di evitare dolori più pericolosi e di rendere la vita più sopportabile.

Possiamo citare due passaggi che ci permettono una ricostruzione di questo tipo. Il primo enuncia la differenza tra poeta e scrittore:

ho il sospetto che la poesia non sia affatto scrivere; il poeta non è scrittore nel senso corrente della parola; direi anzi che arriva a odiare lo scrivere forse perché si sente in qualche modo ‘costretto’ al suo gesto⁷⁶⁶.

Il secondo invece chiarisce il rapporto tra la poesia e il dolore:

⁷⁶⁴ Andrea Zanzotto, *Intervento*, Pps, p. 1281.

⁷⁶⁵ Ivi, p. 1287. L’atto poetico “è originato da un estremo sentimento dell’irripetibilità, dell’unicità proprie all’individuale, ma anche da un prepotente senso della necessità di partecipare ad altri questa ‘unicità’ e di ricevere quella altrui”; Andrea Zanzotto, *Uno sguardo dalla periferia*, Pps, p. 1150.

⁷⁶⁶ Andrea Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, Pps, p. 1227.

il caso più frequente è quello dei poeti che scrivono per riparare il danno arrecato dal dolore alla psiche, e ciò per mezzo di questo canto che diventa quasi una forma di ‘autoincantamento’. Accade che queste strofette, paragonabili agli scongiuri del mondo primitivo, servano a liberare dal dolore non solo il poeta, ma anche altri che eventualmente le leggano. Si vede da ciò come possa essere importante la funzione della poesia, anche se essa immediatamente e direttamente, sia ben chiaro, non ‘serve’ a niente⁷⁶⁷.

Questo passaggio, oltre a motivare quanto avanzato in precedenza, mette in luce due punti fondamentali (e correlati) della concezione zanzottiana della funzione sociale della poesia e del suo rapporto con il pubblico. La poesia come risposta erotica al reale, come trattamento simbolico della pulsione, è fuori dal campo della comunicazione (e quindi da quello di una scrittura orientata al pubblico), ma nel suo realizzarsi in modo intrasoggettivo fa esistere nel testo uno spazio simbolico universale, fruibile vitalmente da chiunque compia lo sforzo di incontrarlo nella lettura. È a partire da questa dinamica che Zanzotto può tracciare una funzione sociale della poesia che, ponendosi in modo ipersoggettivo e astorico, diviene l’unico discorso in cui possa darsi qualcosa di storicamente autentico. È come se la linea esoterica inaugurata da Rimbaud abbia realizzato compiutamente l’autentico ruolo del poeta in seno alla comunità, un ruolo antropologicamente determinabile. Qual è questo ruolo?

Si tratta di un ruolo ‘fantasma’, mai completamente definibile, perché tende a mettere in discussione tutti i ruoli. È il ruolo di chi cammina fuori dai margini della città e poi vi rientra, per riportare certe sue esperienze⁷⁶⁸.

⁷⁶⁷ Andrea Zanzotto, *Intervento*, Pps, p. 1259.

⁷⁶⁸ Ivi, p. 1283; “il lavoro della poesia si svolge nella terra di nessuno, fuori margine”; Andrea Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, Pps, p. 1225.

Al poeta è dunque assegnato il compito di riportare nel discorso sociale le verità che ne sono estromesse, di permettere a un reale escluso dagli assetti dei legami sociali dominanti di trovare un dire capace di accoglierlo, creando “un nuovo rapporto simbolico con il mondo”⁷⁶⁹. Il poeta dunque, a partire dalla sua disidentificazione dai discorsi di padronanza e nell'attraversamento della sua nevrosi⁷⁷⁰ può giungere a una parola singolare, soggettivizzata, che può aiutare chi la incontra a percorrere lo stesso percorso di disalienazione. Questa possibilità di minima libertà alla fine dell’‘ascesi poetica’ è il “paradiso” promesso dalla poesia di Zanzotto:

La smisurata qualità dell’amore che la poesia di Zanzotto invoca per sé (“chi mi ama mi segua”) è della stessa specie di quella che richiede la lettura di Dante. Zanzotto se lo può permettere perché il premio è assicurato: un paradiso ci aspetta⁷⁷¹.

Superare la propria isteria implica intraprendere un percorso contrario rispetto a quello di trasgressione sistematica della Norma (nella quale, come abbiamo detto, consiste la strategia fallimentare della neoavanguardia): quello di un suo attraversamento, che ne rivela l'inconsistenza e l'infondatezza.

Il poeta è colui che rivela il carattere convenzionale dei fondamenti immaginari della società e della Lingua. La poesia “è un gioco che non si risolve in sé, ma rimette in questione la radice originale del linguaggio e, quindi, l'uomo stesso”⁷⁷². Nella visione zanzottiana, è proprio a causa di

⁷⁶⁹ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro III*, cit. p. 92. “Il y a poésie chaque fois qu’un écrit nous introduit à un monde autre que le nôtre, et, nous donnant la présence d’un être, d’un certain rapport fondamental, le fais devenir aussi bien le nôtre [...]. La poésie est création d’un sujet assumant un nouvel ordre de relation symbolique au monde”; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre III.*, cit., p. 91.

⁷⁷⁰ “il poeta ha già una sua isteria, e non deve coltivarla, ma in un certo modo superarla, deve riportare la sua parola alla lingua”; Andrea Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, Pps, p. 1125.

⁷⁷¹ Stefano Dal Bianco, *La religio di Zanzotto tra scienza e poesia*, in Niva Lorenzini, Francesco Carbognin, *dirti “Zanzotto”*, cit., p. 61.

⁷⁷² Andrea Zanzotto, *Intervento*, Pps, p. 1279.

questo svelamento se alla poesia resta preclusa una diffusione su larga scala⁷⁷³. Ed è proprio nell'assunzione di questo destino storico che si vede a che punto per Zanzotto lo spazio della poesia sia autonomo e non sottomesso a nessun vincolo strumentale. La possibilità di una diffusione 'popolare' della poesia non è infatti esclusa *a priori*, ma vincolata a un cambiamento sociale:

la poesia ha sempre avuto una circolazione scarsa [...]. I libri di poesia, data la vendita limitata, non hanno una rendita editoriale [...]. Certo in una società diversa e migliore si dovrebbe fare in modo che il campo di lettura cambiasse; si dovrebbe attivare un altro tipo di attenzione⁷⁷⁴.

Nell'esperienza zanzottiana la poesia non è dunque chiamata a contribuire politicamente al cambiamento della società⁷⁷⁵. Essa resta un campo operativo in cui prende forma una dimensione affettivo-sentimentale autentica, potenzialmente catartica, e in cui si realizzano dei nuovi modi della conoscenza. Il compito del poeta è fare esistere il vero poetico, ovvero un inedito rapporto espressivo tra soggetto, significante e oggetto. La poesia è un lavoro di bonifica simbolica in cui è implicata la possibilità di un lettore, di una fruizione. Nella sua realizzazione, il vero poetico dilata le ricchezze e le possibilità dell'ordine simbolico, presentandosi al lettore come opportunità di conoscenza approfondita e autentica di sé e del mondo.

Si prenda il caso di Celan e si legga a riguardo quanto Zanzotto auspica in questo passaggio conclusivo del suo intervento *Per Paul Celan*: “una vera e propria gratitudine che dovrebbe tributargli tutto il nostro secolo”. Questa gratitudine è dovuta dal fatto che la mera esistenza della poesia di Celan ha

⁷⁷³ “La concentrazione, l'accumulo dei significati e l'ambiguità del linguaggio provocano un senso di oscurità e questa allontana i lettori”; Andrea Zanzotto, *Intervento*, Pps, p. 1257.

⁷⁷⁴ Andrea Zanzotto, *Intervento*, Pps, p. 1263.

⁷⁷⁵ “Alcuni pensano che la poesia possa essere una forma di intervento politico. Io non lo credo”. Ivi, p. 1282.

cambiato in un certo senso l'equilibrio tra i tentativi del senso e i buchi neri del non-senso in cui si sovrascrivono la memoria dell'olocausto e di tutti gli orrori perpetrati dai totalitarismi novecenteschi.

Giunti a questo punto, emerge di nuovo in tutta la sua luminosità, attorniato dal senso delle nostre riflessioni, un modo proprio a Zanzotto per definire la poesia: *dono, donativo*. La poesia è dono d'amore poiché ha come oggetto l'*Eros* verso il paesaggio e il vivente; poiché si nutre di una *Philia* letteraria nel dialogo con gli altri iniziati (presenti e passati) al mistero poetico; poiché è soprattutto un darsi gratuito (da *Caritas* paolina), un darsi dell'amore per l'amore, senza aspettarsi né riconoscimento né ricompensa. Questo darsi, proprio per la sua gratuità, prepara l'opera all'incontro con un lettore: *prepara cioè l'avvento del tipo di comunicazione più autentico nel quale un individuo possa sperare*.

Troviamo una descrizione nitida di questo incontro in un passo dell'*Intervento* più volte citato:

Posso ammettere che si provi un sentimento 'carismatico' di fronte al papa, a un califfo, a un *ayatollah*, ma non di fronte a un artista; perché l'arte produce sempre un aumento di coscienza e potenza proprio il contrario del divismo, del distacco sociale, cioè la fraternità. Anche se v'è qualcosa di 'sacro' nella poesia. La poesia è dunque un gioco; un gioco inevitabile, da cui le delusioni non mancano mai e il cui riconoscimento non sarà l'alloro, l'assegno o la patacca, ma il momento in cui una persona qualsiasi, ignota, leggendo quel tale verso ritrova un senso di contatto, ritrova qualcosa che, in fin dei conti, le apparteneva⁷⁷⁶.

L'arte non deve inserirsi nello stesso discorso della religione istituzionale e della politica (ovvero nei discorsi di padronanza), deve al contrario porsi in un discorso che scongiuri gli effetti di suggestione, che agendo in forza della rimozione rinchiudono l'individuo in un'identificazione a massa, separandolo

⁷⁷⁶ Ivi, p. 1282.

dal suo inconscio. Tuttavia, occorre sottolineare che se Zanzotto tiene a distinguere l'arte dalla politica e dalla religione istituzionale, lo fa in quanto, come evidenziano le riflessioni di Freud e Gramsci, la maggior parte degli artisti, cercando o creando un rapporto di divismo, si allinea ai primi, più evidenti, discorsi di padronanza. Al problema etico del 'divismo' letterario, ovvero agli effetti di identificazione che l'autore può indurre nel lettore, Zanzotto ha prestato sempre molta attenzione⁷⁷⁷. L'auspicata spiritualizzazione dell'arte da un lato – che altro non è che l'opposizione all'imminente crollo simbolico delle soggettività⁷⁷⁸ – e dall'altro una concezione dell'atto poetico come atto dettato da una necessità superiore, tragica, non possono lasciare alcuno spazio, sia per il lettore che per l'autore, a un compiacimento reciproco di tipo immaginario. La biografia autoriale di Zanzotto è, da questo punto di vista, il migliore esempio per testimoniare di questa sua concezione della vita letteraria, ispirata da una ricerca poetica completamente assorbita nella propria esperienza e nella propria 'ascesi' nel luogo nativo.

Non possiamo più rimandare, giunti a questo punto, di considerare una convergenza piuttosto paradossale. Il distacco sociale, il divismo, additati da Gramsci come i fini celati degli scrittori difficili e criptici, vengono invece riconosciuti da Zanzotto come i fini troppo espliciti di scrittori non abbastanza 'veri', ovvero non abbastanza affetti da una profonda necessità di scrivere, non chiamati dal destino tragico della vocazione letteraria. Senza voler cercare di stabilire un primato su un problema che sembra non sopportare schematismi – in cui in parte cade Gramsci nella sua divisione tra contenuto e forma – invocando piuttosto un avanzare caso per caso, ci sembra fruttuoso cercare di delineare meglio le ragioni che conducono Zanzotto a ritrovarsi al rovescio della visione gramsciana.

⁷⁷⁷ Cfr. Andrea Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, Pps, p. 1120.

⁷⁷⁸ Cfr. *supra*, cap. 1.2, par. 1.2.4. Cfr. Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit.

Si legge nel passo citato che per Zanzotto l'effetto prodotto dalla 'vera' arte è la "fraternità". Quest'ultima è determinata da un "aumento di coscienza" che si realizza nell'incontro, durante l'atto di lettura, con qualcosa che dà un "senso di contatto", in virtù del fatto che viene riconosciuto dal soggetto come qualcosa che, pur se ignoto alla coscienza, già gli "apparteneva". Se proviamo a leggere questo processo riportandolo al quadro psicoanalitico tracciato in precedenza, potremmo dire che l'alternativa dell'arte al discorso del padrone consiste, dal lato della lettura, nel portare il lettore in contatto con degli elementi del suo inconscio, riportandoli alla coscienza, ovvero facendolo entrare in contatto con dei tasselli di senso del suo vissuto.

Possiamo scavare ancora più in profondità il senso dell'implicazione tra la struttura dell'esperienza analitica e le riflessioni zanzottiane sull'esperienza della lettura attraversando il passo conclusivo di *Intervento*, in cui Zanzotto ribadisce e descrive più in dettaglio la necessità strutturale dell'interlocutore:

Se poi questo interlocutore diventa tante persone, diventa un gruppo, tanto meglio; ma direi che deve restare anche sempre 'qualcuno', una persona fortemente individualizzata. Ritorno sempre sul concetto che la poesia richiede proprio una fortissima personalizzazione; gruppo o massa fin che volete, ma formati sempre da individui differentissimi, mai sovrapponibili l'uno all'altro; l'interscambiabilità è offensiva come l'indifferenza. E per fortuna è irreal⁷⁷⁹.

Al criterio editoriale della diffusione, Zanzotto oppone il criterio qualitativo dell'incontro singolare. La diffusione implica il rischio di un rafforzamento della logica gruppale del legame, sia nel momento in cui un'opera mira a un certo gruppo sociale come insieme di lettori potenziali, sia quando il gruppo si forma proprio come effetto della lettura stessa dell'opera. Questo rischio è legato all'impurezza irredimibile della pulsione, alla pratica sublimatoria che

⁷⁷⁹ Andrea Zanzotto, *Intervento*, Pps, p. 1287.

per compiersi deve trovare un soddisfacimento presso l'altro. Si è detto che la vocazione zanzottiana si iscrive nel paradigma di Antigone, il quale, tuttavia, è un paradigma non praticabile compiutamente, poiché l'altro, il lettore, è una presenza inaggirabile, perfino nel caso, da postulare per assurdo, del suicidio: perfino il gesto di Antigone, come quello di Celan o Sylvia Plath, implica un lettore. La logica zanzottiana mira dunque a limitare il più possibile l'instaurarsi di un rapporto di suggestione tra autore e lettore, da un lato con una dimissione personale dell'autore dagli spazi mediatici di massa, che per il loro carattere intrinsecamente legato alla creazione di logiche consumistiche, possono vanificare il potenziale disalienante del testo, facendolo soffocare dalla suggestione; dall'altro, in modo più fondamentale, attraverso una morale poetica che non sopporta compromessi formali e che rende conto solo alle proprie finalità poetiche. Come scrive Dal Bianco: "la poesia di Zanzotto talvolta è difficile, perché non accetta compromessi, e deve tenere insieme costantemente ciò che salva assieme a ciò che condanna".⁷⁸⁰ La poesia dunque, come tentativo supremo di resistenza e liberazione dalle sovrascrizioni alienanti dell'Altro, e come ricerca etica di un massimo grado di singolarizzazione, di recupero di una propria consistenza individuale (bonifica dell'inconscio, "aumento della coscienza") non può che puntare a quanto, nel lettore, al di là delle sue identificazioni collettive, pulsa come elemento radicalmente soggettivo, 'differenziatissimo', e fare sì che, al contatto col testo, questo elemento possa potenziarsi, affinarsi, trovare una realizzazione sempre più densa nella vita del soggetto.

La poesia si pone così come un discorso, una forma del legame sociale che cerca di salvare la sua radice umanistica non promuovendo l'appropriazione di un sapere universale accumulato dall'uomo nella storia,

⁷⁸⁰ Stefano Dal Bianco, *La religio di Zanzotto tra scienza e poesia*, in Niva Lorenzini, Francesco Carbognin, *dirti "Zanzotto"*, cit., p. 70.

ma favorendo l'esistenza, nel conflitto simbolico dei saperi 'per tutti', di un sapere del soggetto su di sé, di un sapere che lo produca il più possibile come soggetto, come scarto dalla convenzione. L'insistenza di Zanzotto sull'incancellabilità del soggetto come "persona fortemente individualizzata" può rimandare all'importanza che la singolarità ricopre nella pratica analitica, espressa molto bene in un altro passo dell'intervista rilasciata da Lacan a Emilia Granzotto:

penso a tutti i pazienti che ho visto passare sul divano del mio studio in 40 anni di ascolto. Non uno in qualche modo simile all'altro, non uno con le stesse fobie, le stesse angosce, lo stesso modo di raccontare, la stessa paura di non capire. L'uomo medio, chi è: io, lei, il mio portiere, il presidente della Repubblica?⁷⁸¹.

Nel discorso della letteratura si entra, sembra dirci Zanzotto, come nel discorso psicoanalitico: *uno per uno* e con l'obbligo, perché il legame si realizzi senza suggestione omologante, di una reinvenzione – della poesia, della psicoanalisi – che l'individuo è chiamato a dover compiere e sopportare da solo, nel vuoto di quella che Villalta chiama "instabilità del significato":

Il decentramento costante, l'incessante instabilità del significato, per il quale dobbiamo ogni volta scommettere esponendoci, questa è forse l'unica traccia rilevante che possiamo seguire. Interminabile lettura del testo, interminabile ricerca di quale sia il volto della persona dell'autore che si sottrae, interminabile autoanalisi di fronte ai segni che il testo ci presenta⁷⁸².

La linea esoterica del simbolismo raggiunge dunque in una concezione di questo tipo una maggiore consapevolezza e una maggiore forza. In questa direzione, il concetto barthesiano di "scrivibile", a cui ci siamo affidati per

⁷⁸¹ Jacques Lacan, *Freud per sempre*, in "La Psicoanalisi" n. 41, cit., p. 20.

⁷⁸² Gian Mario Villalta, *La costanza del vocativo*, cit., p. 62.

poterci confrontare con il proprio della testualità a partire da *La Beltà*, mostra la sua fecondità anche per comprendere meglio la concezione zanzottiana dei rapporti tra poeta e lettore. Il fine etico della testualità “scrivibile” secondo Barthes è infatti quello di trasformare il lettore in autore:

Pourquoi le scriptible est-il notre valeur? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte. Notre littérature est marquée par le divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'usager du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur [...]. Ce lecteur est alors plongé dans une sorte d'oisiveté, d'intransitivité, et pour tout dire, de *sérieux*, au lieu de jouer lui-même, d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture, il ne lui reste plus en partage que la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte: la lecture n'est plus qu'un *referendum*⁷⁸³.

Nell'itinerario zanzottiano, questa vocazione a produrre il lettore come soggetto attivo del lavoro letterario la si ritrova nel modo più visibile in quel testo “scrivibile” per eccellenza che è *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*. Di questa vocazione attesta in primo luogo la marcata diversità paratestuale, la quale induce a pensare, come si è detto in sede di analisi, che la scrittura critica sia chiamata al compito di permettere al testo di funzionare, di uscire dal non-senso. Ma nel suo intervento l'autore esprime apertamente questa vocazione, chiamando in causa la libertà e il ruolo del lettore:

⁷⁸³ Roland Barthes, *S/Z*, in *Œuvres complètes*, vol. III, cit., p. 122. “Perché lo scrivibile è il nostro valore? Perché la posta in gioco del lavoro letterario (della letteratura come lavoro) è fare del lettore, non più un consumatore, ma un produttore del testo. La nostra letteratura è segnata dal divorzio impietoso che l'istituzione letteraria mantiene tra il fabbricante e l'utente del testo, il suo proprietario e il suo cliente, il suo autore e il suo lettore [...]. Questo lettore è dunque immerso in una sorta di ozio, d'intransitività, e per dirla tutta, di *serietà*: invece di giocare lui stesso, di accedere pienamente all'incanto del significante [...] gli tocca in sorte solo la misera libertà di ricevere o di rifiutare il testo: la lettura non è più di un *referendum*”. (Traduzione nostra. Cfr. Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, cit., p. 10)

È un tema dei nostri anni considerare l'opera come aperta nella pluralità delle risoluzioni o nella scelta di vari montaggi delle vicende ecc. Lasciandole in balia di un eventuale lettore senza che ci sia alcuna premeditazione [...]. Sono convinto che questo tipo di gioco [...] non abbia un valore di testimonianza sufficiente. Io credo, invece, che questo elemento ludico, combinatorio [...] possa avere un valore soltanto se apprezzato attraverso una lunga meditazione, che poi 'mette in gioco' tutta la personalità del lettore, anche per l'eventuale momento in cui egli può intervenire e mutare la struttura⁷⁸⁴.

Vediamo qui come dalla prospettiva del lettore l'isotopia del test di Rorschach sia fortemente strutturante. Tuttavia, in linea con i risultati forniti dall'analisi testuale, occorre situare più in là, in una zona di maggiore indeterminatezza, il contesto enunciativo che obbliga il lettore a mettersi in gioco. È lo spazio deconnotativo aperto dal testo, il reale che il movimento testuale cerca di simbolizzare e fa emergere a un tempo, e di cui il Rorschach è già un *senhal*.

3.1.2. LA SERIE PARADIGMATICA DEL “FERIMENTO” IN SENHAL E LA SUA FUNZIONE DISORIENTATIVA

Come mostra la nostra lettura analitica, l'eccesso bruciante (scrivibile) di pluralità impone al lettore di cercare di ricostituire una verità trascendente (deconnotativa) del testo, obbligandolo così a mettersi in gioco come soggetto (soggetto del significante), a incontrare il lavoro resistenziale-poietico, testimoniale, del poeta di fronte al reale. È in questo investimento etico rispetto all'impossibile che si realizza la verità della poesia, e si misura

⁷⁸⁴ Andrea Zanzotto, *Alcune osservazioni dell'autore*, Pps, p. 1533.

la differenza tra il poeta come testimone, e il letterato “falso e bugiardo” che gioca con i possibili letterari per creare un rapporto di suggestione con il lettore, e affermarsi socialmente.

In *Senhal* il lettore è obbligato a confrontarsi con l’apertura del trauma, di cui il testo offre un tentativo contingente di simbolizzazione. Il testo attiva il movimento interpretativo del lettore ma lo orienta verso la trascendenza del trauma e non verso la sua pluralità interna. Per questo l’apertura e la chiusura *in medias res* del testo non rappresentano dei veri limiti testuali: “il test rappresenta da una parte la fissa chiusura dell’attimo, dall’altra un punto di fuga all’infinito. Esiste un Rorschach che si può fare in pochi minuti, esiste un Rorschach che può durare tutta un’esistenza”⁷⁸⁵.

Come si è detto, ciò che il lettore incontra in *Senhal*, e rispetto a cui è chiamato a posizionarsi, è l’indeterminatezza del senso e dell’immagine dell’umano, apertesi in conseguenza di un evento traumatico altrettanto innominabile. Nella nostra analisi abbiamo privilegiato dei momenti che ci sono sembrati particolarmente densi ai fini di una possibile ricostruzione di una strutturazione testuale, preliminare alla formulazione di un’ipotesi di verità del testo’ alla quale abbiamo poi cercato di articolare una ricostruzione della pluralità stilistico-isotopica.

In questa sede cercheremo invece brevemente di mostrare come, nella fuga sintagmatica delle battute, si presentino al lettore i significanti di quella serie paradigmatica in cui avviene il tentativo più ‘letterale’ di dare senso al trauma.

Lo so che ti hanno || presa a coltellate ||⁷⁸⁶.

Già scola da un’incisione sulla neve⁷⁸⁷.

⁷⁸⁵ Andrea Zanzotto, *Alcune considerazioni dell’autore*, Pps, p. 1533.

⁷⁸⁶ Andrea Zanzotto, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Pps, p. 361, battuta 2.

⁷⁸⁷ *Ibidem*, battuta 3.

Ma ora vengono alle mani ora saltellano i coltelli
nei luoghi comuni e t'incide⁷⁸⁸.

disegni e coltellate orgasmi⁷⁸⁹.

mi va mi sta mi gira che laggiù ti abbiano colpita⁷⁹⁰.

Io piango, ho saputo del fatto⁷⁹¹.

Ho saputo del tuo ferimento⁷⁹².

Il lettore viene condotto, soprattutto attraverso l'immagine filmica dell'accoltellamento e dell'incisione, alla nominazione letterale del "ferimento". Ferimento mantiene la sua indeterminatezza per via etimologica (trauma), ma si pone, rispetto a "fatto", a un livello già connotativo. "Fatto", che figura nel titolo, si pone per il lettore come segnale, *senhal* appunto, dell'indicibile fondamentale del testo. ("Fatto" indica i limiti del fattuale rispetto al reale del trauma).

Nelle battute 1-17 il lettore fa dunque l'esperienza di una proliferazione delle voci attorno a un'assunzione referenziale (determinata dalle due occorrenze di "ho saputo"): il fatto è il ferimento. Tuttavia l'immagine dell'incisione sulla neve, che come sappiamo rimanda alla scrittura, impedisce di associare stabilmente ferimento a "coltellate". Un'associazione di questo tipo limiterebbe infatti moltissimo l'apertura indeterminata, e dunque potenzialmente produttiva, del testo.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, battuta 6

⁷⁸⁹ *Ivi*, p. 362, battuta 7.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, battuta 13.

⁷⁹¹ *Ivi*, p. 363, battuta 14.

⁷⁹² *Ibidem*, battuta 17.

La stabilità referenziale della prima parte si sfalda nel prosieguo della lettura, rimettendo in discussione il valore del “fatto” rispetto alla sua indicibilità:

divaghiamo un poco e anche un molto se vuoi
sulla ferita e sulla dolce colla, tra noi⁷⁹³.

E (in)ferimenti, non direi traumi più⁷⁹⁴.

Infierimenti: giungono, maman, giungono⁷⁹⁵.

E aguzzo i sensi i coltelli i sanguini⁷⁹⁶.

entro la rete dei gesti del ferimento⁷⁹⁷.

L’oggettività della comunicazione rispetto al “ferimento” come evento negativo, si tramuta dapprima in euforia per la “ferita”; poi, attraverso i movimenti differenziali della lettera, il lettore incontra il tentativo di fare del “ferimento”, del “trauma”, un concetto logico, controllabile: un “(in)ferimento”. Questo tentativo approda, nella battuta successiva, a una formazione di compromesso: il significante “infierimenti”, che segnala da un lato lo scacco dei tentativi precedenti, e dunque un ritorno alla violenza come spazio referenziale, ma dall’altro, continuando a leggere nel movimento della lettera, si rinviene la locuzione *in fieri*, che trasmette al lettore proprio il senso di instabilità, del farsi in divenire, aperto su ogni possibile, del testo. La ripresa delle due occorrenze successive sui registri della prima parte (evocazione metonimica de “i coltelli”, l’allusione

⁷⁹³ Ivi, p. 365, battuta 25.

⁷⁹⁴ Ivi, p. 366, battuta 32.

⁷⁹⁵ *Ibidem*, battuta 33.

⁷⁹⁶ Ivi, p. 367, battuta 38.

⁷⁹⁷ *Ibidem*, battuta 40.

spassionata ai “gesti del tuo ferimento”) completano per il lettore l’esperienza dell’instabilità referenziale, del reale trascendente che determina il movimento deconnotativo in cui anch’egli si trova implicato. L’instabilità è la regola: nell’occorrenza successiva il lettore incontra nella voce centrale il rovescio della comunicazione oggettiva, dell’”ho saputo”:

ma perché mi hanno ferita? Ho sentito bisbigliare

Ho sentito scommettere sul mio ferimento

Mi sento, me, esprimermi sul mio ferimento⁷⁹⁸.

Ho sentito parlare del tuo ferimento⁷⁹⁹.

Orando pro e contra sul tema del ferimento⁸⁰⁰.

L’interrogativa diretta mette il lettore di fronte all’enigma del ferimento (che è, nell’isotopia del test, l’enigma della macchia della prima tavola), e ancora una volta sospende la connotazione pulsionale (euforia/disforia *Eros/Thanatos*) rispetto al “ferimento”. Dall’oggettività del sapere si passa allora al registro della chiacchiera (“ho sentito”, “bisbigliare”) e a quello della speculazione (“scommettere”), per poi ricadere nell’abisso isterico del non-sapere in cui il soggetto sente il proprio cogitare a vuoto attorno al trauma, espresso prima dal pleonasma polittotico e anacolutico *mi/me/mio*, poi dall’antitesi “pro e contra” che formalizza l’ambivalenza, e la messa in gioco di tutti i significati.

L’uscita dal vuoto di sapere, espresso dalla preghiera (“orando”) irrelata di fronte al trauma-ferimento, si presenta al lettore come una ripresa, da parte della voce centrale, della via euforica a un più alto grado d’intensità:

⁷⁹⁸ Ivi, p. 367, battuta 41.

⁷⁹⁹ Ivi, Pps, p. 368, battuta 42.

⁸⁰⁰ *Ibidem*, battuta 34.

La mia ferita mi ha delibata decifrata

La mia ferita è stata la mia sorte la mia corte il mio forte⁸⁰¹.

Sogni di ferite di strappi carnei⁸⁰².

L'ambivalenza del ferimento raggiunge qui il suo culmine. La constatazione di costernazione iniziale su cui il lettore è portato a fissare una referenzialità, dopo essersi rovesciata nel vuoto di sapere, si rovescia ora in termini affettivi: la ferita è un fatto positivo per la voce femminile, è piacevole (delibata), chiarificatoria (decifrata), rassicurante e protettiva in termini di orientamento del soggetto (sorte) di calore sociale (corte) di protezione fisica (forte). Ma questa nuova e smodata impennata di euforia non può convincere il lettore, ormai preso nell'altalena dei registri e delle valenze enunciative. Non potrà che dare a questi versi uno statuto di mezza verità, leggendoli come un modo di dire quell'indicibile che è il ferimento con i suoi affetti-effetti. A mettere in guardia il lettore da un'interpretazione di questi versi come un momento di rivelazione, di manifestazione di una raggiunta "parola piena" (come avviene ad esempio nella lettura di Conti Bertini)⁸⁰³, vi è da un lato la ridondanza della strategia retorica della ripetizione (anafora, epanalessi) implementata da una serrata allitterazione, e dall'altro il lessico, che rimanda a oggetti centrali in epoche storiche passate. L'occorrenza successiva riporta infatti la ferita in quello spazio confusivo per eccellenza che è il sogno: in cui essa si presenta al lettore nell'indecidibile divisione tra oggetto del desiderio e oggetto di angoscia, nella quale si rivela in tutta la sua radicalità la "grande indecidibilità del giudizio" di cui scrive Villalta:

In un lavoro come *Gli Sguardi, i Fatti e Senhal*, nell'insistenza su un atto di violazione, di ferimento, e sul tradimento sistematico – nuova o diversa violenza – della parola

⁸⁰¹ Ivi, p. 369, battuta 50.

⁸⁰² Ivi, p. 371, battuta 70.

⁸⁰³ Lucia Conti Bertini, *Zanzotto o la sacra menzogna*, cit., p. 18.

che ne ‘prende atto’ senza potersi esimere dal parteciparvi, non vi è segnale di ironia che rimandi a qualche rovesciamento positivo di significato. È la ricostruzione della complessità in cui si inconchiglia il senso nella parola a rivelare quanto grande sia l’indecidibilità del giudizio⁸⁰⁴.

Dopo aver messo in scena questa indecidibilità, presentando al lettore la ferita nei poli opposti dell’oggettività e del vuoto di sapere, nell’euforia desiderante e nella disforia angosciante, la voce può iniziare a uscire dalla ‘scena’ del testo:

Ora me ne andrò me ne andremo sull’altro bordo della ferita⁸⁰⁵.

L’annuncio al lettore da parte della voce centrale dell’imminente fine del testo (prolessi) crea un ulteriore e finale effetto di ambiguazione. L’allusione all’esistenza di un altro bordo della ferita mette il lettore di fronte all’ennesimo effetto di svelamento-velamento (effetto *senhal*): fa emergere il problema del luogo del testo, luogo che in questo verso sembra identificabile con un “bordo della ferita”, il bordo da cui si è prodotta la scrittura. Ecco che dunque invece di porsi, in chiusura del testo, come significante letterale capace di offrire un punto referenziale stabile per il lettore, avviene, attraverso “ferita”, una messa in discussione finale che non solo rilancia l’instabilità dei punti precedenti della linea sintagmatica, ma mette il lettore di fronte all’apertura, alla non-presenza a sé, alla contingenza assoluta del testo, alla sua ineludibile artificialità di prodotto letterario:

La ricerca di “uno zero da cui partire”, per rinnovare l’orizzonte in cui la persona possa esporsi verso il luogo di un possibile incontro, trova i margini della pagina, il taglio compatto del libro. Trova la cornice che riquadra la persona dell’autore nel nome ‘in copertina’ [...]. Autore che, dal riquadro della cornice, dalla copertina del libro, invita

⁸⁰⁴ Gian Mario Villalta, *La costanza del vocativo*, cit., p. 39.

⁸⁰⁵ Andrea Zanzotto, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Pps, p. 371, battuta 74.

il lettore a un itinerario che forse porterà all'incontro della persona dell'autore e della persona del lettore nella parola⁸⁰⁶.

Il lettore è chiamato così a fare esperienza della fuga della voci, a ritrovarsi nella posizione di una delle voci periferiche. La fine del testo, il passaggio della voce centrale dall'altro lato, agisce come una punteggiatura che mette *a posteriori* in discussione il tipo di esperienza fatta dal lettore, lasciandolo di fronte alla mancata deconnotazione del trauma. Lo sforzo interpretativo del lettore si ritrova così, attraverso il testo, portato al di là di esso – poiché esso si è dato solo come tentativo contingente di deconnotazione –: di fronte al compito etico, storico, civile di partecipare, di mettersi in gioco come soggetto, nella *communio* con le altre voci, voce tra le voci, a cercare di dare un senso al non senso.

Della necessità di questo compito danno testimonianza i due interventi che prolungano il testo a livello paratestuale, i quali si pongono, insieme al titolo, come elementi strutturali fondamentali della tensione alla non-chiusura del testo di *Senhal*; elementi che, esemplarmente visibili in *Senhal*, mettono in luce l'importanza delle note e dei titoli nel prodursi della testualità "scrivibile" zanzottiana a partire da *La Beltà* e fino a *Conglomerati*.

⁸⁰⁶ Gian Mario Villalta, *La costanza del vocativo*, cit., p. 41.

CAPITOLO 3.2

I TITOLI DELLE RACCOLTE: AL DI LÀ DELLA DISTINZIONE TRA TEMA E REMA

La descrizione della funzione del titolo nel processo creativo data da Zanzotto è valida anche per descrivere la sua funzione nell'esperienza della lettura:

Il titolo ha la funzione di una strutturazione in mezzo ad un coacervo⁸⁰⁷.

I titoli hanno un'enorme importanza. Esiste tutta una semantica della titolazione e quasi una metafisica della titolazione. Venga nel momento progettuale o arrivi quasi a uniformare l'opera al suo termine, il titolo esprime e riassume l'intero 'testo' come in un unico lampo, o agisce come un sasso che rompe i denti mentre si mastica qualche cosa: quel testo che si credeva di aver sviluppato (analizzato) fuori dal suo nucleo genotipico, vi ritorna repentinamente nel titolo. Il nucleo originario violenta attraverso il titolo, riafferra misteriosamente le briglie di tutto il 'discorso' testuale⁸⁰⁸.

Occorre ricordare che queste riflessioni (appartenenti a testi scritti nella seconda metà degli anni settanta), sono riferibili in modo più appropriato alla testualità esplosa che si inaugura con *La Beltà*, e che continua a manifestarsi nelle raccolte successive. Nei flussi di senso di queste opere si sono rivelati fondamentali dei significanti per i quali, a causa della tensione nominativa che li attraversa, abbiamo adottato, riprendendo una riflessione di Barthes sull'impossibilità di distinguere denotazione e connotazione, la definizione di "connotazione denotativa" o "deconnotazione". Ebbene, come vedremo, i titoli delle opere in questione non solo intrattengono rapporti molto stretti

⁸⁰⁷ Andrea Zanzotto, *Autoritratto*, Pps, p. 1209.

⁸⁰⁸ Andrea Zanzotto, *Testimonianza*, in *Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 91-92.

con questi significanti, ma assumono essi stessi in alcuni casi il medesimo statuto.

Possiamo iniziare ad apprezzare la posizione specifica di questi titoli pensando alla loro diversità rispetto a quelli dei primi quattro libri di Zanzotto. *IX Ecloghe* e *Elegia e altri versi*, sono, secondo la terminologia di Genette, “titoli rematici” che si limitano a informarci della forma e del genere dei componimenti contenuti nella raccolta (“indicazioni generiche”). *Dietro il paesaggio* e *Vocativo* sono invece “titoli tematici”, e riprendono, secondo una modalità comune nella poesia moderna, quelli di una sezione o di una poesia della raccolta, dando al lettore un’indicazione per situare il nucleo centrale dell’opera. Questo modo di organizzazione sineddochico permette di potenziare gli effetti connotativi e indicativi prodotti dalla forma del titolo. Prima ancora di addentrarci in una lettura progressiva, anticipiamo fin da ora che la maggior parte dei titoli a partire da *La Beltà* non è riconducibile stabilmente alle categorie “tema” e “rema” usate da Genette.

Occorre sottolineare ora che anche a livello del sistema dei titoli, pur se la frattura rappresentata da *La Beltà* resta evidente, permettendo di rilevare facilmente delle profonde differenze, è attivo un legame tra tutte le fasi dell’itinerario zanzottiano attorno al suo momento inaugurale. *Dietro il paesaggio* e *Vocativo* sono infatti due titoli che, nel movimento *a posteriori* in cui si sviluppa il sistema testuale, continuano ad interagire con i titoli successivi.

3.2.1 IL TITOLO “DIETRO IL PAESAGGIO”

Il titolo *Dietro il paesaggio*, doppiamente eponimo (titolo di una sezione e di un suo componimento) indica l’oggetto fondamentale dell’universo poetico zanzottiano, e la tensione conoscitiva e implicativa che permea la relazione che il soggetto intrattiene con esso. *Dietro* attiva infatti

immediatamente nel lettore colto un universo di senso riferibile, nel sistema letterario della modernità, alla tradizione del simbolismo⁸⁰⁹, che rafforza la possibilità di riconoscere la coscienza creativa che presiede allo stile tardo-ermetico della raccolta, e al riuso a livello intertestuale dei riferimenti letterari. Anche se Ungaretti nel suo “piccolo discorso” su *Dietro il paesaggio* si sofferma sul lato leopardiano e petrarchesco della raccolta, la sua formula per definire il libro esemplifica bene la nostra lettura: “Che cosa presenta in *Dietro il paesaggio*, Andrea Zanzotto? Il segreto di un panorama”⁸¹⁰.

A un livello ancora più profondo di quello intertestuale, *Dietro*, in quanto deittico spaziale, orienta il lettore rispetto alla situazione enunciativa propria della raccolta, in relazione alla quale, in quanto strettamente legata alla sublimazione paradigmatica, verranno a costruirsi le situazioni enunciative successive. In questo deittico si può leggere in effetti il primato della spazialità sulla temporalità che è proprio della raccolta (essendo in effetti la temporalità stagionale su cui si organizza, un modo stabile di variazione dello spazio percepibile dal soggetto, posta in opposizione alla temporalità inquietante della storia umana). In questa prospettiva, possiamo dire che la deissi pone come situazione enunciativa centrale lo stare in luogo del soggetto. Sempre in termini heideggeriani potremmo dire che il titolo della raccolta riveli come la ricerca poetica non si concentri sul paesaggio come ente o insieme di enti, ma come luogo che vela la dimensione autentica dell'essere. Per il lettore colto ciò significherà ritrovare nel titolo un'indicazione per interpretare il rapporto del soggetto con il paesaggio, da un lato nel senso di un'instabilità gnoseologica, e dall'altro di un'elevazione

⁸⁰⁹ Bastino due riferimenti a titolo d'esempio: il componimento-manifesto *Correspondances* di *Les Fleurs du Mal* e *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* di Montale: “Poi come su uno schermo, si accamperanno di gitto / alberi case colli per l'inganno consueto”; cfr. Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, in Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2003, p. 42. Cfr. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 46.

⁸¹⁰ Giuseppe Ungaretti, *Piccolo discorso sopra “Dietro il paesaggio” di Andrea Zanzotto*, in *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano, 2001, p. 698.

sacrale, le quali si rivelano, nella lettura, in alcuni momenti particolarmente densi. Ne citiamo alcuni (che si aggiungono a quelli già menzionati):

Qui non resta che cingersi attorno il paesaggio
qui volgere le spalle⁸¹¹.

Tra i monti specchi eccelsi del primordio⁸¹².

E di là tanto mi tace
Dopo i prati e i freddi meli
La fredda sfera del tuo paradiso⁸¹³.

Là dietro, le colline
Sono alveari pungenti e vuoti⁸¹⁴.

Nelle mattine, se è vero,
di tre montagne trasparenti
mi risveglia la neve⁸¹⁵.

il verde vivo è così solo
là al trapasso dei monti⁸¹⁶.

Nei luoghi chiusi dei monti
mi hanno raggiunto
mi hanno chiamato⁸¹⁷.

In ognuno di questi passi vediamo come la deissi spaziale del titolo si

⁸¹¹ Andrea Zanzotto, *Ormai*, in *Dietro il paesaggio*, Pps, p. 46.

⁸¹² Andrea Zanzotto, *Là sovente nell'alba*, in *Dietro il paesaggio*, p. 47.

⁸¹³ Andrea Zanzotto, *Montana*, in *Dietro il paesaggio*, p. 55.

⁸¹⁴ Andrea Zanzotto, *La fredda tromba*, in *Dietro il paesaggio*, p. 97.

⁸¹⁵ Andrea Zanzotto, *Perché siamo*, in *Dietro il paesaggio*, p. 101.

⁸¹⁶ Andrea Zanzotto, *Al bivio*, in *Dietro il paesaggio*, p. 103.

⁸¹⁷ Andrea Zanzotto, *Dietro il paesaggio*, in *Dietro il paesaggio*, p. 106.

concretizzi in una serie di variazioni che nell'itinerario sintagmatico della lettura permettono la ricostruzione paradigmatica dei nuclei tematici centrali del libro. Questi passi permettono ad esempio al titolo di porsi in modo allusivo rispetto al fondamentale fenomeno del rispecchiamento io-paesaggio. Si è ampiamente spiegato come questo fenomeno inaugurale permetta all'itinerario di Zanzotto di essere letto come un movimento soggettivo in cui alla fine ci si ricongiunge all'origine, all'impossibilità stessa del ricongiungimento come del distacco. *Dietro il paesaggio* è dunque un titolo che, dopo aver contribuito a organizzare la lettura della raccolta di cui porta il nome, continua a incidere e a interagire con i sistemi testuali e paratestuali delle opere successive. In questa sede possiamo seguire questo movimento attraverso alcuni momenti molto forti di autocitazione e di autoriuso che puntellano l'itinerario testuale.

Citiamo tre di questi momenti, posti tra loro a una certa equidistanza, e dunque potenzialmente in grado di mostrarci come si renda leggibile in questa strategia testuale – ponendoci il più possibile nella prospettiva del lettore colto – l'evoluzione del rapporto tra soggetto e oggetto che avviene nello sviluppo dell'opera zanzottiana.

Il primo momento è il diciottesimo componimento di *Profezie o memorie o giornali murali*:

Il paesaggio ha tutto confessato, essudato,

il paesaggio è in confessione, in sudore.

Il crimine. Il crimine.

[...]

parole piene con colla di parole vuote

presto troppo presto per far cenno ai linguaggi o ad altro

prosa forma paesaggio. Napalm dietro il paesaggio.

[...]

O mio paesaggio perché mi hai... paesaggio-aggio (spezie rare)?

Ho paesaggio molto.

Chi mi parla di libri carte mi atterrisce
(di donne, di storia-e, di paesaggi).
Chi mi parla mi uccide⁸¹⁸.

L'insistenza iterativa con cui ricorre in questo componimento il termine "paesaggio" segnala al lettore la portata analettica di questi passi, ovvero la necessità di stabilire una relazione con altre parti del sistema testuale. La posizione di rottura in cui si colloca la testualità de *La Beltà* è visibile qui nella ripresa sovversiva del titolo *Dietro il paesaggio* e di tutto ciò che esso rappresenta (a livello sublimatorio e stilistico-formale). Il culmine della sovversione è certo la ripresa integrale del titolo nella frase nominale "Napalm dietro il paesaggio". Si tratta di un'interpretazione che viene offerta al lettore, una chiave per poter situare – alla fine della raccolta – la propria esperienza di lettura.

Tramite il rimando al lettore è possibile interpretare il cambiamento radicale del rapporto tra il soggetto e l'oggetto, nel segno della distruzione dissacrante e della perdita di senso della realtà e della poesia. In questi versi, in cui si tocca uno dei culmini de *La Beltà* nell'espressione della crisi attraversata dal soggetto, la sovversione è realizzata con procedimenti che non richiedono un particolare sforzo esegetico, e che sono dunque incaricati di tracciare chiaramente per il lettore la 'rottura' rispetto alla prima fase. L'iterazione è la colonna portante: 1) dell'ironia (il neologismo 'paesaggire', la parola composta "paesaggio-aggio"); 2) del rinvio all'immagine bellico-telesiva del "napalm"; 3) della metafora degradante ("spezie rare"); 4) della constatazione tecnico-pratica ("presto troppo presto"); 5) della dichiarazione di impotenza e di sconforto (si vedano i verbi in epifora 'atterrire', 'uccidere'). La chiarezza di questa strategia porta però in sé, in modo più intenso rispetto a quella che sarebbe una funzione strutturale

⁸¹⁸ Andrea Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali XVIII*, in *La Beltà*, Pps, p. 347.

immanente a ogni libro di poesia, l'esigenza che il lettore abbia seguito il percorso fin dall'inizio (esigenza confermata dalla domanda che Dal Bianco pone a coloro che non si sentono attratti dalla poesia di Zanzotto: "Hai provato a leggerlo davvero, dall'inizio alla fine?"⁸¹⁹)

Un altro momento di particolare pregnanza orientativa, esemplare di un'altra fase del rapporto soggetto-oggetto, lo ritroviamo in *Verso il 25 aprile*, poesia di *Idioma*:

un giusto richiamarsi all'obbligo
di ethos e pathos anche se i più arcanamente sfigurati
un giusto bestemmiare moduli e ragioni, nel furore
di un pianto che l'archiatra sommo dirà causato
dal remoto, dal lontano, dall'alto- dei- cieli, dal vietato
ad ogni aggancio – mera verberazione
fustigazione compiuta a mio danno da falsi paesaggi
interni ed esterni
o semplicemente "da stanchezza, da insonnia"
E sono pronto, insonnia
fuoco e parto che non si rilassa, intrigoso braciere⁸²⁰.

Si incontra qui il termine "paesaggio", svalutato dal plurale e dall'aggettivo "falsi", come segnalazione in linea con quella precedente, che la consolida non solo nel fatto di ritrovarsi a quattro libri di distanza (diciotto anni tra le due pubblicazioni), ma anche dalla naturalezza pacata del tono. L'esplicita e rassegnata formulazione ("falsi paesaggi / interni ed esterni") è funzionale all'esibizione di una segnalazione sul nuovo modo di concepire il rapporto del soggetto con la poesia. Il paesaggio, con la sua carica evocativa pari alla sua centralità nel sistema testuale, viene accostato all'"insonnia", che a sua

⁸¹⁹ Stefano Dal Bianco, *La religio di Zanzotto tra scienza e poesia*, in Niva Lorenzini, Francesco Carbognin, *dirti "Zanzotto"*, cit., p. 59.

⁸²⁰ Andrea Zanzotto, *Verso il 25 aprile*, in *Idioma*, Pps, p. 732.

volta viene messa in relazione etica e affettiva (“ethos pathos”) con il sacrificio dei partigiani. Dal campo interattivo tra questi tre elementi, il poeta può affermare la propria ferma volontà (“sono pronto”) di continuare a fare esistere la poesia nel reale dell’esistenza (“intrigoso braciere”), laddove ethos/pathos, interno ed esterno, paesaggio e poesia si trovano correlati. Il titolo-sintagma “Dietro il paesaggio” può dunque essere di nuovo fatto significare, ricevere una nuova interpretazione:

Erano ferite dentro le colline
nei fianchi giovani e amorosamente annosi del folto;
e io le vedevo e amavo
cercavo di sopperire a quanto esse esigevano.
In quel mio remoto
smontare e rimontare oggettini – da
fanciullo iracondo, implacabile –
voi che innocenti come guizzi di ruscello
come stellari girini svaniste nel sangue,
ora entrate – o eravate già entrati allora?
E, non so come, fate vostro quel ch’era mia turpe sacralità⁸²¹.

La ripresa del termine “paesaggio” avviene dunque per segnalare come la poesia sia ora impegnata nel tentativo di un recupero memoriale che includa i partigiani, il senso profondo della loro resistenza, in ciò che è stato il paesaggio per il soggetto. *Dietro il paesaggio* viene dunque risemantizzato, ponendosi, dopo il sovvertimento, come spazio di un reiterato tentativo di sacralizzazione, di conferimento del senso profondo del fare poetico del soggetto.

Giungiamo così a un terzo momento analettico di grande forza

⁸²¹ Ivi, p. 733.

contestualizzante, l'*incipit*, già incontrato, di *Ligonas II*, in *Sovrimpressioni*:

No, tu non mi hai mai tradito [paesaggio]
su te ho
riversato tutto ciò che tu
infinito assente, infinito accoglimento
non puoi avere: il nero del fato nuvola
avversa o della colpa, del gorgo implosivo⁸²².

Un passaggio come questo permette al lettore di ricostruire, sempre attraverso la ripresa del termine “paesaggio”, una dinamica narrativa nello sviluppo del sistema testuale. Si tratta qui di situare, e segnalare al lettore, che il rapporto con l’oggetto è entrato in una fase finale. Prima ancora che un’allusione heideggeriana, la scrittura barrata tra parentesi quadre [paesaggio] è un modo, estremo, di declinare il sintagma “dietro il paesaggio”, di cercare di dichiarare in modo definitivo il nucleo fondamentale del proprio fare poetico. Ciò è reso possibile dal tono perentorio, rafforzato dal “No” iniziale, e dalla dimensione temporale aperta dai verbi al passato prossimo e dall’avverbio “mai”. Viene segnalata dunque la persistenza di quanto già si era presentato nella prima raccolta, dando di nuovo senso al sintagma “dietro il paesaggio” e attingendo da esso. La stessa posizione nel sistema testuale, il tono e la nominazione denotativa (colpa), o con connotazioni codificate (nero), della propria realtà interiore, danno a questo passo un tono consuntivo, in cui la necessità del rapporto soggetto/oggetto assume le tinte di una malinconica inevitabilità, di una sussistenza “nonostante tutto”, che spinge ancora più in profondità la dimensione ‘eroica’ della resistenza del e nel paesaggio incontrata in *Verso il 25 aprile*.

⁸²² Andrea Zanzotto, *Ligonàs II*, in *Sovrimpressioni*, TP, pp. 839-840.

3.2.2 IL TITOLO “VOCATIVO”

Il titolo “Vocativo” condivide con “Dietro il paesaggio” una posizione di orientamento “connotativo”. Se da un lato infatti il titolo è per il lettore segnale di una prospettiva di lettura, dall’altro quest’azione del titolo contribuisce a un incremento della densità testuale. A differenza di *Dietro il paesaggio*, la prospettiva di enunciazione non viene aperta qui tramite una deissi spaziotemporale, ma attraverso il richiamo a una struttura linguistico-grammaticale. Possiamo infatti considerare “Vocativo” titolo eponimo tratto dal componimento della prima parte: *Caso vocativo*. Non va però sottovalutata in questa ripresa l’elisione del sostantivo, che pone il titolo in un’indeterminatezza che ha effetti di intensificazione sul piano connotativo.

Occorre in primo luogo sottolineare il carattere di approfondimento rispetto alla costellazione di senso che il lettore è chiamato a costruire sul titolo “Dietro il paesaggio”. Pur nelle differenze formali e sublimatorie che abbiamo messo in luce, la continuità a livello tematico è garantita da una folta serie di segnalazioni lessicali – in primo luogo la ripresa del termine “paesaggio”. I titoli delle due sezioni permettono al lettore di comporre la doppia anima della raccolta: *Come una bucolica* rimanda al nucleo tematico dell’artificialità, del carattere artistico del paesaggio (“è dipinto / ch’io viva nell’isola”⁸²³); *Prima persona* rimanda invece alla prospettiva logico-grammaticale del titolo, e al suo orientamento nella direzione di un senso di chiusura di un io “grammaticalizzato” e ridotto al puro impulso conativo”⁸²⁴. Questa doppia anima conflittuale è rafforzata dall’epigrafe eluardiana (“ce qui est digne d’être aimé / contre ce qui s’anéantit”⁸²⁵).

Come per *Dietro il paesaggio*, osserviamo che i titoli intrattengono delle

⁸²³ Andrea Zanzotto, *A foglia ed a gemma*, in *Dietro il paesaggio*, Pps, p. 78.

⁸²⁴ Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, Pps, p. 1436.

⁸²⁵ Cfr. Andrea Zanzotto, *Vocativo*, Pps, p. 129.

forti relazioni tra loro e che si realizza di nuovo la ripresa eponima di un titolo a un livello superiore nella strutturazione del libro. Alcuni titoli di singoli componenti vengono ad arricchire la relazione tra il titolo della raccolta e i titoli delle sezioni: *Colloquio*, *I paesaggi primi*, *Prima persona*, *Io attesto*, *Esistere psichicamente*, *Impossibilità della parola*, *Fuisse*. La debolezza strutturale delle note (quattro note succinte in *Vocativo* di cui una è la ripetizione dell'unica nota di *Dietro il paesaggio*) conferiscono ai titoli un forte peso paratestuale nell'orientamento della lettura. I titoli pongono un forte accento su una centralità dell'io, sulle minacce che incombono su di lui e sul suo sforzo di testimoniare linguisticamente di se stesso e del paesaggio. Grazie ai titoli il lettore può così leggere nel titolo *Vocativo* il dissidio che è alla base della situazione enunciativa della raccolta, quello tra una spinta a un dire poetico aulico (si pensi agli incipit vocativi dell'epica) e al sentimento soggettivo di un'impossibilità di fare presa attraverso la lingua sulla realtà e sull'esistenza.

3.2.3 IL TITOLO “IX ECLOGHE”

Come accennato, il titolo *IX Ecloghe* è (come *Elegia e altri versi* e *Filò*) un titolo apertamente rematico. Come spesso accade nell'adozione moderna di un titolo di genere, *IX Ecloghe* pone immediatamente il lettore di fronte ad un confronto con la tradizione classica in cui questo tipo di titolo era dominante⁸²⁶. Il primo effetto connotativo di questo confronto si produce nella discrepanza tra il rispetto tematico e formale di fondo, da un lato, e dall'altro il forte sperimentalismo del libro. A differenza dei libri precedenti, il titolo non ha il supporto dei titoli delle sezioni (l'unico titolo, *Intermezzo* è anch'esso apertamente rematico), ma stabilisce una relazione fortissima

⁸²⁶ Cfr. Gérard Genette, *Seuils* (1987), Seuil, Paris, 2007, p. 90. (Gérard Genette, *Soglie*, cit., p. 85).

innanzitutto con i titoli delle ecloghe, e poi con quelli degli altri componimenti. È proprio da questo confronto che il titolo classico *Ecloghe* sprigiona tutti i suoi effetti connotativi. Sono soprattutto alcuni titoli, fortemente tematici, a creare una forte dissonanza con il titolo della raccolta: *Polifemo*, *Bolla fenomenica*, *Primavera*; “*Lorna, Gemma delle colline*” (da un’epigrafe); *Ravenna*, *Macromolecola*, *Ideologie*; *Passaggio per l’infirmità*. *La voce e la sua ombra*. *Non temere*. Questa forma tripartita del titolo è riscontrabile in altri componimenti del sistema testuale, ma mai come titolo di una raccolta (molto significativo che la si ritrovi in un testo molto sperimentale come *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*). La sproporzione tra questi titoli dei componimenti, ridondanti e metonimici, e il titolo essenziale *Ecloghe*, contribuisce alla creazione della forte metatestualità che è una delle caratteristiche fondamentali della raccolta⁸²⁷. Ancora una volta il lettore è chiamato a stabilire un legame con i libri precedenti, nei quali, a livello paratestuale, è segnalata con forza l’idea di un’artificialità (si veda *Come una bucolica di Vocativo*). *Ecloghe* porta a compimento questo movimento, ma lo fa invertendo le relazioni tra titolo e testi.

I titoli tematici “Dietro il paesaggio” e “Vocativo” ritagliavano per il lettore una prospettiva privilegiata di interpretazione, rilanciando però al contempo la densità testuale. Potremmo dire che la relazione tra il titolo e la massa testuale della raccolta ha un funzionamento interazionale: il titolo organizza nella lettura il senso del testo, ma al contempo il lettore non può che interpretare incessantemente il titolo attraverso il testo. Non accade lo stesso per il titolo *Ecloghe*. Come nomenclatura, ovvero come titolo denotativo e non connotativo, *Ecloghe* stabilisce una diversa relazione con i testi della raccolta. Si tratta di una tensione tra le innovazioni e gli sperimentalismi da un lato, e i confini tradizionali che delimitano il genere, dall’altro. È cioè una tensione, realizzata strutturalmente, tra la Norma e ciò

⁸²⁷ Cfr. Stefano Agosti, *L’esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, Pps, p. XV.

che tende non solo a trasgredirla, ma anche a superarla e ad allargarne i confini. Così, il lettore non è portato a reinterpretare il titolo in una dimensione connotativa, ma a interrogarsi sul suo valore normativo, sulla sua capacità di poter catalogare la testualità su cui è stato apposto. L'esperienza di *IX Ecloghe* anticipa così la realizzazione zanzottiana più compiuta della messa in scena strutturale della tensione tra norma e devianza: l'*Ipersonetto* di *Galateo in Bosco*.

“IX Ecloghe” è titolo rematico, e in quanto tale minoritario nell'opera zanzottiana. Tuttavia il valore del titolo come confine normativo in articolazione a una testualità debordante è un carattere fondamentale di molti titoli successivi a *IX Ecloghe*, e comune ai titoli delle opere di più alto agonismo linguistico (*La Beltà*, *Pasque*, *Fosfeni*).

3.2.4 I TITOLI DA LA BELTÀ A CONGLOMERATI.

L'IBRIDAZIONE TRA TEMATICO E REMATICO

La bipartizione tra titoli tematici e rematici, qui tracciata per la prima produzione di Zanzotto, non è più valida per le raccolte a partire da *La Beltà* (con l'eccezione di *Filò*). In ogni titolo sono infatti rintracciabili degli aspetti tematici e rematici. Per comprendere questa affermazione occorre ritornare alla differenza tra le due tipologie. Un titolo tematico realizza la sua funzione descrittiva rispetto al testo attraverso l'esplicitazione del suo 'contenuto', ovvero di ciò di cui esso parla. Un titolo rematico invece la realizza attraverso l'indicazione della forma, del genere di appartenenza del testo. In entrambi i casi si tratta però della possibilità di un tentativo di considerare la testualità in sé, di indicarne la propria essenza rispetto a ciò che essa è e non a ciò che dice (rispondendo cioè alla domanda 'che cos'è?', e non alla

domanda ‘di che cosa parla?’⁸²⁸).

Se applicassimo questa distinzione in modo superficiale, solo *Filò* rientrerebbe nella categoria dei titoli rematici, e tutti gli altri titoli sarebbero giudicati tematici. Una semplice osservazione permette però di problematizzare a un primo livello questa bipartizione, cambiando la collocazione di molte raccolte. Occorre innanzitutto considerare dei titoli ibridi di opere poetiche come *Les fleurs du mal*, *Illuminations*, *Ossi di seppia*, *Trucioli*⁸²⁹. In tutti questi casi, il carattere metaforico del titolo, non occupa solo il campo tematico, ma anche quello rematico, in quanto la metafora sottintende che ogni singolo componimento possa essere considerato una singola unità degli elementi espressi al plurale nel titolo: una poesia è un fiore, un’illuminazione, un osso, un truciolo. Alcune raccolte zanzottiane rientrano pienamente in questa tipologia: *Sovrimpressioni*, *Conglomerati*; altre vi rientrano invece in modo meno netto: *Pasque*, *Fosfeni*, *Meteo*. Non vi è totale aderenza tra la pasqua o il fosfene e ogni testo delle rispettive raccolte; è certo però che per molti passaggi testuali ‘rivelazione’ e ‘punto luminoso’ sono risposte metaforiche pertinenti alla domanda ‘che cos’è?’. Anche *Meteo* è più sbilanciato sull’‘essere’ che sul ‘parlare di’; esso è leggibile in effetti, secondo la nota d’autore, come l’indicazione del modo di organizzazione di ciò di cui si parla: “temi che sfumano gli uni gli altri o in lacune, e non secondo una sequenza temporale precisa, ma forse ‘meteorologica’”⁸³⁰.

Tocchiamo qui, risalendo dalla struttura paratestuale, il carattere “produttivo”, “scrivibile” della testualità zanzottiana, che rende difficile parlare pacificamente di ‘tema’, e in modo ancor più problematico di ‘contenuto’. La situazione enunciativa aperta di questa testualità non permette l’artificio della separazione tra tematico e rematico: non si può

⁸²⁸ Cfr. Gérard Genette, *Seuils*, cit., pp. 85-93. (Gérard Genette, *Soglie*, cit., pp. 81-88).

⁸²⁹ Cfr. Gérard Genette, *Seuils*, cit., p. 92. (Gérard Genette, *Soglie*, cit., p. 87).

⁸³⁰ Andrea Zanzotto, *Meteo*, Pps, p. 861.

rispondere alla domanda ‘di che cosa parla?’ senza costruire ipotesi operative in risposta alla domanda ‘che cos’è?’; e viceversa non si può pensare di definire-creare l’oggetto-testo se non a partire dalla sua produzione di senso (è in effetti ciò che siamo stati costretti a fare per poter tentare un’analisi di *Senhal*)⁸³¹. La testualità zanzottiana permette dunque di pensare i limiti tassonomici della ricostruzione di Genette, il quale peraltro, con consapevolezza, non esita ad affidare alla critica e alla storia letteraria il compito di esplorare la dimensione autentica dei rapporti tra titolo e testi⁸³².

Se i titoli citati possono ancora rientrare nella bipartizione attraverso una lettura denotativa della metafora, sulla relazione tra titoli e testo in alcune opere capitali (*La Beltà*, *Il Galateo in Bosco*, *Idioma*) vediamo invece implodere la distinzione separativa tra tematico e rematico. “La Beltà” ad esempio non può essere definita pacificamente ‘ciò di cui parla’ il libro che essa designa, ma nemmeno essere letta restando nel campo ‘tematico’ (come per “Dietro il paesaggio” e “Vocativo”), quale elemento sovrastrutturale capace ad un tempo di chiarire e di rendere quest’ultima più densa. “La Beltà”, come prodotto della sublimazione e sua causa (dal fascino agalmatico della bellezza dell’oggetto alla lode nella “beltà” letteraria), e come ciò che si è reso impossibile per il soggetto, è un titolo che permette di denotare connotativamente la produttività conflittuale dei testi che essa designa. Più che parlare della ‘beltà’, la poesia è un tentativo di restare nella ‘beltà’, è ciò

⁸³¹ Di fronte al rischio di una sovrapposizione tra le due categorie, la soluzione offerta da Genette, prendendo ad esempio *Lo spleen di Parigi* di Baudelaire, non è molto convincente. “Si le thème du *Spleen de Paris* est bien (admettons-le par hypothèse) ce que désigne ce titre, le rhème en est... ce que Baudelaire en dit (en écrit), et donc ce qu’il en fait, c’est-à-dire un recueil de petits poèmes en prose. Si Baudelaire, au lieu de l’intituler par son thème, l’ait intitulé par son rhème, il l’aurait nommé par exemple, *Petits Poèmes en prose*”; Gérard Genette, *Seuils*, cit., p. 83. “Se il tema dello *Spleen de Paris* è (ammettiamolo in via ipotetica) ciò che designa il titolo, il rema è... ciò che Baudelaire ne dice (ne scrive), e dunque ciò che ne fa, cioè una raccolta di brevi poesie in prosa. Se Baudelaire invece di intitolare tale raccolta attraverso il suo tema, l’avesse intitolata con il suo rema, l’avrebbe chiamata per esempio *Petits Poèmes en prose*”; Gérard Genette, *Soglie*, cit., p. 78. La testualità produttiva rivela la fragilità di una tale soluzione, fondata sull’identificazione di genere di un testo. La ragione della possibilità di una tale identificazione va spostata nel campo delle opposizioni tra classico e scrivibile, chiuso e aperto.

⁸³² Gérard Genette, *Seuils*, cit., (Gérard Genette, *Soglie*, p. 90).

che è divenuta la produzione di ‘beltà’ per il soggetto, e anche ovviamente il dire di un soggetto che ha perso la possibilità di una ‘beltà’. Così, apporre il sostantivo “La Beltà” (con un “La” che dovrebbe favorire, non riuscendoci, la sua iscrizione sul lato tematico) sui componimenti della crisi del soggetto di fronte alla “Beltà”, fa incontrare al lettore l’impossibile stesso implicito nel rapporto sublimatorio: senza scarti, della ‘bellezza/beltà’ nessuno può parlare, e nessuna arte può ‘metterla in opera’, esserla. Un’analoga idea di inafferrabilità dell’oggetto è espressa dall’autore stesso:

Il titolo *La beltà* sta a significare che non esiste alcuna forma di bellezza che non possa trasformarsi subito nel suo calco irrigidito, convenzionalmente chiamato qui ‘beltà’ [...]. L’‘ossitonia calcinante’ (presente nell’accento che fa tronca la parola ‘beltà’) di cui si parla, fa precipitare la bellezza come in un abisso, dà un carattere ‘ossitono’, sgradevole, che trasforma in dato calcinante, mortale, tutto il percorso della bellezza, ridotta alla fine a smorta ‘beltà’. Che tuttavia resta ‘rampante’, cioè rivolta a tornare alle sue pure tensioni verso il sublime⁸³³.

Il titolo non agisce dunque come significante espansore del senso dei testi (*Vocativo, Dietro il paesaggio*), ma come riduttore, come connotazione denotativa che permette al lettore di reperire una costante nella proliferazione metonimica del significante, di attuare appunto una “strutturazione in mezzo ad un coacervo”. Un’operazione preliminare alla possibilità stessa di una lettura che non si perda “nel puro non-senso”⁸³⁴.

La stessa logica è applicabile a *Idioma* e a *Il Galateo in Bosco*. L’assenza dell’articolo sembra favorire per *Idioma* un potenziamento del lato rematico. Una comparazione col caso de *La Beltà* ci rivela invece un’altra logica. Se il titolo, ad esempio, fosse stato *L’idioma* sarebbe andata persa l’impossibilità

⁸³³ Andrea Zanzotto, *Catastrofi e persistenze della lingua*, in Elena Piovani, Gianfranco Porta (a cura di), *Il riscatto della parola*, Grafo, Brescia, 1995, pp. 93-94.

⁸³⁴ Andrea Zanzotto, *Alcune osservazioni dell’autore*, in *Gli Sguardi, i Fatti e Senhal*, Pps, p. 1530.

dell'identificazione particolare, 'determinativa', di un idioma, il cui rovescio è appunto l'universalità bucata del linguaggio. Contrario, ma convergente allo stesso effetto, il caso de *La Beltà*, in cui il determinante permette di attivare l'assolutezza utopica e impossibile della tensione poetica. Come *La Beltà* dunque, *Idioma* occupa, senza poterli esaurire, sia il lato tematico che quello rematico. Certo questo caso non è leggibile come riduzione di una testualità esplosa, ma di un significante che segnala e asseconda il movimento enunciativo verso una totale aderenza comunicativa – e ne mette in questo modo in risalto l'impossibilità.

Escludendo il titolo fortemente rematico *Elegia e altri versi, Il Galateo in Bosco* è l'unico titolo del *corpus* formato da due sostantivi (altra eccezione alla norma che vuole un solo sostantivo: *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, che resta però titolo di un singolo componimento). La preposizione spaziale 'in' non può che stabilire per questo titolo un legame molto forte con *Dietro il paesaggio*, unico altro titolo che contiene una preposizione di questo tipo. Da questo accostamento emerge immediatamente la differenza tra i due modi relazionali che i titoli instaurano con i testi che designano: la spazialità, nel primo caso, eccede la dimensione tematico-semanticamente per arrivare, come abbiamo visto, a connotare deitticamente la posizione enunciativa del soggetto, leggibile in fondo come il limite tra tematico e rematico. La deissi spaziale ne *Il Galateo in Bosco* al contrario è già calata in una dimensione fortemente rematica, in quanto preposta a indicare la relazione spaziotemporale tra due sostantivi chiamati a denotare metaforicamente il reale del processo creativo in atto, ovvero il conflitto, nella contingenza soggettiva, tra significante e reale (tra articolato e inarticolato, strutturato e indifferenziato, codificato e impenetrabile, storico e atemporale etc.). Così presenta Dal Bianco la tensione fra i due sostantivi:

Galateo come codice di comportamento, espressione delle regole che presiedono al

vivere civile [...] Bosco come ciò che resiste originariamente a ogni tentativo di codificazione o di controllo razionale [...]. I due termini definiscono il complesso campo di forze in cui si muove il soggetto [...] nel tentativo di colmare i ‘vuoti di memoria’ personali e collettivi [...]. Parimenti ambiguo e lacerato è lo statuto della poesia [...]: da una parte essa si rivolge parassitariamente al bosco come sua unica fonte di sostentamento e speranza di vita autentica, dall’altra non può non riconoscersi nelle istanze razionalizzanti (del bene e del male) del Galateo in quanto memoria stratificata del codice letterario⁸³⁵.

Come nel caso de *La Beltà*, anche qui il titolo agisce in modo deconnotativo, come riduttore della proliferazione significante, solo che, mentre ne *La Beltà* ciò avveniva in modo metonimico, qui avviene in modo metaforico, con una ripresa della deissi che permette di seguire l’evoluzione della posizione enunciativa nell’itinerario testuale, dall’io lirico al soggetto del significante (soggetto diviso e abitato dal conflitto tra pulsione e linguaggio).

Ripercorriamo la lettura autoriale del titolo:

Galateo in Bosco (se poi esistono galatei e boschi): le esilissime regole che mantengono simbiosi e connivenze, e i reticoli del simbolico, dalla lingua ai gesti e forse alla stessa percezione: librati come ragnatele o sepolti, velati come filigrane sopra/dentro quel bollire di prepotenze che è la realtà⁸³⁶.

Qui, la ripresa del titolo senza articolo sembra sottolineare, da un lato, la forte oscillazione tematico/rematico, e dall’altro la discrepanza tra una vocazione all’unicità universalizzante e l’impossibilità di una sua presa codificante rispetto a ciò – il bosco – “che non è in alcun modo codificabile”⁸³⁷. Specificare quindi, in sede paratestuale, che “il bosco è, a un certo punto [...] anche il colle del Montello”⁸³⁸ significa indicare al lettore

⁸³⁵ Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, Pps, p. 1575.

⁸³⁶ Andrea Zanzotto, *Il Galateo in Bosco*, Pps, p. 643.

⁸³⁷ *Ibidem*.

⁸³⁸ *Ibidem*.

che esso è innanzitutto *Bosco*, luogo “nessunluogo” non determinabile; e rimetaforizzare, nella stessa sede, le esilissime regole del simbolico-galateo attraverso “ragnatele e filigrane”, significa segnalare la fragilità di tutto ciò che nella raccolta si pone come principio strutturante, di legalizzazione codificata del senso, e la sua dipendenza da ciò che è “Bosco”.

CAPITOLO 3.3

LE NOTE: DAL PARATESTO AL TESTO-APPENDICE E ALL'INTRATESTO

3.3.1 LE NOTE IN “DIETRO IL PAESAGGIO” E “VOCATIVO”

Le note sono uno degli aspetti più visibili del graduale cambiamento che da *Dietro il paesaggio* conduce a *La Beltà*, e poi dalle raccolte ad essa successive porta alla seconda pseudo-trilogia e a *Conglomerati*. *Dietro il paesaggio* e *Elegia e altri versi* rispettano in pieno quello che per Genette è il caso comune della poesia e in particolare della ‘poesia pura’, in cui si fa ricorso alla nota in modo molto parco⁸³⁹. Nessuna nota per *Elegia*, una sola per la prima raccolta: “In vari componimenti: *Dolle, Lorna, San Fedele, Santa Augusta* sono nomi veri o fittizi di località”⁸⁴⁰. La nota rispetta la regola di Genette, in quanto trova la sua ragione d’essere in un riferimento. Ciò che interessa però di questa scarna precisazione è che, più che spiegare, essa crea rispetto al testo degli effetti di sfumatura e di assunzione autoriale dell’instabilità referenziale della raccolta (tipica della ‘poesia pura’). Ciò avviene attraverso la congiunzione disgiuntiva ‘o’ (“veri o fittizi”) con la quale la nota si incarica, più che di facilitare al lettore la fruizione del testo, di difenderne l’intricata corposità.

La prima osservazione da formulare riguardo all’evoluzione della struttura delle note nell’itinerario zanzottiano pertiene alla coerenza relazionale che

⁸³⁹ “On trouverait plus difficilement des notes autoriales à des textes de poésie ‘pure’, sans fondement ou arrière-plan historique”; Gérard Genette, *Seuils*, cit., p. 335. (Gérard Genette, *Soglie*, cit, p. 326).

⁸⁴⁰ Andrea Zanzotto, *Dietro il paesaggio*, Pps, p. 109.

essa presenta con le altre componenti paratestuali e con quelle testuali. Il passaggio progressivo da una testualità classica a una testualità produttiva, determina un incremento quantitativo delle note. Riprendendo gli schemi tracciati negli studi panoramici⁸⁴¹, potremmo parlare metaforicamente di un allentamento delle maglie del testo, di uno sfilacciamento della sua compattezza, che determinano un decentramento nelle manifestazioni significanti, un diverso equilibrio tra le componenti testuali.

Una rapida panoramica ‘statistica’ permetterà di osservare più direttamente il fenomeno. *IX Ecloghe* porta, da quattro di *Vocativo*, a quindici il numero delle note. Con *La Beltà* invece, esse diventano più di cento⁸⁴². Questo incremento conferma, da un’altra angolatura strutturale, che *La Beltà* rappresenta il vero punto di rottura nell’itinerario testuale; una prospettiva confermata anche da Villalta:

Proprio la comparsa e la funzione assunta dalle note – o da ciò che, al riparo dietro questo nome, gioca la sua relazione di senso con il lavoro in versi – costituiscono forse un’interessante riprova per qualsiasi discorso sulla poetica e sulla poesia che vengono a formarsi a partire da *La Beltà*⁸⁴³.

La ‘statistica’ ci dà una conferma numerica anche della giustezza della tripartizione dell’itinerario testuale: *Senhal* presenta, oltre all’importante apporto postfativo, quarantadue note; *Pasque* ottantanove, *Filò* sessantotto (oltre alla postfazione e alla nota ortografica), *Il Galateo in Bosco* novantanove; con *Fosfeni* (trentatré) e *Idioma* (quarantadue), osserviamo un calo che giunge al suo fondo con *Meteo* (sedici), confermandosi poi con *Sovrimpressioni* (diciannove) e *Conglomerati* (trenta).

⁸⁴¹ Cfr. *supra*, cap. 1.2, par 1.2.8.

⁸⁴² Va segnalata, a partire da *La Beltà*, la difficoltà di un calcolo oggettivo del numero delle note, a causa della loro conformazione, spesso discorsiva, e dunque inglobante più riferimenti non separati nettamente.

⁸⁴³ Gian Mario Villalta, *La costanza del vocativo*, cit., p. 49.

Questo quadro ‘calcolante’ non ha ovviamente nessuna pretesa di esaustività, poiché innanzitutto, sotto il primato dell’unità numerica, livella note di tipologia molto diversa. Per giungere a una giusta comprensione della presenza della nota nella pagina zanzottiana, occorre dunque in primo luogo interrogare la diversità tipologica in base a una prospettiva funzionale.

In *Vocativo*, le tre note aggiunte alla sola nota di *Dietro il paesaggio*, sono definibili come ‘informative’. Esse assolvono il compito di chiarire per il lettore un riferimento⁸⁴⁴. La maggioranza delle note di *IX Ecloghe* si attesta su questa tipologia, ma tra di esse ne troviamo tre che inaugurano una tipologia che sarà massicciamente presente in ogni raccolta successiva:

biologale: biologale sta a biologico come teologale sta a teologico⁸⁴⁵.

Macromolecola: parola fatta degna di presiedere alla nostra realtà?⁸⁴⁶.

Fusée: come un inesistente razzo cosmico franco-verniano⁸⁴⁷.

La funzione di queste note è informativa solo in minima parte. Esse svolgono piuttosto una funzione che potremmo definire ‘anfibologica’, ovvero una funzione di rilancio dell’ambiguità del messaggio propria del poetico. Possiamo individuare il germe di questa tendenza nella nota comune a *Dietro il paesaggio* e *Vocativo*, e leggere il suo sviluppo nel sistema testuale come la progressiva manifestazione di qualcosa che vi operava già in modo latente, occultato dalla chiusura formale. Come si è visto, le metafore del ‘chiuso’ e dell’‘aperto’ possono aiutarci ad esprimere gli effetti della testualità

⁸⁴⁴ “Una nota dell’autore, in relazione a un testo poetico, presuppone che il testo non sia sufficientemente comprensibile, secondo l’idea di comprensione che l’autore stesso ha, vuoi perché ritenga doveroso precisare l’occasione che ne è all’origine, vuoi per certi debiti culturali, oppure semplicemente per certi luoghi, nomi oppure espressioni idiomatiche, quando non vi sia presente una lingua diversa da quella dell’ipotetico lettore cui si rivolge”; Gian Mario Villalta, *La costanza del vocativo*, cit., p. 48.

⁸⁴⁵ Andrea Zanzotto, *IX Ecloghe*, Pps, p. 263.

⁸⁴⁶ *Ibidem*.

⁸⁴⁷ Ivi, p. 264.

scrivibile sul paratesto (e viceversa)⁸⁴⁸. Dopo *IX Ecloghe* infatti si verifica l'‘apertura’ strutturale della testualità: a partire da *La Beltà* le note con funzione anfibologica divengono preponderanti. Non è più possibile collegare una funzione a un tipo di nota, le diverse funzioni si sovrappongono ora in una medesima nota, ma sempre secondo una logica di ‘indeterminazione’, in cui si cerca di non rendere mai stabile o esauriente il riferimento informativo.

3.3.2 UNA LETTURA DELLE NOTE DE “LA BELTÀ”

La nota zanzottiana a partire da *La Beltà* non corrisponde più alla nota ‘classica’ del libro di poesia descritta da Genette, ora assomiglia sempre più a quella che il teorico francese designa come tipica di un testo discorsivo:

la note auctoriale originale, au moins lorsqu’elle se rapporte à un texte lui-même discursif avec lequel elle se trouve en relation de continuité et d’homogénéité formelle, appartient davantage au texte, qu’elle prolonge, ramifie et module, plutôt qu’elle ne le commente⁸⁴⁹.

Qualche riga prima di questo passaggio, Genette parla di “effetti locali di sfumatura, di sordina, o come si dice ancora in musica, di *registro*”⁸⁵⁰. Questi passaggi ci offrono dei buoni appigli per comprendere il funzionamento e la necessità della nota da *La Beltà* a *Idioma*. Il crollo formale dalla prima alla seconda fase, determina anche il crollo dei confini tra testo e note, che

⁸⁴⁸ Cfr. cap. 1.2, par. 1.2.8.

⁸⁴⁹ Gérard Genette, *Seuils*, cit., p. 330; “la nota auctoriale originale, almeno quando si riferisce a un testo esso stesso discorsivo col quale si trova in relazione di continuità e di omogeneità formale, appartiene più al testo, che essa prolunga, ramifica e modula piuttosto che commentarlo”; Gérard Genette, *Soglie*, cit., p. 322

⁸⁵⁰ Gérard Genette, *Soglie*, cit., p. 321. “Le principal avantage de la note est en effet de ménager dans le discours des effets locaux de nuance, de sourdine, ou, comme on dit encore en musique, de registre”; Gérard Genette, *Seuils*, cit., p. 330.

diventano, ora, uno spazio di riflusso dell'esplosione dei registri che attraversa la nuova testualità, uno spazio non più definibile propriamente come paratestuale. Chiameremo questo spazio *testo-appendice* delle note. È un momento fondamentale nell'esperienza del lettore quello di vedere cancellato il limite tra testo e paratesto. Il lettore fa soprattutto esperienza di una mancanza di unità e di fondamento dell'enunciazione soggettiva, e quindi – a causa della presenza non aggirabile del reale – dei rapporti tra linguaggio e realtà. Nel luogo dell'informazione chiarificante, della fissazione enciclopedica del senso, il lettore incontra, su un altro registro, l'ennesimo rilancio interpretativo, l'ennesimo movimento del significante:

Le “note” [...] al plurale, hanno una loro parentela con il genere saggistico, e la loro funzione dovrebbe rientrare nel novero della maggiore intellegibilità dei riferimenti, sia puntuali, come l'identificazione [...], di una persona, di un luogo o di una data, sia culturali in senso più generale, quali citazioni, titoli di opere, nomi di autori [...]. In Zanzotto ben poco di tutto questo, anzi piuttosto uno spiazzamento di questa funzione, con relativo debordamento nel testo o ripresa dello stesso per incrementarne le ambiguità. E non sembra peregrino additare nelle note (parola che ritrova in questo autore la sua polisemia), il versante attivo di un rilancio del senso, di un inabissamento della lettura piuttosto che un mero sussidio a fissarne la leggibilità⁸⁵¹.

Lo svuotamento della funzione ‘informativa’ è un modo di disorientare il lettore, di costringerlo ad un'attività ermeneutica laboriosa per giungere all'elaborazione di un senso. Questa elaborazione non sarà però garantita dal testo: il depistaggio avviene in effetti in assenza di una meta conosciuta dall'autore, che in questo modo, mettendosi in gioco come soggetto (nel suo rapporto tra pulsione e linguaggio), apre al lettore la possibilità di un incontro orientato dal reale. Scrive ancora Villalta:

⁸⁵¹ Gian Mario Villalta, *La costanza del vocativo*, cit., p. 48.

Ci si convince abbastanza presto che, piuttosto di un ruolo esplicativo nei confronti del lavoro in versi, [le note] sono poste a contrastare una lettura troppo rapidamente risolta, e soprattutto l'assunzione da parte del lettore del discorso in prima persona [...]. Ma se è impossibile ricomporre in un unico ordine temporale i 'tempi' della propria esistenza e ancora meno quando producono una significazione materiale permanente, è forse possibile 'mettere in comune' il senso di questa esperienza, evitando di nascondere dentro la finta neutralità del libro, accettando la maggior perdita di "autorità" dell'autore, per condividere come persona la stessa necessità di appropriazione della persona del lettore⁸⁵².

Si affaccia dunque un paradosso. Questa poesia, che sembra caratterizzarsi per la sua poca attenzione alle esigenze del lettore, si ritrova dunque ad essere quella che più attesta della necessità implicita dell'esistenza del lettore per l'esistenza di un'opera⁸⁵³.

Alcuni critici hanno parlato di 'enciclopedismo' per descrivere la poesia dello Zanzotto maturo. Ebbene, in base a quanto detto, superando una lettura superficiale, è proprio del contrario che si deve parlare: il ricorso ai più diversi saperi e registri è l'effetto del crollo formale, che apre il testo poetico ad accogliere in misura abnorme ciò che, a livello del fenotesto⁸⁵⁴, gli è tradizionalmente estraneo; le citazioni dai più diversi saperi si

⁸⁵² Ivi, pp. 48, 57-58. Sulla posizione del lettore di fronte a un "dettato fratto e sconvolto, intransitabile nei termini pubblici della comunicazione" (ivi, p. 58) si veda anche quanto scrive Philippe Di Meo: "Tous ces 'moi' poétiques aboutissent à une 'parcellarisation' du poème selon ses registres composites. Le poème se présente bien comme une mosaïque de microtextes pouvant être uniquement reconstitués dans l'intégralité du poème comme autant de parcelles d'un cadastre verbal. Selon cette forme dilatée ou contractée, les matrices de la signification, les 'parcelles' textuelles, concourant à bâtir un sens trouvent finalement leur unité dans leur juxtaposition. D'où une lecture sous-traitée à la linéarité et requérant une 'surimpression' des segments hétérogènes du poème, structurée comme une construction stylistiquement morcelée, apparemment contradictoire"; Philippe Di Meo, *L'écriture comme parcellarisation, la lecture comme relevé de cadastre*, in Id., (a cura di), "NU(e)", n. 58, cit., p. 198.

⁸⁵³ Sul concetto di "lettore implicito" (convergente con la nostra impostazione psicoanalitica del lettore come presupposto strutturale dell'atto di enunciazione), cfr. Wolfgang Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna, 1987.

⁸⁵⁴ L'opposizione tra fenotesto (*phénotexte*) e genotesto (*génotexte*) occupa un posto importante nella teoria semiotica di Kristeva (cfr. Id., *Séméiotiké*, cit., pp. 219-222). Ne *Il piacere del testo* Barthes definisce sinteticamente il fenotesto come "codice regolare della comunicazione", e il genotesto come "significanza", ovvero come "il senso in quanto prodotto sensualmente"; Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. IV, pp. 257, 261. (Traduzione nostra).

sovrappongono agli altri elementi del “discorso disgregato”, come lo chiama Tassoni: “schegge di memoria, riferimenti grafico-fonici, spazi significanti e sicuramente non concettualizzati né finalizzati in partenza”⁸⁵⁵; che non si possa parlare di enciclopedismo o di esibizione erudita lo dimostra il fatto che l’eterogeneità dei riferimenti non trova nella nota lo spazio esterno di una sua omogeneizzazione oggettiva, di una sua fissazione metalinguistica, ma “un testo ‘secondo’ che ‘rilegge’ tutto il corpo del libro”⁸⁵⁶, l’ennesimo punto di rifrazione e rimando in cui si rivela l’infondatezza anche dei discorsi che si vogliono più oggettivi.

La Beltà inaugura una ‘poetica’ della nota che resterà stabile fino a *Idioma*. Si tratta di una serie di modi, ricostruibili in sede di analisi, in cui si realizza lo spaesamento del lettore. Innanzitutto occorre sottolineare come lo svuotamento della funzione informativa avvenga a partire da un mantenimento della forma esteriore in cui essa si realizza. La maggior parte delle note, in linea con le opere precedenti, non sono numerate, ma, organizzate per titoli, presentano nella maggior parte dei casi un termine o un’espressione in corsivo (oggetto-testo) seguiti dai due punti che introducono la spiegazione (metatesto). È proprio il mantenimento di questa struttura, nel suo tipico tono discorsivo, comunicativo, che permette la sua sovversione.

È comunque l’autore stesso che, con effetti di ulteriore paradosso, avvisa il lettore in apertura del *testo-appendice*: “Note abbastanza casuali e approssimative”⁸⁵⁷. Gli strumenti più vistosi per realizzare l’approssimazione sono gli avverbi ‘non’ e ‘forse’, con cui l’autore esibisce paradossalmente (soprattutto nelle prime note) il suo non-sapere proprio in quella forma di discorso, la nota, in cui più si realizza l’illusione di un

⁸⁵⁵ Luigi Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. 112. Cfr. Id., *Introduzione in Andrea Zanzotto, Ipersonetto*, Carocci, Roma, 1999.

⁸⁵⁶ Graziella Spampinato, *La musa interrogata*. cit., p. 139.

⁸⁵⁷ Andrea Zanzotto, *La Beltà*, Pps p. 349.

fondamento ‘enciclopedico’ del sapere⁸⁵⁸. Eccone alcuni esempi:

fotti il campo: non-traduzione, mezzo senso e mezzo nonsenso.

lib.libertà: forse “libido” virata nell’altra parola.

plasmon nipiol auxol: non tutti esistenti, qui col valore generico di manicaretti per piccolissimi⁸⁵⁹.

vitrovit: materiale che forse meriterebbe di esistere.

borezzo: riso incontenibile, forse da ‘bora’⁸⁶⁰.

Un altro strumento molto potente al fine di impedire una fissazione del senso è la congiunzione ‘anche’:

ding: oltre che puro suono, un po’ anche ‘Ding’, cosa⁸⁶¹.

Vacuoli, ma anche faglie, elementi di vuoto o interruzione⁸⁶².

storia: cioè anche nel senso di ‘vicenda insignificante, balorda’⁸⁶³.

Spesso il riferimento non viene rifratto a livello logico-grammaticale, ma attraverso l’esibizione della variabilità o indecidibilità dell’oggetto nello stesso sapere di appartenenza (sulle quali si motiva la sua selezione sul piano intertestuale):

Ach, sigh, heu: interiezioni di dolore-sospiro in varie lingue⁸⁶⁴.

Fantasma: qui la parola potrebbe assumere tutte le possibili accezioni all’interno di una gamma su cui si sono furiosamente esercitati, nel definirla e complicarla,

⁸⁵⁸ Scrive a riguardo Spampinato: “Il livello del ‘mezzo senso e mezzo non senso’ non è infatti altro che l’apertura estrema del ‘forse’, della forma ambigua su cui s’appunta lo sguardo insieme ‘identificante’ e ‘disidentificante’ del lettore non meno che dell’autore”; Graziella Spampinato, *La musa interrogata*, cit., p. 141.

⁸⁵⁹ Andrea Zanzotto, *La Beltà*, Pps, p. 349.

⁸⁶⁰ Ivi, p. 356

⁸⁶¹ Ivi, p. 350.

⁸⁶² *Ibidem*.

⁸⁶³ Ivi, p. 351.

⁸⁶⁴ Ivi, p. 350.

differenziarla, gli psicanalisti⁸⁶⁵.

Nella seconda delle note qui riportate vediamo in apertura un riferimento deittico spaziale, che contribuisce a una deuniversalizzazione della spiegazione enciclopedica attraverso l'emersione della contingenza enunciativa:

Lo sbandamento qui si riferisce sia al fenomeno degli sbandati dopo l'8 settembre⁸⁶⁶.
imprinting: qui non nel senso strettamente tecnico⁸⁶⁷.

la loi de Gresham ecc: frase riportata da un articolo riguardante teorie economiche, *qui* vale solo come suono⁸⁶⁸.

La contingenza enunciativa viene fatta emergere anche attraverso i riferimenti ai luoghi particolari della vita del poeta:

la selva: forse quella del Cansiglio⁸⁶⁹.

Soligo: il fiumicello⁸⁷⁰.

càneve di Ron: cantine fantasma, già appartenenti a un grande complesso agricolo feudale⁸⁷¹.

Le sole profezie che si possano formulare sono naturalmente quelle del fantasioso agricoltore Nino [...]⁸⁷².

Egli è l'ultimo (o quasi) superstite nella zona di Dolle⁸⁷³.

Da queste due strategie, ciò che emerge è la posizione del soggetto in quanto istanza enunciativa del discorso poetico, discorso che ne *La Beltà* sembra

⁸⁶⁵ Ivi, p. 354.

⁸⁶⁶ Ivi, p. 352.

⁸⁶⁷ Ivi, p. 355.

⁸⁶⁸ Ivi, p. 356. (Nostri i corsivi di *qui*).

⁸⁶⁹ Ivi, p. 349.

⁸⁷⁰ Ivi, p. 350.

⁸⁷¹ Ivi, p. 354.

⁸⁷² Ivi, p. 353.

⁸⁷³ Ivi, p. 355.

rifondarsi, ricongiungersi alla sua radice latente: un dire in apertura e resistenza sul vuoto della mancanza di fondamento del linguaggio.

Un altro modo di emersione della contingenza enunciativa avviene attraverso l'esposizione della propria presenza soggettiva nel sapere, ovvero attraverso l'espressione in stile oggettivo degli effetti affettivi prodotti sul soggetto da alcuni elementi del simbolico (lessico, letteratura, canzoni):

Oltraggi e oltranza: anche qui soprattutto *sentiti* etimologicamente⁸⁷⁴.

Ninine: potrebbe essere un singolare friulano (fanciulla) *sentito come* plurale e conglobante ogni cosa piccola e graziosa⁸⁷⁵.

19 mila: omaggio a Morgenstern⁸⁷⁶.

adieu: in omaggio a una già vecchia canzone del repertorio di Modugno⁸⁷⁷.

Non slegati dalla dimensione affettiva sono quattro diversi effetti di indeterminatezza che si producono attraverso il modo di relazionarsi al materiale citato. La prima è una relazione di annullamento, di negazione della relazione; la nota si autodichiara inutile, una non-nota:

Rorschach, Rosenzweig: test psicologici. Non occorrerà parlare del primo⁸⁷⁸.

XVIII-Inutile ricordare che i primi due versi sono del Tasso⁸⁷⁹.

Il secondo è un effetto di scarto, risultato di una relazione di approssimazione, che impedisce la coincidenza a sé della citazione:

WUE: abbreviazione di un'espressione tedesca che significa press'a poco "esperienza del tramonto del mondo", usata in psichiatria⁸⁸⁰.

⁸⁷⁴ Ivi, p. 349. (Corsivo nostro).

⁸⁷⁵ Ivi, p. 355. (Corsivo nostro).

⁸⁷⁶ Ivi, p. 356.

⁸⁷⁷ *Ibidem*.

⁸⁷⁸ Ivi, p. 354.

⁸⁷⁹ Ivi, p. 356.

⁸⁸⁰ *Ibidem*.

a/irrigidimenti di posizioni ecc.: traduzione, con qualche variante, di un verso di H. Kahn⁸⁸¹.

“È l’olio vivo ecc.”: variazione su due slogan pubblicitari⁸⁸².

Il terzo effetto, iperbolico, deriva da un rapporto ‘in eccesso’ rispetto al materiale intertestuale:

Babele e antibabele: vorrebbe essere, perfino, qualcosa *di più* della totalissima biblioteca borghesiana⁸⁸³.

noi (inclusivo), noi (esclusivissimo): nell’accezione grammaticale *e più*⁸⁸⁴.

La quarta relazione è invece di tipo immaginario: l’oggetto della citazione è artificiale, inventato dal soggetto. Si tratta di invenzioni di oggetti, e ovviamente di neologismi. La rivelazione del loro statuto, in uno stile ‘scientifico’, produce un forte effetto di instabilità referenziale:

plasmon, nipiol, auxol: non tutti esistenti⁸⁸⁵.

nanobiscroma: in analogia con i termini scientifici ‘nanosecondo’ o ‘nanogrammo’⁸⁸⁶.

un ‘Mirage’ un ‘Phantom’: apparecchi che esistono; gli altri due tipi esistono solo per analogia⁸⁸⁷.

vitrovit: materiale che forse meriterebbe di esistere⁸⁸⁸.

vertifica: rende vertice⁸⁸⁹.

Còrili, bàccari ecc.: nomi di piante reali, lasciate nel loro travestimento virgiliano appena italianizzato, e di piante-omaggio immaginarie⁸⁹⁰.

⁸⁸¹ *Ibidem.*

⁸⁸² Ivi, p. 350.

⁸⁸³ *Ibidem.* (Corsivo nostro).

⁸⁸⁴ Ivi, p. 356. (Corsivo nostro).

⁸⁸⁵ Ivi, p. 350.

⁸⁸⁶ Ivi, pp. 350-351.

⁸⁸⁷ Ivi, p. 356.

⁸⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁸⁹ Ivi, p. 350.

⁸⁹⁰ Ivi, p. 354.

Anche qui, nel *testo-appendice* delle note, la commistione di elementi reali e immaginari (che rimanda a un'indecidibilità tra realtà e fantasia), si rispecchia in modo intenso nell'isotopia fondamentale della storia-storiella:

Opus maxime oratorium: Riferimento a una certa definizione ciceroniana della storiografia come *opus oratorium maxime*, forse utile anche oggi a qualsiasi forma di 'storicismo che si senta in atto'. E anche ricordo della musa clio che riecheggia diminuito più avanti [...] ⁸⁹¹.

storia: cioè anche nel senso di 'vicenda insignificante, balorda'. *historiettes*: la 'storia diminuita' cui si è accennato per *Alla stagione*, qui si riduce alle *historiettes* (vicino a quelle di Tallemant de Réaux, nominato più avanti, meglio che a quelle di Sade) ⁸⁹².

E questo è un modo di entrare nel *templum-tempus* di una storia finalmente 'vera', che tuttavia, sotto un certo angolo visuale, può apparire *fuori tempo massimo*, nell'ombra di un possibile vanificarsi dell'idea stessa di storia, oggi attuale. In quest'ombra tutto tende a vanificarsi in *microstoria* ⁸⁹³.

La chiarezza di questi precisi richiami per il lettore sanciscono l'importanza di questa isotopia nell'architettura de *La Beltà* e offrono la possibilità di costruire delle 'ipotesi sulla verità del testo', ovvero dei tentativi di ricostruzione della relazione tra il dire e il reale (prospettiva etica) in cui cercare di delineare una possibile strutturazione dell'oggetto ⁸⁹⁴. Il passaggio che completa lo 'sdoppiamento' dell'isotopia della storia-storiella nel *testo-appendice*, chiude una lunga nota discorsiva di spiegazione del termine *petèl*:

Resta incertamente definito il campo di un'espressione che si sfa e si rifà di continuo, in una mezza via che oggi 'non potrebbe' più sussistere: espressione non protetta, come forse sarebbe l'inizio (*petèl*) e insieme riluttante alla fine. In questo campo medio la

⁸⁹¹ Ivi, p. 350.

⁸⁹² Ivi, p. 351.

⁸⁹³ Ivi, p. 352.

⁸⁹⁴ Cfr. *supra*, cap. 2.2, par. 2.2.2.

fine e l'inizio circoscrivono e incontrano la fioritura di scenette per le quali si è fatto riferimento al già citato Tallemant de Réaux e al mirabile polverio dei suoi 'storici' pettegolezzi, come anche alla pornografia paradisiaca dell'*Histoire d'O*⁸⁹⁵.

Questo passo criptico, mentre realizza al massimo grado la funzione anfibologica, col suo stesso esistere svolge una funzione chiarificatoria, poiché segnala i punti di densità della raccolta, la logica fondamentale che attraversa la sua testualità. Si vede qui che la casualità delle note esposta in apertura non è totale; al posto di alcune note su alcuni luoghi testuali ce ne sarebbero potute essere altre, senza perdita della struttura d'insieme del testo-appendice; ma ci sono delle note, come quella in esame, che hanno una loro necessaria ragione d'essere: permettere al lettore di misurarsi con i gangli testuali di maggiore densità, segnalandoglieli, pur se in modo indiretto.

Il passo in esame lega l'isotopia della storia-storiella a un'opposizione conflittuale tra 'inizio' e 'fine', in cui è implicato il *petèl*. Nel *testo-appendice* vi sono altre note in cui vengono presentate opposizioni di questo tipo, portatrici di una logica paradossale che viene esibita in modo discorsivo (e che permettono di confrontarsi con le sue manifestazioni nel testo della raccolta):

mama e nana (mamma e nanna): possono essere particolarmente significative, principio che si ricongiunge con la fine, come spesso nelle ninnenanne⁸⁹⁶.

cromi: quasi colori e durate musicali insieme⁸⁹⁷.

Il cancello etimo: riferimento alla parola 'cancello' come sbarramento e apertura insieme, e poi a 'cancellare', cioè cassare uno scritto con una rete di sbarrette⁸⁹⁸.

⁸⁹⁵ Andrea Zanzotto, *La Beltà*, Pps, p. 353.

⁸⁹⁶ *Ibidem*.

⁸⁹⁷ *Ivi*, p. 354.

⁸⁹⁸ *Ibidem*.

Dunque la logica confusiva è segnalata dall'autore come reggente le dinamiche testuali de *La Beltà*. La stessa spiegazione del titolo infatti, che qui viene affidata a una nota (e che nelle raccolte successive aprirà il *testo-appendice* delle "Note"), è costruita sull'esibizione di questa logica:

Il tema della 'bellezza' che qui si rinsecchisce in 'beltà', grazie ad una possibilità che è data dalla lingua italiana, consente un gioco di andata e ritorno di un senso inafferrabile, che oscilla appunto tra i due significanti, giustificando il titolo del libro⁸⁹⁹.

Questa nota non spinge a pensare che la poesia delle raccolte anteriori a *La Beltà* (e diciamo, 'la poesia' in generale), sia portatrice di un senso afferrabile; riferendoci ancora alla distinzione barthesiana tra testo scrivibile e classico, diremo che l'inafferrabilità del senso nella testualità 'classica' è, come si è detto, linguisticamente localizzabile in segmenti, analizzabile⁹⁰⁰; per questo non ha bisogno delle note: il testo basta a se stesso. Per la poesia "produttiva" de *La Beltà* occorre invece che, nell'impossibilità di un paratesto metatestuale, in un *testo-appendice* costruito su prolungamenti del testo su un registro pseudo-discorsivo, un tipo di nota si incarichi di assumere l'unico sembiante di posizione metatestuale occupabile: dichiarare e segnalare continuamente l'apertura del testo, le sue oscillazioni, la necessità per il lettore di contribuire con uno sforzo ulteriore ('analitico-iniziatico') al suo funzionamento. Si veda a riguardo questa nota in cui viene dichiarato il non-sapere dell'autore e del lettore, e al tempo stesso la necessità del lavoro della comprensione:

Le sole profezie che si possano formulare sono naturalmente quelle del fantasioso agricoltore Nino; le memorie sono piuttosto residui; i giornali murali (tazebao o

⁸⁹⁹ Ivi, p. 351.

⁹⁰⁰ Cfr. *supra*, cap. 1.2, par. 1.2.4.

dazibao, secondo le più correnti trascrizioni): *bisognerà pensarci*⁹⁰¹.

Questa centralità del non-sapere mostra ancora una volta che è in una dimensione strutturale (di relazione della struttura col vuoto) che vanno situate le convergenze tra la poesia di Zanzotto e la psicoanalisi. Non misero gioco di citazioni, adozione di uno schema, riferimento diretto, ma rifondazione della poesia come esplorazione etica, eroica, delle logiche e delle strutture che governano l'inconscio. È a questa logica, a questa apertura, a questo modo estremo dell'inafferrabilità del senso nel luogo di formazione del Bello (ai limiti della Cosa) che l'autore rimanda nelle note più esplicite, quelle apparentemente non alterate da una strategia sovversiva:

(*id-vid*): a proposito della vita intesa come ideare-vedere, con radice comune, cfr. ἰδ (ἴδ). Possibile anche un richiamo all'Id(Es)⁹⁰².

ambizione: da 'ambire', girare intorno⁹⁰³.

In questo contesto, le citazioni letterarie assumono funzione di segnalazione indiretta di una situazione enunciativa affine a quella evocata ma anche resa possibile da essa:

con soggezione: traduce *Mit Unterthänigkeit* riportato più sotto: quest'ultima espressione Hölderlin poneva prima della sua firma (Scardanelli) in calce ad alcuni componimenti del periodo della follia⁹⁰⁴.

K, Momus, Klamm: personaggi del *Castello* di Kafka⁹⁰⁵.

Cereus in vitium flecti: Orazio, *Arte poetica*, v. 164⁹⁰⁶.

⁹⁰¹ Andrea Zanzotto, *La Beltà*, Pps, p. 353.

⁹⁰² Ivi, p. 349.

⁹⁰³ Ivi, p. 351.

⁹⁰⁴ *Ibidem*.

⁹⁰⁵ Ivi, p. 356.

⁹⁰⁶ *Ibidem*.

(il mio nome è legione): una delle autodefinizioni del demonio, nell'Evangelo⁹⁰⁷.

Queste citazioni valgono come allusioni a universi confusivi, che rafforzano così la segnalazione al lettore della necessità di assumere nella sua esperienza la logica paradossale che governa la raccolta. Come segnalazione della temporalità soggettiva, ovvero della rottura rappresentata da *La Beltà* nel sistema testuale, valgono invece le citazioni intratestuali dalle opere precedenti:

“*acqua che devia ecc.*”: versi riportati da *Dietro il paesaggio* (sono del 1945)⁹⁰⁸.

IX – “*Non sa parlare – che per conoscere – ecc.*”: versi riportati da *Dietro il paesaggio*, anche questi del 1945 (Alla stagione)⁹⁰⁹.

La base è il film di Dreyer [...] come per il componimento *Impossibilità della parola*, in *Vocativo*⁹¹⁰.

Vedi anche la *V* delle *IX Ecloghe*⁹¹¹.

Le strategie che abbiamo qui isolato, presentandosi come si è detto mescolate e sovrapposte nelle note, contribuiscono a fare del *testo-appendice* una sorta di specola, in cui è osservabile una ‘sintesi metonimica’ dell’eterogeneità dei registri e dei materiali della raccolta. Così, l’estraneità a una funzione descrittiva e chiarificatrice, si rivela tale solo al livello semantico della singola nota, mentre a livello formale, la struttura stessa del testo appendice adempie a quella funzione presentando al lettore un condensato schematico della pluralità esplosa del testo. Come scrive Spampinato: “il filo rosso delle note diventa una guida indispensabile, che si presta ad indicare gli snodi tematici salienti, a ricostruire le stratificazioni linguistiche”⁹¹².

⁹⁰⁷ Ivi, p. 355.

⁹⁰⁸ Ivi, p. 350.

⁹⁰⁹ *Ibidem*.

⁹¹⁰ Ivi, p. 351.

⁹¹¹ Ivi, p. 357.

⁹¹² Graziella Spampinato, *La musa interrogata*, cit., p. 138.

Possiamo così concludere la nostra analisi offrendo una sintesi di questa guida, la lista degli elementi di questa pluralità (estraendoli da una lettura *pas à pas*): 1) riferimenti etimologici; 2) citazioni letterarie (dirette e allusive); 3) citazioni ed espressioni dei prodotti della cultura di massa; 4) modi di dire italiani, stranieri e dialettali; 5) gioco etimologico; 6) riferimenti dialettali; 7) neologismi; 8) citazioni bibliche; 9) autocitazioni; 10) riferimenti mitologici; 11) citazioni da slogan pubblicitari; 12) concetti filosofici; 13) luoghi della geografia personale dell'autore; 14) citazioni di espressioni della cultura popolare; 15) concetti psicoanalitici; 16) citazioni giornalistiche; 17) concetti scientifici; 18) riferimenti alla vita sociale dell'autore.

3.3.4 LE NOTE NELL'ULTIMA FASE

Nelle ultime tre raccolte, al calo quantitativo delle note non corrisponde una trasformazione a livello stilistico. Lo 'stile' delle singole note permane in linea generale fino alla fine all'interno delle tipologie che abbiamo ricostruito sul *testo-appendice* de *La Beltà*. Tuttavia un cambiamento importante è rilevabile nel loro posizionamento. Le note de *La Beltà* e delle raccolte successive fino a *Idioma*, pur nel cambiamento del loro statuto strutturale (da paratesto a estensione testuale) occupano una delle posizioni che più favoriscono la separazione tra testo e paratesto: alla fine del libro. Ora, fatta salva una nota finale, le note sono situate in un'altra posizione prevista dalle consuetudini paratestuali: a piè di pagina. Come si può leggere nella nota finale di *Sovrimpressioni*: "le note risultano inglobate o aggregate ai testi"⁹¹³.

Si tratta, come per il caso dei testi-appendice delle raccolte precedenti, di

⁹¹³ Andrea Zanzotto, *Sovrimpressioni*, TP, p. 947.

uno ‘svuotamento interno’ del discorso metatestuale, attuato rispettando esteriormente le convenzioni, e perciò stesso mettendone più efficacemente in crisi la presenza a sé. Lo pseudo-metatesto delle note però non si produce più in un unico luogo, doppio speculare del testo; ora, in un contesto di componimenti sempre più “alla deriva”⁹¹⁴, che faticano a coagularsi in una forma-libro unitaria, lo sdoppiamento tra testo e pseudo-metatesto si produce in più punti: alla fine, nella nota finale, e di continuo, nota per nota, sulla pagina, nello stesso luogo del testo.

La produttività caotica, proliferante, casuale della terza fase, trova dunque da un lato il suo corrispettivo formale, e dall’altro una sua strategia di potenziamento, nel prolungamento *in loco*, puntuale, della nota. Sopravvive la nota che apre le “Note” nelle raccolte a partire da *IX Ecloghe*, in cui si informa il lettore sulla data di stesura dei testi. Fa eccezione *Sovrimpressioni*, in cui si aggiunge (come per tutti i libri da *Pasque* a *Idioma*) la spiegazione del titolo, solo adombrata in *Meteo*.

Per la terza fase, possiamo dunque affiancare alla definizione di *testo-appendice* della seconda fase, quella di *intratesto* delle note. Il tratto formale fondamentale a livello dell’*intratesto*, che segnala per il lettore la produttività caotica, è la variabilità della tipologia dei segni preposti a segnalare l’esistenza di una nota.

In *Meteo* il modo più tipico di segnalazione è la numerazione progressiva, azzerantesi all’inizio di ogni componimento. Su sedici note, tredici sono di questo tipo, delle tre restanti una è preceduta da un trattino⁹¹⁵, le altre due si presentano liberamente⁹¹⁶. Occorre aggiungere in questa descrizione una riflessione sulle date apposte ai testi, che in una zona intermedia tra la nota e il testo, connotano fortemente quest’ultima fase. In *Meteo* se ne contano

⁹¹⁴ *Ibidem*.

⁹¹⁵ Andrea Zanzotto, *E ti protendi come il silenzio*, in *Meteo*, TP, p. 804.

⁹¹⁶ Andrea Zanzotto, *Topinambùr*, in *Meteo*, Pps, p. 816; Andrea Zanzotto, *Erbe e Manes, Inverni*, in *Meteo*, Pps, p. 824.

undici. Se costante è la loro posizione, sul margine destro alla fine del testo, molto variabile, anche se per minimi dettagli, è la loro forma:

(incerti frammenti 1993-94) [...] 1985 [...] (1989) [...] (1993-95) [...] (anni '91-93)
[...] (1988?) [...] agostobre 1995 [...] variante 1990 [...] (1986-87)
(1994)⁹¹⁷

Sia in questa minima *variatio*, che in quella dei riferimenti iconici delle note, è leggibile una strategia in linea, da un lato, con la funzione anfibologica, e dall'altro, inversamente, con la segnalazione della logica significativa della testualità in atto: la riproduzione mutante, degenerativa, olografica della Cosa-Natura.

Queste tendenze vengono sviluppate ulteriormente in *Sovrimpressioni*, in cui appaiono, sia per le note che per le date, delle nuove forme di manifestazione. Le note con numerazione progressiva non sono più preponderanti come in *Meteo*. La loro presenza quantitativa è in linea con il numero di quelle 'libere' e di alcune note precedute dal titolo "Nota". Sono queste tre le forme che si intrecciano nelle prime due sezioni del libro. A partire dalla terza sezione compare una nuova forma: un gruppo di note è preceduto dal titolo "Note". Sono nove in tutto questi gruppi di note sparsi nella raccolta, e ventisei le note che vi fanno parte. Più che il dato numerico, ci interessa la somiglianza che esse presentano, per il loro andamento discorsivo, con quelle poste alla fine delle raccolte da *La Beltà* a *Idioma* (più concise le note di *Meteo*). In due casi questo andamento sborda nella digressione. Il primo è la seconda delle note del componimento *Fora per al Furlàn*, che appaiono sotto il titolo "Note"⁹¹⁸. Il secondo caso è rappresentato

⁹¹⁷ Ivi, pp. 790, 794, 798, 799, 801, 803, 811, 826, 808.

⁹¹⁸ "Benandante: Benandanti sono creature inquietanti ma benigne dell'antico folclore friulano, di lontane origini (cfr. l'approfondita trattazione di C. Ginzburg in proposito). Scritta nel ricordo di P.P. Pasolini, e in lontana allusione correttiva della sua teoria per cui la morte interviene a dare un senso ultimativo e definitivo alla vita. Egli identificato con Benandante sfugge a tale sorte, posto che sia vera"; Andrea Zanzotto, *Fora par al Furlàn*, in *Sovrimpressioni*, TP, p. 887.

dalla nota libera posta alla fine del componimento OGM?⁹¹⁹ (dopo un ampio spazio bianco che la separa dall'unica altra nota del componimento segnalata con il numero 1).

In due componimenti contigui in dialetto, *Apolocintosi* e *In ore fora de man*, si dà poi, nella traduzione italiana, un modo di segnalazione della nota tramite asterisco *, con incremento progressivo (in questo caso * e **, ripetuti due volte, per un totale di quattro occorrenze).

Anche sul versante delle date apposte ai testi osserviamo, rispetto a *Meteo*, un approfondimento delle possibilità di variazione della forma di segnalazione:

31-1-1993. [...] 1993-1995 [...]

(8 dic. 95) (10 dic. 95)

(1997) [...]

(gennaio '92) [...]

Incerti frammenti, anni '90 (variante) [...] Gennaio '96 (variante)⁹²⁰.

Sono soprattutto l'accumulo di più date e la segnalazione tra parentesi di “(variante)” a portare questa indicazione di lettura a un altro grado nel compiere la sua doppia, contraria e integrata funzione, nella quale sembra realizzarsi un'indicazione leggibile esplicitamente nella nota finale della

⁹¹⁹ “Dante, come tanti altri autori, fa spesso ricorso in passi celeberrimi alle muse allattatrici dei poeti. La loro figura non può essere sentita come veramente materna ma assume un carattere di donazione che viene da remote corrispondenze ed intrichi quasi biologici. Esse poi sono di fatto generate dalla fantasia dei poeti, padri in tal modo nutriti dalle loro figlie. Omero, cieco e mendico, che è per Dante ‘quel greco / che le Muse lattar più ch’altro mai’, presenta tutti i caratteri di una Carità romana originaria. Nel nostro tempo la poesia subisce un processo che rasenta l'emarginazione (anche se non sparirà mai del tutto). Essa viene da una figura di reietto, necessitato ad assorbire e a saturarsi delle velenose forze che tendono ad ottenebrare la fisiologia stessa del sussistere. Il padre velenoso in quanto possibile interprete dei veleni attuali e dei loro linguaggi genererà un ghost, una ‘figlia’ che gli rinverrà col suo latte malsano l'insieme ingigantito dei suoi mali. Eppure... se questo scambio in qualche modo si verifica, come in certi paradossi presenti nelle reazioni chimiche, forse qualche luce shocking può apparire”; Andrea Zanzotto, *OGM?*, in *Sovrimpressioni*, TP, p. 869.

⁹²⁰ Ivi, pp. 854, 860, 879, 887, 893, 915.

raccolta:

Continua, in questa raccolta, la linea avviata con *Meteo*. Più che di lavori in corso si tratta di ‘lavori alla deriva’, che tendono qua e là a connettersi in gruppi abbastanza omogenei. E *ciò in controtendenza ma anche in coinvolgimento rispetto all’atmosfera attuale* mossa da frenesia e da eccessi di ogni genere⁹²¹.

La tendenza all’approfondimento della *variatio* delle forme di segnalazione si arresta in *Conglomerati*, libro in cui la nota numerica progressiva ritorna ad essere preponderante, affiancata da poche occorrenze delle note libere e delle note con asterisco. Tuttavia, in queste poche occorrenze, si osserva come “la deriva” dei testi, l’apertura incoagulabile delle ultime raccolte, si realizzi qui con una nuova strategia paratestuale. Si tratta di una suddivisione in tre parti di quella che, come dice Dal Bianco “in altro libro sarebbe stata la nota finale dell’autore, e che in *Conglomerati* è posta all’inizio, alla fine e, appunto, nel bel mezzo del libro, sotto la poesia *Misteri climatici*, una collocazione smaccatamente casuale, anzi *demenziale*”⁹²². Così continua Dal Bianco:

È solo un esempio di come si attui il frastuono affidato agli elementi paratestuali in *Conglomerati*. Disposizione dei titoli, loro assenza, note, corpi tipografici, asterischi diversificati, traduzioni (anche assenti), versioni diverse dello stesso testo e quant’altro: tutto contribuisce a sbandierare una logica folle⁹²³.

Di questo sommovimento paratestuale più ampio attesta fortemente il primo dei tre frammenti della disseminata nota finale: una nota libera, sregolatamente posta in apertura della raccolta, dopo il titolo:

⁹²¹ Ivi, p. 947. (Corsivo nostro).

⁹²² Stefano Dal Bianco, *Introduzione*, TP, pp. LXXII.

⁹²³ Ivi, pp. LXXII-III.

Tre asterischi a pagina nuova all'interno delle sezioni hanno la funzione di indicare cambiamenti di luogo, di tempo o di argomento. Uno o più asterischi posti sopra una poesia ne segnalano la minore o maggiore distanza rispetto al gruppo in cui è inserita⁹²⁴.

Si tratta di una nota in controtendenza rispetto all'abituale funzione 'deparatestualizzante' della nota zanzottiana; qui siamo piuttosto di fronte a una funzione che potremmo definire 'metaparatestuale': la nota dà indicazione al lettore su come far funzionare il paratesto, cioè su come far esistere l'oggetto libro come insieme di gruppi di testi sempre più "alla deriva", sempre meno identificabili e capaci di trovare tra loro un'unità. Di questa estrema disunione testuale testimonia la nota digressiva posta in calce alla poesia *Muffe*, che si rivela molto più libera e fuori testo rispetto a quelle delle raccolte precedenti:

Sembra solo, l'umanità, un'insignificante muffetta che appena sopra lo zero (273) ha attecchito sulla terra, essendosi poi anche rivelata velenosa a sé e a tutto. Ma sono già troppe le parole per dire questo concetto. E il mondo dei concetti come fa a convivere con questa muffa, ad essere secreto dalla muffa stessa?⁹²⁵.

L'espedito tipografico della sottolineatura rimanda a un'altra nota molto importante che, in senso contrario a questa, rivela l'origine, il punto inamovibile della sublimazione dell'autore, l'indecidibilità fantasmatica della consistenza, reale o immaginaria, dei 'luoghi primi' della fascinazione poetica:

*Dolle toponimo irreali di una realtà, presente già cinquant'anni fa nella mia prima

⁹²⁴ Andrea Zanzotto, *Addio a Ligonas*, in *Conglomerati*, TP, p. 952.

⁹²⁵ Andrea Zanzotto, *Muffe*, in *Conglomerati*, TP, p. 999.

raccolta poetica *Dietro il paesaggio*, allora con *L'acqua di Dolle*⁹²⁶.

Questa nota riattualizzante, che sembra ignorare le note analoghe già apposte nelle raccolte precedenti, riesce a trasmettere al lettore il senso dello smemoramento, la logica della dimenticanza che pervade la raccolta. Questa logica invasiva, che nelle due raccolte precedenti aveva dato luogo a uno sforzo di datazione dei componenti, è ormai dominante, e determina la scomparsa delle date in calce ai testi. Ormai le date entrano nel fluire del dettato, diventano l'oggetto di uno sforzo di un recupero di una logica distintiva dentro "la pletora", fino ad occupare il titolo di alcuni componenti⁹²⁷.

Possiamo dunque concludere, riscontrando innanzitutto che l'analisi dell'evoluzione del sistema delle note nelle ultime tre raccolte del *corpus* zanzottiano rivela una strategia convergente con quanto abbiamo formulato negli studi panoramici e nelle analisi testuali. Alla tensione verso un'enunciazione che cerchi di far coincidere segno e oggetto (nella poetica dell'*haiku* e nella pratica della lettera-*litura*), fa riscontro un inglobamento dell'esteriorità interna delle note entro lo spazio dei testi. Sulla stessa linea, si osserva come ad esse spetti la funzione di segnalare i buchi di un dire che non si vuole più impegnato nella conquista della totalità. Esse vengono dunque a ricoprire una funzione mimetica a livello della struttura: una testualità impazzita, ricalcata olograficamente sullo sregolamento dei fondamenti biologici della relazione tra uomo e natura.

⁹²⁶ Andrea Zanzotto, *L'aria di Dolle*, in *Conglomerati*, p. 1026.

⁹²⁷ *Inizio 2000, Lievissime rotelle del 2000, Roghi (1944-2001), Giorno dei morti 2 novembre 2003, 27 novembre, il 29 febbraio.*

CONCLUSIONI

CONCLUSIONI

Nelle diverse fasi della ricerca abbiamo affrontato e approfondito il problema, annunciato nell'*Introduzione*, relativo alla posizione del discorso critico rispetto alla testualità zanzottiana. Giungendo ora al momento di concludere la ricerca, di fronte all'esigenza di formulare verbalmente i risultati che essa ha prodotto, lo "scrivibile" zanzottiano e il nostro posizionamento rispetto ad esso ci appaiono immediatamente refrattari a questa necessità. L'idea di un'indagine critica che produca dei risultati formalizzabili, estraibili dal discorso critico in atto, sembra in effetti il privilegio offerto o dalla costruzione di un rapporto tra critica e testo pensato come rapporto tra metalinguaggio e linguaggio-oggetto, oppure dalla buona distanza che la critica formale può stabilire su testi strutturati (in un orizzonte più fecondo, complesso e flessibile rispetto al primo).

Per pensare ulteriormente, in una prospettiva conclusiva, il rapporto tra la scrittura critica e la scrittura zanzottiana, possiamo affidarci di nuovo a una riflessione di Barthes, in questo caso a una riflessione sull'opera di Proust:

Proust ne peut être l'objet que d'un colloque infini [...]. C'est un discours non seulement *digressé*, comme on l'a dit, mais c'est, de plus, un discours troué et déconstruit: une sorte de galaxie qui est infiniment explorable parce que les particules en changeant de place et permutent entre elles [...]. À mon avis, la *Recherche du temps perdu* [...] ne peut provoquer que des idées de recherches et non pas des recherches. Dans ce sens-là le texte proustien est une substance superbe pour le désir critique. C'est un véritable objet de désir pour le critique, car tout s'épuise dans le fantasme de la recherche, dans l'idée de chercher quelque chose chez Proust et par là même, aussi, tout rend illusoire l'idée d'un résultat de cette recherche. La singularité de Proust c'est

qu'il ne nous laisse rien d'autre à faire que ceci: le *réécrire*, qui est le contraire même de l'épuiser⁹²⁸.

Sarebbe assurdo ovviamente voler avvicinare due universi tanto differenti come quello di Proust e quello di Zanzotto; e tuttavia, nella sua singolarissima organizzazione sublimatoria, anche l'opera di Zanzotto ci appare come un discorso "bucato", come "una galassia infinitamente esplorabile", in cui si dissolve la consistenza metalinguistica e formale che è alla base di una ricerca che possa produrre dei risultati sintetizzabili. Non si tratta di proclamare in questo modo il trionfo di uno spontaneismo ermeneutico, ma, come fa notare Barthes parlando di "desiderio critico", di spostare il paradigma euristico in cui inserire il discorso critico.

È uno degli aspetti che più sono emersi dalla nostra ricerca: a partire da *La Beltà* la scrittura zanzottiana si apre sempre più a un primato della dimensione etica rispetto a quella puramente estetico-formale, facendo di conseguenza perdere al critico sia il riferimento al testo come puro oggetto di linguaggio, che quello al linguaggio come oggetto su cui costruire un sapere filologico-scientifico. Poiché il linguaggio si dà, nei modi che abbiamo messo in luce, nella sua implicazione con ciò che lo eccede (implicazione conflittuale nella quale risiede, lacanianamente, il problema etico fondamentale di domare simbolicamente la Cosa), si produce l'impossibilità di un'indagine esaustiva delle ricorrenze testuali. Il critico è così chiamato a costruire il proprio discorso attraverso la costruzione di una serie di 'ipotesi di verità del testo', di attraversamenti di punti testuali nei quali sembra essere più prossimo a manifestarsi il "punto di cessazione"⁹²⁹ del dire, nel tentativo di ricostruire nel proprio discorso la prospettiva etica (il rapporto tra reale, simbolico e immaginario) di cui i versi sono portatori.

⁹²⁸ Roland Barthes, *Table ronde sur Proust*, in Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous: textes et entretiens 1975-1995* (a cura di David Lapujade), Éditions de Minuit, Paris, 2003, pp. 29-30.

⁹²⁹ Cfr. *supra*, cap. 1.2, par. 1.2.11. Cfr. Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, cit., p. 38.

Qui, in questa modalità discorsiva, se è esclusa l'oggettività filologica, è però ineludibile la necessità di aprirsi eticamente al reale, di orientare il più possibile il proprio discorso critico all'incontro con l'impossibile. È qui che a nostro avviso risiede la *giustizia* della critica, giustizia che si situa in un piano del pensiero diverso da quello dell'oggettività.

Possiamo dunque, senza pretendere illusoriamente che essi siano risultati oggettivi, ripercorrere sinteticamente gli addensamenti concettuali, i punti di più alto sforzo interpretativo su cui si è costruita la nostra "idea di ricerca" sull'opera di Zanzotto.

Innanzitutto occorre esplicitare alcuni aspetti fondamentali che emergono dallo spostamento dal paradigma estetico a quello etico. Porre al centro della ricerca il reale non ha significato fare di Zanzotto un poeta artaudiano, impegnato nell'operazione utopica di una poesia pura del reale, contro il linguaggio. Al contrario, in tutte le sue fasi la ricerca conferma e arricchisce la verità originaria sulla poesia di Zanzotto, costante da *Dietro il paesaggio* a *Conglomerati*: il linguaggio resta per il soggetto l'unico luogo di umanizzazione. È proprio in virtù di questo presupposto che possiamo parlare di primato etico in senso lacaniano (mentre parliamo di utopia per quanto riguarda la poesia di Artaud)⁹³⁰.

Un secondo aspetto connesso al primato etico che è emerso dalla trattazione è il seguente: il tipo di testualità inaugurata con *La Beltà* si pone al di là della dicotomia tra intenzionalità dell'atto poetico e scrittura automatica. Ponendo le ragioni della scrittura nella prospettiva teorica del principio di piacere ci ritroviamo a situare i processi di creazione testuale al di là di un'attività intenzionale del soggetto, così come di una sua passività; il soggetto si ritrova ad essere al tempo stesso attivo e attivato, ovvero strenuamente "attivante"⁹³¹, impegnato nella resistenza contro il reale.

⁹³⁰ A riguardo ci permettiamo di rimandare a Alberto Russo, *Le paradoxe fondamentale de la poésie d'Artaud*, in "Alkemie" n. 16, Classiques Garnier, Paris, 2015.

⁹³¹ "E mi faccio spazio davanti / indietro e intorno, straccio le carte / scritte, le reti di ogni arte, /

Arriviamo qui alle frontiere di problemi filosofici di grande portata (il problema dello statuto del soggetto, della sua volontà, delle sue facoltà) rispetto ai quali non possiamo che tenere aperta l'indecidibilità. Ma aver posto il problema della scrittura in questi termini (ovvero in relazione a problemi che Zanzotto ha ben presenti e a cui cerca di rispondere con il discorso della poesia) ci sembra un contributo importante, in modo particolare riguardo alle possibilità di una giusta comprensione di un problema fondamentale dell'atto poetico zanzottiano: quello della costrizione, della necessità ineludibile della scrittura a cui il soggetto dichiara di sentirsi sottoposto⁹³².

Pensare questa necessità attraverso l'azione del principio di piacere ci ha permesso inoltre di comprendere meglio la concezione zanzottiana della poesia e del suo ruolo, del suo rapporto con il lettore. In sintesi potremmo dire che solo una scrittura che è stata mossa dalla necessità di far fronte all'incontro soggettivo con il reale può caricarsi di una verità etica e garantire al poeta (e al lettore) di non scrivere per fini di suggestione, entrando nella folta schiera degli "dèi falsi e bugiardi"⁹³³. Una ricostruzione, questa, che ci permette anche di comprendere più in profondità il rapporto tra Zanzotto e la neoavanguardia. La prospettiva del reale permette infatti di dare una consistenza teorica all'opposizione tra necessità e gratuità dell'oltranza stilistica e linguistica sulla quale la critica generalmente fonda la distinzione tra le due esperienze. In *E la madre-norma*, citando Petrarca, Zanzotto scrive che le sue sono "parole estreme"⁹³⁴. La ricerca ci ha permesso di arricchire le argomentazioni critiche esistenti che mostrano come le "parole estreme"

lingua o linguistica: torno / senza arte né parte: ma attivante"; Andrea Zanzotto, *E la madre norma*, in *La Beltà*, Pps, p. 348.

⁹³² Cfr. *supra*, cap. 3.1, par. 3.1.1. Cfr. Andrea Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, Pps, p. 1227.

⁹³³ Cfr. *supra*, cap. 3.1., par. 3.1.1. Cfr. Domenico Scarpa, *Chi sono i contemporanei?*, in Id. (a cura di), *Dal Romanticismo ad oggi*, cit., p. 795.

⁹³⁴ "torno a capo ogni volta ogni volta poemizzo / e mi poemizzo a ogni cosa e insieme / dolenti mie parole estreme / sempre ogni volta parole estreme / insieme esercito in pugna folla cattiva o angelica: state"; Andrea Zanzotto, *E la madre-norma*, in *La Beltà*, Pps, p. 348.

di Zanzotto siano tali non in quanto atto poetico-politico agito a livello dell'io come scelta trasgressiva, ma proprio in quanto mosse dalla necessità soggettiva profonda di "poemizzarsi", di lottare per non soccombere all'incidenza annichilente del reale.

Nella trattazione, la priorità della dimensione etica si impone a partire dalla lettura de *La Beltà*, in cui avviene quella che abbiamo chiamato "emersione del reale", conseguenza della caduta dell'oggetto paesaggio come oggetto causa del desiderio. Proprio interpretando il passaggio a *La Beltà* (come si è detto uno dei problemi più importanti della critica zanzottiana), attraverso le metafore della caduta e dello svelamento dell'oggetto sublimato abbiamo compiuto il passo decisivo nel perseguimento di uno degli obiettivi fondamentali della ricerca: dare un'interpretazione del rapporto tra soggetto e paesaggio.

Indagare questo rapporto attraverso la teoria lacaniana della sublimazione, e dunque leggendo il paesaggio come incarnazione dell'oggetto *a*, ci ha consentito in primo luogo di delineare un quadro interpretativo rigoroso della prima fase della poesia di Zanzotto. È in questo quadro che abbiamo potuto pensare la distinzione tra l'idea di una fusione narcisistica io-paesaggio puramente idealizzante, e una fusione, qual è secondo noi quella zanzottiana, animata da un'oltranza formale, da una continua ricerca di accrescimento della realtà nella lode, ovvero nel linguaggio letterario, inteso come luogo della sublimazione. Quest'oltranza formale, come abbiamo mostrato con minuzia analitica nella lettura de *I paesaggi primi* (cfr. cap. 2.1), è già implicata all'eccesso ingovernabile dell'oggetto *a* come sua velatura, velatura simbolico-immaginaria del vuoto in una "figurabile natura"⁹³⁵ (il paesaggio). La sopravvenuta impossibilità di questa velatura, letta non in termini sociostorici, ma *in primis* come caduta sublimatoria dell'oggetto, con

⁹³⁵ Andrea Zanzotto, *E la madre-norma*, in *La Beltà*, Pps, p. 348.

lo svelamento traumatico del vuoto, ci ha condotto a una serie di descrizioni e interpretazioni decisive.

Innanzitutto ci ha permesso di pensare e affermare che solo uscendo da una prospettiva referenziale, di adeguamento dell'intelletto (e del dire) all'oggetto, e assumendo una prospettiva fantasmatica, è possibile orientarsi nel passaggio a *La Beltà* e alla testualità che essa inaugura senza prevaricarne la complessità e l'apertura, ponendosi cioè nella traiettoria di un'interpretazione del rapporto tra dire e impossibile. È questo senza dubbio uno dei cardini della nostra idea di ricerca, e uno degli apporti potenziali più importanti che essa può offrire alla comunità dei ricercatori.

L'assunzione di una prospettiva fantasmatica ci ha portato a situare nell'orizzonte interpretativo del principio di piacere la descrizione della pluralità in eccesso della testualità zanzottiana a partire da *La Beltà*. È proprio nell'esplorazione del rapporto tra reazione significativa e alterità del trauma, letta come un'azione di sutura simbolica, che siamo giunti ad articolare alcuni aspetti della descrizione di questa testualità (uno degli obiettivi fondamentali della ricerca fissati *a priori*⁹³⁶). I ricorsi al concetto barthesiano di "scrivibile", a quello (costruito ancora a partire da una riflessione di Barthes) di connotazione denotativa (deconnotazione), a quello lacaniano di "nome del reale" e a quelli, sul versante paratestuale, di titolo arematico/atemeatico, di *testo-appendice* e di *intratesto*, sono tutti da leggersi come tentativi analitici e descrittivi legati a un atto interpretativo più essenziale che ci siamo ritrovati a dover compiere nel corso della trattazione: quello di porre la testualità de *La Beltà* al di là di un'idea di struttura chiusa, al di là della dicotomia 'forma *versus* informe'. Ciò implica una drastica riduzione delle possibilità di un'indagine linguistico-semiotica condotta con strumenti e concetti altamente formalizzati sul corpo del testo, concepito come sistema capace di velare l'oggetto *a* e quindi di prodursi nella lettura

⁹³⁶ Cfr. *supra*, *Introduzione*, cap. 1.

in un'espansione virtuale del senso ad alta densità e pluralità segmentabile. Come abbiamo mostrato sia nell'attraversamento de *La Beltà* e di *Pasque* (cfr. 1.2.8, 1.2.9) che nell'analisi di *Senhal* (cfr. 2.2), la pluralità si dà a rovescio: l'espansione del senso si dà come proliferazione significativa sulla superficie del testo, in una pluralità non ricostruibile compiutamente, attraversata dal vuoto, nella quale si cancellano i confini tra testo e paratesto.

Le analisi che abbiamo condotto sui titoli delle raccolte e sul sistema delle note rappresentano certamente un consistente tentativo di fare luce su una parte della testualità zanzottiana ancora poco esplorata, posta come oggetto di un'indagine sistematica solo da un numero limitato di critici. Questa lettura dello pseudo-paratesto, nel quale è visibile in modo privilegiato il rovesciamento destrutturante in atto a partire da *La Beltà*, attende ovviamente di essere completata attraverso l'analisi di altri elementi (*in primis* i titoli dei singoli componimenti). Proprio questo inizio di analisi del paratesto mostra comunque molto bene quanto la descrizione dell'inversione destrutturante della testualità zanzottiana (in cui si realizza il primato etico) meriterebbe di essere affrontata con nuovi strumenti concettuali. Averla iniziata con un discorso situato ancora in una prospettiva strutturale (“tra l'idea di una massima strutturazione” e “le tensioni della non-struttura”⁹³⁷) è un primo passo, attraverso il quale l'alterità radicale della poesia di Zanzotto può porsi come interrogativo alle scienze della letteratura, chiamandole a riconfrontarsi con essa da un'altra prospettiva.

C'è poi un altro elemento descrittivo molto importante con cui ci siamo confrontati nella ricostruzione discorsiva della pluralità in sutura che si presenta ne *La Beltà*. I modi linguistici di darsi di questa pluralità, la sua eterogeneità stilistica, rendono incongrua e parziale la descrizione, condivisa da molti critici, che pone l'accento esclusivamente sul dato fonico e linguistico-pulsionale, sotto l'egida fallace di una “poetica del significante”.

⁹³⁷ Andrea Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, Pps, p. 1133.

Per una buona interpretazione occorre invece, come abbiamo mostrato con dovizia di riscontri, riportare l'eccesso fonico-linguistico a una maggiore prossimità con il vuoto della Cosa, mettendolo però in relazione con le altre modalità di sutura, tra le quali, all'opposto, quella dell'eccesso discorsivo (dello pseudo-discorso), che vediamo chiaramente ad esempio dominare in *Al mondo*, uno dei componimenti più emblematici, noti e antologizzati dell'opera di Zanzotto. L'attenzione a non cedere alla costruzione di una prospettiva descrittiva che limiti la grande eterogeneità stilistica della testualità zanzottiana, rispettando rigorosamente la teoria lacaniana del significante, ci pare sia una conquista discorsiva visibile in molti punti della ricerca.

L'assunzione di una prospettiva fantasmatica ci ha condotto a ritornare su un altro punto fondamentale del passaggio a *La Beltà*: le sue ragioni storiche e socioeconomiche. Il nostro contributo interpretativo in questo caso non si pone in divergenza assoluta rispetto alla narrazione condivisa dalla gran parte dei critici, che imputano quel passaggio, per dirlo in una parola, all'avvento della società dei consumi, ma si pone come integrazione e affinamento teorico di questa lettura. Affidandoci al concetto lacaniano di "discorso", inteso come forma del legame sociale organizzata sull'equilibrio sistemico di elementi reali, simbolici e immaginari, e in particolare riferendoci a quel tipo di discorso chiamato da Lacan "discorso del capitalista", è possibile a nostro avviso dare un quadro descrittivo adeguato dei rapporti tra soggetto, Cosa e linguaggio in atto nella testualità suturante da *La Beltà* a *Conglomerati*. Non si tratta di quisquiglie ermeneutiche: in gioco vi è tutto il valore conoscitivo, etico-civile e testamentario della poesia di Zanzotto, che merita di essere pensato nel modo più rigoroso possibile.

Ricostruire narrativamente e causalmente il passaggio a *La Beltà* attraverso il quadro teorico offerto dal discorso del capitalista (che determina la caduta dell'oggetto sublimato) consente di situare il dire in una

dimensione in cui l'istanza soggettiva e quella sociale si trovano sovrapposte e correlate (al di là dell'illusione referenzialistica). Assumendo questo quadro, la poesia di Zanzotto a partire da *La Beltà* è pensabile compiutamente come esplorazione e testimonianza di un cambiamento epocale (il "mutamento dell'eone"⁹³⁸) condotta con una radicalità e un coraggio rari che fanno la grandezza, l'importanza e l'attualità dell'esperienza zanzottiana. Perché l'epoca che si apre con *La Beltà* è certamente ancora la nostra, appena iniziata e quindi impenetrabile; per questo, leggere con giustezza la poesia inaugurata da *La Beltà* significa leggere la realtà contemporanea, costruire delle possibilità di interpretarla, e di viverla in modo non perverso o psicotico. È questo l'invito etico, libero da ogni compromesso, che Zanzotto invia al suo lettore (cfr. 3.1.1).

Leggendo la testualità suturante in relazione al trauma aperto dal discorso del capitalista, essa ci è apparsa come il luogo di una serie di operazioni ambivalenti e conflittuali: non solo, come si è detto, di esplorazione forzata dell'eterogeneità dell'ordine simbolico in sfilacciamento e di resistenza all'emersione del reale; ma anche luogo di rifondazione simbolica, di riscrittura del mondo tramite il soggetto, in un'operazione che lo trascende e diventa un nuovo modo di esistere dell'universale del linguaggio, dell'Altro simbolico; luogo del tentativo della poesia di dire sì al reale, di trovare nuovi modi di sublimazione e un nuovo modo di dire e abitare l'oggetto *a*. Rispetto a tutto questo, alla sua importanza fondativa, la nostra ricerca è riuscita solo a indicare una direzione. Il "processo di verbalizzazione del mondo"⁹³⁹ offerto da Zanzotto rispetto al reale della nostra epoca offre certamente ancora molto da pensare; una sua lettura dovrebbe riunire le istanze della

⁹³⁸ Cfr. *supra*, cap. 1.2, par. 1.2.4. Cfr. Andrea Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, Pps, 1166.

⁹³⁹ Andrea Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali (XVI)*, in *La Beltà*, Pps, p. 343.

critica, quelle della teoria (psicoanalitica, linguistica, antropologica) e della filosofia.

Abbiamo offerto una ricostruzione del tentativo del soggetto di accettare poeticamente di fare fronte al reale (cap. 1.2 e 1.3) leggendolo attraverso il concetto freudiano di lavoro del lutto, che ci ha condotti a parlare a partire da *Idioma* di una “dimissione enunciativa”. Essa si dà come effetto di un parziale assorbimento dell’incidenza del trauma, preludio a una nuova posizione soggettiva rispetto all’oggetto, e a un nuovo modo di darsi del poetico: quello della riduzione significativa nelle forme fondamentali dello *pseudo-haiku* e della traccia scritturale. Abbiamo tentato di contribuire alla definizione e poi all’interpretazione di questa poetica della riduzione attraverso la prospettiva della seconda teoria lacaniana della lettera (lettera scritturale).

Il ricorso a questa prospettiva, pressoché assente anche nella critica zanzottiana più aperta all’uso di concetti psicoanalitici, ci ha permesso innanzitutto di considerare l’importanza delle manifestazioni di questa poetica all’interno dell’eterogeneità stilistica degli ultimi libri, assegnandole un posto rilevante nella ricostruzione narrativa e causale dell’itinerario testuale. Senza negare ovviamente che anche negli ultimi libri (e soprattutto in *Conglomerati*) il modo di un’espansione frammentaria del senso sia ancora presente e conosca anzi nuovi e decisivi sviluppi (sui quali indagini come quelle di Agosti, Dal Bianco, Lorenzini, Bongiorno e Stefanelli hanno già permesso delle preziose ricostruzioni), abbiamo cercato di confrontarci con questo nuovo modo del poetico zanzottiano, più eccentrico, contingente ed enigmatico. Ciò che è emerso dall’attraversamento panoramico e poi dall’analisi di *Monti, giada di monti* (cap. 1.3 e 2.4) è che da un lato è possibile pensare un’interazione profonda tra questo modo riduttivo e quelli espansivi, mentre dall’altro esso si dà, soprattutto nell’evento della traccia, come momento finale, come approdo dell’intera esperienza del soggetto;

un'interpretazione, questa, possibile solo alla luce della lettera-*litura*, che permette di pensare, al di là della loro ricorrenza, lo *pseudo-haiku*, la traccia scritturale e la coincidenza grafemica non solo come manifestazioni di una poetica, ma come estrema conquista del dire rispetto al reale, tentativo di scrivere l'oggetto, di dire il paesaggio (fine originario e inalterato della poesia di Zanzotto), condotto attraverso una pratica simbolica al limite, votata all'unicità e all'irripetibilità: fare emergere il bordo dell'oggetto necessario e impossibile.

L'incontro e il confronto con i fenomeni della traccia scritturale e della coincidenza grafemica sono stati decisivi per posizionarci definitivamente rispetto a un altro importante problema della critica zanzottiana: quello del tipo di temporalità in cui va pensato lo sviluppo dell'itinerario testuale. Nel passaggio dalla prima alla seconda fase (dalla 'sublimazione paradigmatica' alla 'posizione dell'irrapresentabile') è la caduta dell'oggetto a permettere una comprensione più compiuta, *a posteriori*, della sua posizione nella prima fase; ovvero a mostrare, per dirla con uno dei versi finali de *La Beltà*, “‘i raccordi e le rime / dell'abietto con il sublime’”⁹⁴⁰. La caduta svela *a posteriori* l'artificio della posizione agalmatica del paesaggio, mostrando il suo versante residuale, non specularizzabile.

L'attestarsi delle coincidenze grafemiche e delle tracce scritturali alla fine dell'itinerario ha permesso altri svelamenti. Innanzitutto esso ha illuminato alcune loro manifestazioni in punti precedenti del percorso zanzottiano, e soprattutto in quel punto fondamentale che è *Microfilm*. Proprio ricorrendo alla lettera-*litura* ci sembra di essere riusciti a dare una lettura nuova e ad illuminare in profondità aspetti finora trascurati di questo testo (cfr. cap. 2.3), su cui si sono misurati molti critici zanzottiani. L'incontro con i fenomeni di riduzione dell'ultima fase ci ha dunque permesso di ritrovare un'incidenza della lettera scritturale in uno dei componenti più apertamente implicati

⁹⁴⁰ Andrea Zanzotto, *E la madre-norma*, in *La Beltà*, Pps, p. 348.

nella scrittura del trauma, inducendoci a descrivere l'itinerario testuale anche come dimensione cronotopica in cui alcuni fenomeni trovano il loro sviluppo in una temporalità *après-coup*, l'unica in cui il loro realizzarsi possa essere compreso. Il caso più importante che abbiamo descritto è quello delle aste, che si manifestano sporadicamente in alcuni componimenti (tra cui appunto *Microfilm*), trovando la loro finale e insuperabile ragion d'essere alla fine del percorso, nel loro comporsi a tratteggiare e fare emergere il bordo dei monti, dell'oggetto reale.

Ora, la prospettiva più importante che questa emersione permette di aprire, in controtendenza con la deriva strutturale e la sempre più pervasiva dilatazione del vuoto nelle ultime raccolte, riguarda la possibilità di interpretare i fenomeni di riduzione come un nuovo modo di congiungersi eroticamente con l'oggetto causa del desiderio, di ritrovarlo a rovescio, in riduzione, nell'essenzialità della scrittura; ancora più radicalmente: ciò che emerge nell'*après-coup* è la verità del soggetto, lo svelamento dell'oggetto che ha acceso l'ardore originario del suo desiderio, che ha guidato i destini di una vocazione e di un'opera.

Queste considerazioni ci hanno così indotto ad arricchire la metafora della spirale proposta da alcuni eminenti critici (Dal Bianco, Carbognin, Beccaria) per descrivere lo sviluppo cronotopico dell'itinerario zanzottiano. Se solo alla fine del percorso si può ritrovare ciò che, dal nascondimento, ha determinato la nascita e lo sviluppo del percorso stesso, non è sufficiente rifarsi all'immagine del movimento circolare o a spirale come continuo ritorno all'origine e dell'origine; occorre infatti pensare che l'incontro, sempre *après-coup*, con l'origine, implica un continuo movimento di spostamento in avanti dell'origine stessa, la quale, ad ogni svelamento *a posteriori*, si rivela come una non-origine, come l'impossibilità stessa di una vera origine del desiderio del soggetto; poiché essa non è che impronta contingente, incontro mai completamente dicibile né scrivibile, di un oggetto

reale con un soggetto che in esso trova il proprio destino d'essere, il proprio destino di ricerca nel linguaggio. Una ricerca necessaria quanto votata al fallimento: l'oggetto *a* rimarrà sempre “più in là / intangibile”⁹⁴¹.

Questo contributo alla lettura dello spazio cronotopico dell'itinerario testuale è uno dei punti di più alta densità che abbiamo fatto esistere nel nostro discorso; in esso convergono tutte le linee-guida che sono venute a comporre la nostra ricerca, la nostra idea di ricerca sull'opera di Andrea Zanzotto.

⁹⁴¹ Andrea Zanzotto, *Oltranza oltraggio*, in *La Beltà*, Pps, p. 267.

APPENDICE

“I TONI SACRI ORA DIRADO”. L’INTERSTUALITÀ BIBLICA DA *DIETRO IL PAESAGGIO A LA BELTÀ**

I toni sacri ora dirado
dirado il più me stesso (A. Zanzotto, *Esautorazioni*)

Un percorso intertestuale molto importante nella poesia di Zanzotto, ma troppo poco esplorato dalla critica, è quello che riguarda il rapporto tra l’enunciazione soggettiva e la presenza di citazioni e riferimenti tratti dal testo biblico. Una presenza costante, la cui osservazione permette di seguire un modo testuale di realizzarsi di quei cambiamenti della posizione soggettiva che, come si è mostrato nelle prime due parti di questo studio, scandiscono le diverse fasi dell’itinerario testuale. L’importanza di questa presenza è attestata dalle profonde letture che hanno caratterizzato la formazione culturale del giovane Zanzotto:

Una gran quantità di letture sul terreno tra filosofia e filosofia delle religioni ha occupato i miei primi anni di Università, più delle stesse materie universitarie. Per esempio mi ricordo l’uscita di Guignebert presso Einaudi, – veniva da Loisy e da tutta la tradizione modernista – famoso per la meticolosità delle sue indagini [...]. Insomma era un clima culturale sano ma con forte caratterizzazione religiosa tradizionale, il che a noi giovani che leggevamo tanti autori, creava alle volte qualcosa di traumatico⁹⁴².

La prospettiva psicoanalitica della sublimazione ci sembra la più feconda per indagare la dimensione fondamentale della poesia di Zanzotto a cui va articolata la presenza intertestuale del testo biblico: quella del sacro. A partire

* Rielaborazione scritta dell’intervento pronunciato in una sezione parallela del XVIII Congresso nazionale dell’Associazione degli italianisti (Padova 10-13 settembre 2014). Tema della sessione (presieduta da Pietro Gibellini): “La Bibbia nella letteratura italiana. Dal Cinquecento all’età contemporanea. Moderni e contemporanei: poesia”, Università di Padova, 13 settembre 2014. (Cfr. [http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/RUSSO\(1\).pdf](http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/RUSSO(1).pdf)).

⁹⁴² Andrea Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura*, cit., pp. 73-74. Cfr. Ivi, pp. 74 e sgg. e p. 92 note 27 e 28.

dalla teoria lacaniana della sublimazione elaborata nel *seminario VII*, il sacro è leggibile nella prospettiva del ‘rispetto’ che caratterizza il modo tipico della religione di difendersi dall’abisso inabitabile di *Das Ding*⁹⁴³. Ripercorreremo quindi dal punto di vista del sacro, inteso come possibilità di addomesticamento del reale, il graduale sfaldarsi della fusione narcisistica tra io e paesaggio, e l’inizio della sua crisi irrimediabile e traumatica.

In *Dietro il paesaggio e Elegia e altri versi*, la presenza intertestuale del testo biblico riguarda soprattutto delle allusioni alla figura di Cristo. Per la prima raccolta si tratta innanzitutto dei due componimenti contigui *Via di Miseri e Elegia pasquale*:

Acerba primavera stringe i miei denti
mi sanguina da ingiuste piaghe
le mie ciglia di sepolto pensano
l’inutilmente larga strada⁹⁴⁴.

E se è vero che oppresso mi composero
a questo tempo vuoto
per l’esaltazione di domani,
ho tanto desiderato
questa *ghirlanda di vento* e di sale
queste pendici che lenirono
il mio corpo ferita di cristallo;
ho consumato purissimo pane⁹⁴⁵.

Non ci troviamo qui di fronte a un riuso citazionale del testo evangelico, ma

943 “La religion consiste dans tous les modes d’éviter ce vide [...]. Freud a mis en relief les traits obsessionnels du comportement religieux. Mais, encore que toute la phase cérémonielle de ce qui constitue le corps des comportements religieux entre en effet dans ce cadre, nous ne saurions pleinement nous satisfaire de cette formule, et un mot comme *respecter* ce vide va peut-être plus loin”; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII.*, cit., p. 155. (Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII.*, cit., p. 154).

944 Andrea Zanzotto, *Via di Miseri*, in *Dietro il paesaggio*, Pps, p. 49. (Corsivo nostro).

945 Andrea Zanzotto, *Elegia pasquale*, in *Dietro il paesaggio*, Pps, p. 50. (Corsivo nostro).

a una ripresa allusiva della Passione attraverso un'identificazione dell'io lirico con la figura di Gesù, che si allinea e partecipa alla fusione panica che caratterizza il rapporto di rispecchiamento narcisistico tra l'io e la *Heimat* in *Dietro il paesaggio*. Questa sovrapposizione è chiaramente leggibile in *Le case che camminano sulle acque*, in cui la proiezione della figura di Cristo sulla comunità viene gradualmente riportata all'identificazione soggettiva, attraverso la variazione del verso anaforico eponimo (“le case che camminano sulle acque”, vv. 1 e 4, “le case che *mi chiamano* dalle acque”)⁹⁴⁶ che prelude al contatto che ha luogo nei due versi finali: “le rive si sono lasciate toccare / ho toccato riva con la mano”⁹⁴⁷. Più decentrata, con accento posto sull'arrivo dei magi, è invece l'allusione che attraversa *Nella valle*:

un uomo che non subisce
le leggi della notte
e che ha il mignolo d'oro
s'annuncia sulle strade
presagendo i suoi doni,
io vado ai ponti del presepe⁹⁴⁸.

Nel verso finale di questa sequenza, il dettato, che era nell'*incipit* del componimento centrato sull'io (“Oltre la mia porta le ultime colline”) dopo aver accolto l'altro, “un uomo”, ritorna sull'io in un'evidente scambio proiettivo⁹⁴⁹.

Un altro caso di allusione alla figura di Cristo è rinvenibile nel componimento *Martire, Primavera* della raccolta *Elegia e altri versi*.

⁹⁴⁶ Andrea Zanzotto, *Le case che camminano sulle acque*, in *Dietro il paesaggio*, Pps, p. 61. (Corsivo nostro).

⁹⁴⁷ Ivi, p. 62.

⁹⁴⁸ Andrea Zanzotto, *Nella valle*, in *Dietro il paesaggio*, Pps, p. 107.

⁹⁴⁹ L'importanza di questi versi di *Nella valle* è accresciuta dalla loro vicinanza con un altro passo del componimento, quello, incontrato nella prima parte di questo studio, in cui l'equilibrio sublimatorio della raccolta è espresso dal potente ossimoro “oscuro matrimonio”. Cfr. *Ibidem*.

L'allusione, che in questo caso si fa più esplicita attraverso la nominazione del "Golgota" (v. 9)⁹⁵⁰, non costruisce un'identificazione con l'io del poeta, ma con un suo doppio, il maestro e sodale Toni Adami, ucciso dai nazisti. Come in *Elegia pasquale*, anche qui l'identificazione avviene negativamente, ovvero per segnare la differenza tra la rivelazione cristiana e il destino tutto terreno, senza speranza di resurrezione, in cui avviene il martirio. Il valore del sacrificio di Toni Adami è nel restare "sulle soglie dei vivi e dei morti"⁹⁵¹, e da quel luogo essere "custode e causa / dei pochi nostri pensieri d'infermi"⁹⁵². Da queste soglie, "dall'oscuro limite"⁹⁵³, egli continua ad esistere nei vivi e a sostenerli, ma fuori da qualsiasi orizzonte ultraterreno:

Nessuna svolta di tante strade
si attarda per te
per rifarti tra noi
altro dal ferreo stupore
dall'oscuro limite ove esisti⁹⁵⁴.

Questo modo 'contrastivo' di riuso del testo biblico, trova, parallelamente alla linea di sviluppo della sublimazione zanzottiana, il suo pieno compimento in *Vocativo* e *IX Ecloghe*. Possiamo osservare inizialmente questa intensificazione leggendo *Elegia del venerdì* in continuità con quanto abbiamo avanzato riguardo a *Elegia pasquale*. Anche per il componimento di *Vocativo* la presenza del testo biblico è realizzata allusivamente, affidata a termini immediatamente riferibili al contesto evangelico (*corone, vino*). In continuità anche il richiamo rovesciato alla resurrezione: "Mai più rinato, mai più conosciuto" (v. 1). Un cambiamento significativo è invece

⁹⁵⁰ Andrea Zanzotto, *Martire, Primavera*, in *Dietro il paesaggio*, Pps, p. 123.

⁹⁵¹ *Ibidem*.

⁹⁵² *Ibidem*.

⁹⁵³ *Ibidem*.

⁹⁵⁴ *Ibidem*.

osservabile nel modo dell'identificazione con la figura di Gesù, realizzata non più in prima persona, ma attraverso il tu:

Ansimante di fieni ti rivedo
ti rivedo perduto
nelle tue povere scritte
su cui piove equivoca la morte.
O alberi laggiù, voi beneditelo,
quei pochi suoni ripetete in folta
luce, in corone d'amorose foglie⁹⁵⁵.

Lo sdoppiamento dell'io non è la sola caratteristica fondamentale della scrittura di *Vocativo* che ritroviamo in questo passo, leggibile chiaramente è anche la sacralizzazione, sullo sfondo del nulla (del "ricchissimo nihil"⁹⁵⁶), degli elementi del paesaggio (in questo caso gli alberi, fattisi *media* del divino). Queste due caratteristiche contribuiscono all'espressione del sentimento di deiezione proprio della condizione del soggetto in *Vocativo*.

Questa nuova condizione soggettiva produce nuovi modi di manifestazione dell'intertestualità biblica. Il riferimento diviene ora diretto, citazionale, e la sua funzione è sempre più quella di creare un contrasto tra le verità della religione rivelata e il vuoto cosmico che sorregge la religiosità laica del poeta. Un contrasto che non è ovviamente da intendersi solo in termini 'filosofici', ma anche, in base a quanto si è riportato sulla formazione giovanile del poeta, in termini biografici, riferibili a un lirismo in cui la parola si carica della storia del soggetto a livello dell'enunciazione.

In *Io attesto* incontriamo questo verso: "vedi il fiore in un brivido, surrexit". La citazione dal vangelo di Matteo (28,6, "surrexit: è risorto"), porta a compimento l'identificazione fondata sul sacrificio in assenza della

⁹⁵⁵ Andrea Zanzotto, *Elegia del venerdì*, in *Dietro il paesaggio*, Pps, pp. 140-141.

⁹⁵⁶ Andrea Zanzotto, *Da un'altezza nuova*, in *Vocativo*, Pps, p. 169.

speranza di una vita ultraterrena. Non si tratta qui di un'espressione allusiva, attraverso una frase negativa, ma della citazione del verbo in cui si addensa la rivelazione. Il componimento che accoglie la citazione rappresenta "un momento di lancinante consapevolezza"⁹⁵⁷, in cui il soggetto si affida al dire poetico per attestare la propria presenza e la propria resistenza esistenziale. La forte eterogeneità prodotta dall'inserito citazionale è il segnale di un tentativo estremo, in un momento di smarrimento soggettivo, di ancorarsi alla rivelazione, un tentativo destinato inevitabilmente a produrre un potente effetto straniante, che veicola il senso di una tragica impossibilità.

Un analogo contrasto tra dimensione metafisica e dimensione terrena è riscontrabile nella seconda strofa di *Impossibilità della parola*, che si apre sulla citazione delle tre virtù teologali nominate da San Paolo nella prima lettera ai Corinzi (1 Corinzi 13,13): "Speranza e fede, virtù che dai cieli / discendono, assai più che il fuoco offeso / di carità"⁹⁵⁸. Questa apertura, che avviene dopo le invocazioni dialoganti alla sorella ed al compagno morti della prima strofa, si sviluppa verso l'opposizione delle virtù discese dai cieli con la terrestrità assoluta dell'esperienza del soggetto:

speranza carità fede non foste voi
quella che pietà di noi si dice.
E se un giorno dal fango,
da una veglia impossibile
o da una sede non umana
o da un'innominabile certezza
io-non-io ripensassi a questo spazio
gocciola, astuta pietra, a questa
sacra e feroce brevità di cose⁹⁵⁹.

⁹⁵⁷ Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, Pps, p. 167.

⁹⁵⁸ Andrea Zanzotto, *Impossibilità della parola*, in *Vocativo*, Pps, p. 177.

⁹⁵⁹ Ivi, p. 176.

In questo passo la citazione biblica non è un inserto eterogeneo, ma materiale concettuale utile al dispiegamento di un lirismo ragionato (di stampo leopardiano). Diverse opposizioni innervano il discorso: quella cielo/fango; quella, intrabiblica, tra la grandezza delle virtù teologali e l'umiltà della preghiera dei ciechi a Gesù: "Figlio di Davide, abbi pietà di noi" (Matteo, 9, 27); e poi le negazioni "veglia impossibile", "sede non umana", "io-non-io", l'ossimoro "innominabile certezza", chiamati a esprimere l'assurdo della condizione del soggetto, dimidiato tra una tensione verso un senso ultimo della realtà e il suo sprofondare nella matericità. La dimensione che giustifica il tentativo del soggetto è proprio quella del sacro, che investe la natura in quanto entità ingovernabile, violenta "feroce brevità di cose", senza però aprire alla trascendenza⁹⁶⁰.

Il carattere eccedente e spaventoso della realtà trova un altro referente intertestuale nel componimento *Amo e sono infelice?*, dove è citato il "behemot", l'animale mitico descritto dal Signore a Giobbe (Giobbe, 40, 15-20):

Amo e sono infelice, questo dice
il corpo che con voi dispera,
ombre da me evocate,
antiperistalsi
che automi e behemot
traì dalla terra, dalla tetra mente⁹⁶¹.

L'animale come simbolo di potenza invincibile è riferibile in questo componimento alla sovrapposizione dello *Thanatos* naturale a quello storico e bellico, i cui orrori sovrastano il soggetto. Un riferimento che, posto in

⁹⁶⁰ Si ricordi l'importanza nella riflessione kantiana del rapporto tra il sublime e la potenza inquietante della natura. Cfr. Immanuel Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino, 1999, p. 98.

⁹⁶¹ Andrea Zanzotto, *Amo e sono infelice?*, in *Vocativo*, Pps, p. 191.

endiadi con *automi*, sembra voler richiamare la profondità ancestrale e mitica della bestialità che cancella per l'uomo i confini tra natura e cultura. Questa sovrapposizione segnala la crescente impossibilità per il soggetto di escludere la dimensione storica, portatrice di elementi desacralizzanti, dal dettato soggettivo. È questo, come si è visto, uno dei tratti che caratterizza la sublimazione poetica di *IX Ecloghe*, e di conseguenza i modi di realizzarsi dell'intertestualità biblica.

In *IX Ecloghe*, la tendenza crescente all'inserimento di termini e citazioni provenienti da saperi estranei alla letterarietà poetica, si riflette innanzitutto, sul piano dell'intertestualità biblica, in un incremento delle occorrenze.

In alcuni testi vediamo una continuità nell'uso contrastivo della citazione incontrato in *Vocativo*. Due esempi: dal componimento proemiale, *Per un libro di Ecloghe*: “pronomie che da sempre a farsi nome attende / mozza scala di Jacob, “io”: l'ultimo reso unico”⁹⁶²; e dall'*Ecloga IX, Scolastica*:

Vengono i bimbi, ma nessuna parola
troveranno, nessun segno del vero.
Mentiremo, mentirà il mondo in noi [...]
ché nulla, nulla dal profondo autunno,
dall'alto cielo verrà, nessun maestro;
nessun giusto rito
comincerà domani sulla terra⁹⁶³.

In questo passo, il contrasto incontrato in *Impossibilità della parola* raggiunge il suo culmine, attraverso il carattere esplicito della negazione, realizzato sul piano retorico nelle figure di ripetizione (l'epanalepsi di *nulla*, il polittoto *Mentiremo, mentirà*, l'iterazione di *nessun*). Sul piano semantico l'enfasi della negazione si realizza invece nell'opposizione che essa instaura

⁹⁶² Andrea Zanzotto, *Per un libro di Ecloghe*, in *IX Ecloghe*, Pps, p. 201. (Corsivo nostro).

⁹⁶³ Andrea Zanzotto, *Ecloga IX*, in *IX Ecloghe*, Pps, p. 255.

con il significato veicolato dagli elementi dell'intertesto biblico, nutrendosi della loro 'codificata' potenza simbolica. Si tratta per *alto cielo e maestro* di allusioni riferibili a vari momenti dei testi evangelici (ad esempio: Luca, 24,51; Marco, 16,19; Matteo, 8,19; Marco 4,38; Luca, 7,40; Giovanni, 1,38), mentre più specifico è il riferimento per *Vengono i bimbi*: "Lasciate che i bambini vengano a me" (Marco, 10,14).

Il riuso della "scala di Giacobbe" (Genesi, 28, 12) nel proemio risponde anch'esso alla logica della negazione come limitazione della portata metafisica del messaggio biblico. Qui però non viene realizzata in modo discorsivo, ma modificando la stessa immagine biblica attraverso l'aggettivo "mozza", che ne altera i tratti semantici più propri ('infinitezza', 'orientamento', 'protezione').

Un'evoluzione propria a *IX Ecloghe*, in discontinuità con le opere precedenti, è reperibile nell'uso della citazione per esprimere una convergenza tra il messaggio biblico e la condizione enunciativa del soggetto lirico. Ne sono esempi nitidi due passi dell'*Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*:

Ma pure, ecco, "le mie labbra non freno"
insinui, selva,
tu molto umiliata [...]
Chiedono, implorano, i poeti
li nutre Lazzaro alla sua mensa
come cigni biancheggiano⁹⁶⁴.

Le citazioni (la prima dal Salmo 39, 10b, la seconda da Luca 16, 19-31) vengono scelte e usate per enfatizzare una resistenza nel dire poetico (che, per proiezione soggettiva, è agita dalla selva stessa) in una situazione di estrema difficoltà. Nel caso della figura di Lazzaro vediamo che la riscrittura non limita la portata metafisica del messaggio biblico, ma la valorizza nella

⁹⁶⁴ Andrea Zanzotto, *Ecloga I*, in *IX Ecloghe*, Pps, p. 203.

comunione con la prospettiva di senso del dettato. Ritroviamo altri esempi di questa convergenza tra messaggio biblico e enunciazione lirica in altri testi della raccolta. In *Con quel cuore che basta*, vediamo come l'influenza del *Cantico dei cantici* non si limiti alle influenze sulle scelte lessicali (*vigna, mirra*) ma penetri nel tono stesso del componimento. In *Sul Piave*, assistiamo a una divinizzazione del fiume attraverso la citazione di un passo della *Conversione di Saulo* (Atti degli apostoli, 9,7): “Gli uomini che facevano il cammino con lui si erano fermati ammutoliti, sentendo la voce ma non vedendo nessuno”, che dà luogo ai versi: “attonito s’arresta / al tuo possente verbo il viandante”⁹⁶⁵. Molto potente è poi il passo di *Così siamo* in cui sono reperibili un passaggio della *Profezia della passione* (Matteo 16,25: “chi vorrà salvare la propria vita, la perderà, ma chi perderà la propria vita per causa mia, la troverà”), e uno della *Preghiera di Gesù* dal vangelo di Giovanni (“Padre santo custodisci nel tuo nome coloro che mi hai dato perché siano una cosa sola, come noi [...] nessuno di loro è andato perduto”, Giovanni 17, 11-12)⁹⁶⁶; i quali, dopo la metaforizzazione della negazione “né” attraverso “la cruna” evangelica⁹⁶⁷, vengono trasfigurati in questo modo:

E così sia: ma io
credo con altrettanta
forza in tutto il mio nulla,
perciò non ti ho perduto
o, più ti perdo e più ti perdi

⁹⁶⁵ Andrea Zanzotto, *Sul Piave*, in *IX Ecloghe*, Pps, p. 226.

⁹⁶⁶ Cfr. anche Giovanni, 18, 9.

⁹⁶⁷ “Né lingua usuale né gergo / né quiete né movimento / neppure il né che negava / e che per quanto s’affondino / gli occhi miei dentro la sua cruna / mai ti nega abbastanza”; Andrea Zanzotto, *Così siamo*, Pps, p. 230. “E ripeto: è più facile per un cammello passare attraverso la cruna di un ago, che per un ricco entrare nel regno di Dio”; Matteo, 19, 24 (cfr. Marco 10, 25; Luca 18, 25).

più mi sei simile, più mi avvicini⁹⁶⁸.

L'attacco liturgico e biblico del passo viene qui ripreso, senza contrasto, per affermare l'accettazione del proprio destino terreno, come tutta terrena è la professione di fede nel nulla più profondo e innominabile, laddove è sprofondata il padre scomparso, il tu della poesia, che proprio in quanto assenza ormai al di là delle possibilità del dire, si dà al soggetto, lo incalza intimamente, ricordandogli il proprio statuto esistenziale. Non si tratta dunque, come nel caso di *Martire, primavera*, di un uso dell'intertestualità volto ad affermare fortemente il nulla, l'impossibilità della resurrezione; il fine è di enfatizzare l'affermazione di una salvezza terrena, quella che si instaura nel rapporto impossibile, ma vitalmente fondante ("vitalmente ho pensato", v.8), tra i vivi e i morti.

All'apice della crisi della fusione io-paesaggio, e della fede nella lingua letteraria, il testo biblico diventa un materiale privilegiato per esprimere la propria fede, sempre più sprovvista di una lingua, nei valori sacri della poesia. La testimonianza poetica dell'io, l'atto di fede nel proprio esistere, vengono espressi nella riscrittura della definizione che Dio dà di se stesso in Esodo 3, 14: "io sono colui che sono", che nell'*Ecloga IX* diventa l'estremo: "che io sia colui che io"; esortazione costruita sull'incertezza propria del congiuntivo in contrasto con il tono assertivo dell'indicativo nell'autodefinizione divina, ma in cui non va trascurata l'influenza del *fiat* del libro della Genesi ("sia la luce!", "sia il firmamento", Genesi 1, 3 e 1, 6).

Dopo questo estremo sforzo, lo spazio sacrale della poesia diventa definitivamente inabitabile per il soggetto. La crisi soggettivo-epocale e il crollo formale de *La Beltà* si manifestano a livello dell'intertestualità biblica in un tipo di riuso che mira all'espressione di un sentimento di desublimazione e desacralizzazione della realtà. Nella testualità esplosa de

⁹⁶⁸ Andrea Zanzotto, *Così siamo*, in *IX Ecloghe*, Pps, p. 230.

La Beltà ciò avviene in primo luogo nello spazio indifferenziato in cui si ritrovano le citazioni, innestate accanto a frammenti della chiacchiera quotidiana, dei prodotti dell'industria culturale di consumo, dei diversi saperi scientifici e filosofici; l'effetto di questa eterogeneità è di riprodurre in una 'mimesi strutturale', il crollo simbolico che ha investito le sublimazioni collettive, in cui la sacralità del testo biblico ha perso la sua forza e il suo peso simbolico nel legame sociale.

Sono molte le citazioni percorribili in questa prospettiva. Per il suo carattere isotopico rispetto alle raccolte precedenti occorre citare innanzitutto la ripresa della citazione di Marco 10,14 in *Sì, ancora la neve*. I bambini ora diventano "bambucci-ucci odore di cristianucci",

Ma presto i bambucci-ucci
vanno al grande magazzino
— ai piedi della grande selva —
dove c'è pappa bonissima e a meraviglia
per voi bimbi bambini con diritto
e programma di pappa, per tutti⁹⁶⁹.

I bambini non "vengono" più in quel luogo sacro che è la scuola, ora "vanno" nei luoghi del consumo dilagante, in cui avviene, fuori pedagogia, la loro massificazione ("per tutti") e la loro alienazione ("bimbi bambini"). Il riattraversamento del motivo dell'infanzia viene sviluppato in una prospettiva paolina in *Profezie o memorie o giornali murali IX*, che si apre sull'invocazione "Bimbo bimbo!"⁹⁷⁰, e passando poi per la citazione dantesca, "il 'pappo' e 'l 'dindi'" (Purgatorio XI, 105) giunge infine al *nepios*:

⁹⁶⁹ Andrea Zanzotto, *Sì, ancora la neve*, in *La Beltà*, Pps, p. 274.

⁹⁷⁰ Andrea Zanzotto *Profezie o memorie o giornali murali IX*, in *La Beltà*, Pps, p. 329.

Ego-nepios

autodefinizione in infanzia

(teoricamente)

da rendere effabile in effabilità

senza fine

con tanta pappa-pappo

con tanti dindi-sissi

Ego-nepios, o Ego, miserrimo al centro del mondo tondo⁹⁷¹.

In questo passo è innanzitutto da osservare la commistione di registri in cui viene inserita l'allusione al *nepios* paolino (Corinzi 13, 11 e 14, 20). Assimilato all'Ego in un tentativo di concettualizzazione, che sprofonda nella citazione dantesca liquefatta nel registro quotidiano, l'allusione sostiene alla fine la constatazione della povertà dell'Ego e della banalità del mondo di cui è ottusamente il centro.

L'ironia che attraversa i passi citati è un tratto costante del riuso del testo biblico ne *La Beltà*. In molti casi essa si lega all'isotopia della "storia-storiella"⁹⁷² che attraversa la raccolta, contribuendo così, anche su questo versante specifico, alla riproduzione strutturale del crollo simbolico. Frammenti di quella Storia fondante che è il Vangelo vengono riportati nel dettato con i toni colloquiali della chiacchiera, ma anche in sovrapposizione antifrastica con l'isotopia del sangue:

Là in fondo all'orto dove dicevano

non arriva non arriva⁹⁷³.

Venite a me emorroisse e frodati dei vostri grammi e

oggettini e immagini e calori⁹⁷⁴.

⁹⁷¹ Ivi, p. 330.

⁹⁷² Andrea Zanzotto, *Alla Stagione I*, in *La Beltà*, Pps, p. 277.

⁹⁷³ Andrea Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni II*, in *La Beltà*, Pps, p. 282.

⁹⁷⁴ Andrea Zanzotto, *In una storia idiota di vampiri I*, in *La Beltà*, Pps, p. 303.

horeb ardevi tutto d'arbusti
tutto d'arbusti horeb il mondo ardeva⁹⁷⁵.

Nel primo passo assistiamo a una sorta di violazione della sacralità della narrazione evangelica, della quale viene restituito intrusivamente, nel tono della più banale quotidianità, l'episodio implicito dell'attesa impaziente dei discepoli nel Getsemani (Matteo, 26, 40-46, Marco, 14, 37-41); episodio che assume, nel contesto generale di smarrimento soggettivo de *La Beltà*, una connotazione metaforica. Questa operazione intertestuale ha come effetto di riprodurre nel dettato poetico l'indifferenziazione valoriale delle storie e delle narrazioni. Possiamo osservare lo stesso effetto nella citazione della figura dell'emorroissa (Matteo, 9, 20-23, Marco, 5, 25-34, Luca 8, 43-48), degradata dal plurale ("emorroisse") e dalla sua inserzione nel contesto 'vampiresco' del componimento che la ospita. L'effetto è leggibile anche nella citazione dell'episodio della rivelazione di Dio a Elia (Re I, 19, 12-14), riportata spassionatamente, in una ripetizione meccanica, e al tempo imperfetto, che la situa in una distanza temporale irrimediabilmente separata dal presente del soggetto.

L'interstualità biblica ne *La Beltà* non si limita però solo ad essere materiale privilegiato per riprodurre testualmente la desacralizzazione, talvolta il poeta vi fa ricorso per esprimere e rafforzare un movimento di oltranza resistenziale-fondante. È il caso ad esempio dell'*incipit* e dell'*excipit* di *Profezie o memorie o giornali murali VIII*: "Eva forma futuri [...] Adam forma futuri". L'immagine paolina di Adamo come "colui che dovrà venire" (Romani, 5, 14) incornicia i tentativi del soggetto nella resistenza in un sublime poetico attuati nel movimento deconnotativo.

⁹⁷⁵ Andrea Zanzotto, *Retorica su: lo sbandamento, il principio "resistenza" III*, in *La Beltà*, Pps, p. 306.

La dimensione del significante, dimensione conoscitiva centrale de *La Beltà*, trova proprio a livello dell'intertestualità biblica una delle sue metafore più dense:

Il grande significante scancellato-
il cancello etimo
rete di sbarrette a perpendicolo
(lesioni, legioni)
(il mio nome è legione)
lesione⁹⁷⁶.

All'idea dell'etimologia come recupero, prima che di una storia *delle* parole, di una storia *nelle* parole, si collega la visione lacaniana del soggetto e del significante come barrati. Le lesioni e le legioni (differenzialmente distinti nell'opposizione tra *s* e *g*) sono quelle del significante: le legioni degli elementi differenziali la cui azione è traumatica per il soggetto, ma che sono al tempo stesso l'unico spazio in cui può combattere per il senso, per lenire le proprie lesioni. In questo contesto l'identificazione lirica con l'indemoniato di Cerasa (Marco, 5, 1-20) assume caratteri universali: tutti gli uomini in quanto esseri di linguaggio sono abitati dalle legioni del significante, tutti gli uomini sono costretti a riconoscersi in esse come soggetti divisi e plurali ("mi chiamo Legione, gli rispose, perché siamo in molti", Marco, 5, 9) ad attraversarne le frontiere attraverso "il cancello etimo", per recuperare il senso della propria storia.

⁹⁷⁶ Andrea Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali XII*, in *La Beltà*, Pps, p. 335.

INTERVISTA A STEFANO AGOSTI

Incontriamo Stefano Agosti per parlare del suo libro, *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, pubblicato dalla casa editrice Il Saggiatore.

Alberto Russo. Buongiorno Professore.

Stefano Agosti. Buongiorno e grazie di essere venuto.

Alberto Russo. Le chiedo innanzitutto: perché ha deciso di riunire la sua produzione critica su Zanzotto sotto questa parola, “complicità”?

Stefano Agosti. Il titolo “Una lunga complicità” è un’imitazione del titolo che Contini ha dato ai saggi che aveva scritto su Montale. Il titolo di Contini è *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*. A riguardo devo ricordare un episodio abbastanza simpatico. Durante una presentazione di un libro di Zanzotto, con lui presente, al teatro di Treviso, Silvio Guarnieri, che coordinava l’evento, presentandomi disse: “Agosti lo conoscete tutti, non c’è bisogno di dire granché. Voglio però dire questo: Agosti è stato per Zanzotto quello che Contini è stato per Montale”. Ricordo che questa frase mi scosse e mi riempì d’orgoglio. Risposi a Guarnieri, davanti a Zanzotto, dicendo che assumevo in pieno questa presentazione, e dissi che quando avrei riunito i miei saggi, il titolo sarebbe stato *Una lunga complicità*, rifacendomi al titolo di Contini.

Il legame di ammirazione verso Contini, e la dedizione, la complicità appunto, verso l’opera e la persona di Zanzotto, spiegano il titolo. Ricordo che quando annunciai a Treviso la mia intenzione di dare questo titolo al libro futuro, Zanzotto sorrise, approvando l’idea. Del resto, forse lei ha visto la quarta di copertina del libro, dove c’è una dichiarazione di Zanzotto stesso

(leggibile interamente nel numero di “Ateneo Veneto” da cui è tratta⁹⁷⁷) in cui egli sottolinea appunto la “complicità” reciproca, mia nei riguardi suoi e sua nei riguardi miei. Questa dunque è stata l’origine del titolo che mi sono tenuto dentro per tanto tempo, e che è venuto a galla quando si è presentata l’occasione di riunire i miei saggi su Zanzotto.

Nel libro non ci sono tutti i miei interventi su Zanzotto, alcuni sono rimasti in giro per le riviste. Ci sono però certamente i più importanti: le due introduzioni alle due edizioni degli Oscar e l’introduzione al Meridiano; ci sono poi altri saggi e due testi inediti. Il primo inedito è l’introduzione del libro, *Dalla specola di Pieve*, in cui faccio un paragone con la situazione di Leopardi; dalla specola di Recanati alla specola di Pieve, due situazioni analoghe. Il secondo testo inedito si intitola *Approssimazioni a Conglomerati*; è un saggio su un libro molto difficile, in cui ho dovuto introdurre alcune modalità che non avevo usato in precedenza, come ad esempio la nozione di “oggetto metonimico”, avanzata da Lacan.

Alberto Russo. Questo suo riferimento al concetto di “oggetto metonimico” fa pensare alla presenza di concetti psicoanalitici tra i riferimenti teorici della poesia di Zanzotto. Tra questi riferimenti, il nome di Lacan s’impone in modo particolare, un nome centrale peraltro anche nel quadro teorico in cui lei ha spesso operato per scrivere su Zanzotto. Le chiedo: perché secondo lei Zanzotto è stato attratto dalla psicoanalisi lacaniana?

Stefano Agosti. L’interesse di Zanzotto per Lacan si spiega solo in minima parte con motivi personali, di cura (Zanzotto ha trascorso un breve periodo in analisi), e si spiega invece benissimo a livello teorico: l’intera teoria lacaniana ruota attorno al linguaggio. L’interesse di Zanzotto viene dalla

⁹⁷⁷ Andrea Zanzotto, *Risposta a Stefano Agosti*, in “Ateneo Veneto”, XVIII, n. 1-2, gennaio-dicembre 1980, pp. 170-178.

posizione che Lacan assegna al significante all'interno del linguaggio. Zanzotto è stato follemente attratto da questa posizione, ovvero dal fatto che Lacan imputa al significante la gestione dei movimenti interiori, assegnandogli uno statuto di priorità nell'ordine dello psichico.

Zanzotto utilizza secondo me questa posizione soprattutto in una pratica, in un dispositivo di composizione-scomposizione degli enunciati. A partire dalle *IX Ecloghe* e sempre più da *La Beltà* in poi, gli enunciati di Zanzotto possono essere composti, scomposti e ricomposti, proprio a partire dalla priorità del significante, in cui si dà una momentanea sospensione (sottolineo momentanea) del significato. È questa la novità di Zanzotto dal punto di vista della pratica compositiva, della pratica verbale. Questa priorità del significante si riflette poi in un fenomeno, anche questo tipico di Zanzotto: il fenomeno dell'allitterazione. Zanzotto assegna all'allitterazione una priorità tale da adibirla addirittura alla costruzione degli enunciati. Ma non solo: è attraverso l'allitterazione che Zanzotto si sprofonda a ritroso nel linguaggio, fino ad arrivare a quelle simulazioni di balbettio che dovrebbero rappresentare la pre-origine del linguaggio, un avvicinamento all'origine. L'allitterazione che nasce dalla priorità del significante, ha una funzione costruttiva, ma anche una funzione regressiva, verso un fantasma pre-originario della struttura poetica.

Alberto Russo. Parlando di priorità del significante viene subito in mente un riferimento classico molto importante in Zanzotto: Petrarca. Partendo da Petrarca, viene anche in mente un giudizio di Contini, scritto nella postfazione al *Galateo in Bosco*, secondo cui Zanzotto è da considerare come il poeta più importante del secondo Novecento, l'erede di Montale. Con questo giudizio, Contini inserisce Zanzotto nella "linea Dante", da lui tracciata, com'è noto, in contrapposizione alla "linea Petrarca", nel saggio *Preliminari alla lingua del Petrarca*. Secondo lei a quale di queste due linee

è ascrivibile Zanzotto? Oppure, quanto di queste due linee è rinvenibile nella sua poesia? O ancora, in che modo Zanzotto va al di là di queste due linee?

Stefano Agosti. Io sono stato felicissimo di questo intervento di Contini su Zanzotto, perché Contini per me è il massimo della critica. L'ho conosciuto poco, ci siamo incontrati due o tre volte soltanto, ma per me è sempre stato la stella da seguire, l'unica figura critica a cui mi sono, come dire, allineato, anche se poi ovviamente sono andato avanti per la mia strada, dallo strutturalismo alla psicoanalisi, orientamenti che erano estranei al metodo critico di Contini.

Sull'inserimento di Zanzotto nella linea dantesca. Questo inserimento è molto appropriato, perché Zanzotto vede e assume la ricchezza della lingua di Dante: pluralità degli idiomi, varietà degli stili, invenzioni linguistiche e translinguistiche (un esempio: "S'io m'intuassi, come tu ti inmi").

Lei ha poi accennato alla possibilità di un'influenza petrarchesca, un'influenza che è sicuramente attiva in Zanzotto. Ciò che in Petrarca affascina Zanzotto è il dato fondamentale e primario del *Canzoniere*, e cioè l'incessante auscultazione di sé, la quale si effettua generalmente e in modo più intenso in quella straordinaria cassa di risonanza che è il sonetto.

Da un lato quindi, per quanto riguarda Dante, vi è la parola del soggetto disseminata in una molteplicità di idiomi; dall'altro invece, per quanto riguarda Petrarca, l'auscultazione interminabile (adopero questo termine psicoanalitico) che il soggetto presta alla propria parola interiore. Ebbene, l'auscultazione della parola interiore in Zanzotto è di derivazione petrarchesca.

Alberto Russo. Torniamo alla parola "complicità". Questa parola rivela che per lei Zanzotto non è stato solo un poeta su cui lavorare, ma è stato anche

un amico. Quali erano le qualità che apprezzava di più in Andrea Zanzotto? Su che cosa si è fondata la vostra amicizia?

Stefano Agosti. Il primo incontro con Zanzotto non avvenne personalmente, avvenne attraverso la lettura delle *IX Ecloghe*, un libro che mi affascinò moltissimo. In una *plaquette* di versi che scrissi in quel periodo, una delle poesie, dal titolo *Verso il soligo*, si ispirava a quanto avevo letto nelle *IX Ecloghe*. Inviai la *plaquette* a Zanzotto, il quale mi rispose con grande entusiasmo; poi ci incontrammo, e da lì nacque la nostra amicizia e la nostra complicità, fondata sulla stima reciproca, di cui è traccia, come le ho accennato, la quarta di copertina del mio libro. Zanzotto ha pronunciato pubblicamente queste parole, che ora leggerò, durante una presentazione de *Il Galateo in Bosco* all'Ateneo Veneto di Venezia:

devo esprimere tutta la mia gratitudine a Stefano Agosti per la sua profonda partecipazione intellettuale e affettiva al modo di realizzarsi del mio lavoro poetico, fra contraddizioni e pericoli di cui egli ha un'eccezionale consapevolezza. Tra le molte "indagini letterarie" compiute da Agosti, quella che da tanto tempo accompagna la mia attività e ne illumina i risultati mi sembra di per sé esemplare, e costituisce per me un validissimo sostegno, un necessario polo di confronto e di verifica entro il mio stesso operare.

Mi pare che qui venga espresso tutto quello che ci ha legato per tanti anni. Da parte sua il nostro legame si esprime in queste frasi, da parte mia invece nella dedizione al suo lavoro, con gli interventi che sono raccolti nel volume ovviamente, ma anche con quanto ho detto nelle presentazioni pubbliche dei suoi libri. Ho un grande pacco di note in un cassetto che mi sono servite per queste presentazioni orali.

Tra me e Zanzotto c'è stata insomma una lunga frequentazione, che si è conclusa, alla sua morte, con un mio intervento in chiesa, durante le esequie.

Mi era stato chiesto di dire qualcosa e ho quindi parlato, davanti alla bara di Zanzotto, ricordando la nostra lunga amicizia, e la nostra lunga complicità.

Alberto Russo. Grazie infinite Professore.

Stefano Agosti. Grazie a lei di avermi permesso di aggiungere qualcosa a quanto già pubblicato, e a quanto lei ha già letto di me. Sono lieto che quanto ho detto possa venire diffuso, non per me ovviamente, ma per l'oggetto della mia attenzione e dei miei interventi.

Milano, 26 febbraio 2016

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

I. OPERE DI ANDREA ZANZOTTO

La bibliografia delle opere di e su Andrea Zanzotto (I, II) che presentiamo qui non ha assolutamente la pretesa di essere completa. Come dimostrano i lavori di Piero Falchetta e Velio Abati, la mole del materiale che riguarda l'opera di Zanzotto è tale da far sì che solo delle ricerche esclusivamente bibliografiche possano aspirare a un'esaustività. In effetti, si sente ormai l'esigenza di una ricerca di questo tipo che possa catalogare e dare un'immagine d'insieme della produzione dell'ultimo quindicennio. Molto utile a riguardo è la bibliografia dell'edizione mondadoriana *Tutte le opere* del 2011, a cura di Stefano Dal Bianco. Molto utili sono anche le bibliografie realizzate nelle loro ricerche di dottorato da Jean Nimis e da Giorgia Bongiorno.

Per il periodo precedente (fino al 1999) si vedano:

Piero Falchetta, *Saggio di bibliografia per Andrea Zanzotto (1951-1984)*, in "Quaderni Veneti", n. 4, 1987, pp. 7-46.

Velio Abati, *Andrea Zanzotto. Bibliografia (1951-1993)*, Giunti, Firenze, 1995.

Velio Abati, *Bibliografia*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano, 1999, pp. 1741-1782.

Nella redazione di questa parte (I) abbiamo privilegiato una suddivisione in base alla tipologia dei documenti rispetto a una suddivisione basata esclusivamente sul genere dei testi. Questa scelta è dovuta alla volontà di servire un fine pratico, quello di facilitare l'accesso e la consultazione dei materiali bibliografici al lettore desideroso di approfondire la conoscenza dell'opera di Zanzotto.

A. RACCOLTE DI OPERE

1. Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* (a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta), Mondadori, Milano, collana "I Meridiani", 1999.

Nel volume sono riprodotte le seguenti opere (con data e luogo della prima stampa):

Sezione "Le poesie":

Dietro il Paesaggio, Mondadori, Milano "Lo Specchio", 1951.

Elegia e altri versi, La Meridiana, Milano, 1954.

Vocativo, Mondadori, Milano, collana "Lo Specchio", 1957.

IX Ecloghe, Mondadori, Milano, collana "Il Tornasole", 1962.

La Beltà, Mondadori, Milano, collana "Lo Specchio", 1968.

Gli Sguardi i Fatti e Senhal, Tipografia Bernardi, Pieve di Soligo, 1969.

A che valse? (versi 1938-1942), Scheiwiller, Milano, 1972.

Pasque, Mondadori, Milano, collana "Lo Specchio", 1973.

Filò. Per il Casanova di Fellini, Edizioni Del Ruzante, Venezia, 1976.

Il Galateo in Bosco, Mondadori, Milano, collana "Lo Specchio", 1978.

Idioma, Mondadori, Milano, collana "Lo Specchio", 1986.

Meteo, Donzelli, Roma, 1996.

Versi giovanili, poesie inedite (1938-1942) raccolte e pubblicate nel volume (Milano, 1999).

Sezione "Prose scelte"

Per le prose di *Sull'Altopiano*:

Sull'Altopiano. Racconti e prose, Neri Pozza, Vicenza, 1964.

Per le prose di *Altri luoghi*:

Sull'Altopiano e prose varie, Neri Pozza, Vicenza, 1995.

Sezione "Prospezioni e consuntivi"

Contiene i seguenti testi (riportiamo le indicazioni bibliografiche contenute nel volume):

Andrea Zanzotto *Una poesia ostinata a sperare* con il titolo *Intervento* in Giacinto Spagnoletti (a cura di), *Poesia italiana contemporanea*, Guanda, Parma, 1952, pp. 713-717.

Andrea Zanzotto, *I "Novissimi"*, in "Comunità", n. 99, marzo 1962.

Andrea Zanzotto, *Oltre Babele*, "Il Gazzettino", 30 luglio 1963.

Andrea Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, in Ferdinando Camon (a cura di), *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano, 1965, pp. 147-161.

Andrea Zanzotto, *Alcune prospettive sulla poesia oggi*, in "L'Approdo letterario", n. 35, 1966.

Andrea Zanzotto, *Su "La Beltà"* con il titolo *Andrea Zanzotto: riflessioni sulla poesia* in "Uomini e libri", n. 23, marzo 1969.

Andrea Zanzotto, *Uno sguardo dalla periferia*, in "L'Approdo letterario", n. 59-60, 1972.

Andrea Zanzotto *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, "Strumenti critici", n. 20, febbraio 1973, pp. 52-77.

poi in Andrea Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Mondadori, Milano, 1991.

Andrea Zanzotto, *Parole, comportamenti, gruppi (appunti)*, in “Studi novecenteschi”, n. 8-9, luglio-novembre 1974.

Andrea Zanzotto, *Poesia?*, in “Il Verri”, nuova serie, n. 1, 1976.

Andrea Zanzotto, *Autoritratto*, in “L’Approdo letterario”, n. 77-78, 1977.

Andrea Zanzotto, *Nei paraggi di Lacan*, in Annamaria D’Agostino (a cura di), *Effetto Lacan*, Lerici, Cosenza, 1979.

Andrea Zanzotto, *Su “Il Galateo in Bosco”*
con il titolo *Lalangue, il dio birbante* (intervista a cura di Letizia Lionello), in “Spirali”, n. 7, luglio-agosto 1979.

Andrea Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in Giuliana Nuvoli (a cura di), *Andrea Zanzotto*, La Nuova Italia, Firenze, collana “Il Castoro”, 1979.

Andrea Zanzotto, *Ipotesi intorno a “La città delle donne” di Federico Fellini*, in Federico Fellini, *La città delle donne*, Garzanti, Milano, 1980.

Andrea Zanzotto, *Vissuto poetico e corpo*
parte di un testo più ampio pubblicato in Silvia Batisti e Mariella Bettarini (a cura di), *Chi è il poeta?*, Gammalibri, Milano, 1980.

Andrea Zanzotto, *Intervento*, in Cesare Segre, Lucia Lombelli, *Conversazione nelle scuole*, Pratiche, Parma, 1981.

Andrea Zanzotto, *Una poesia, una visione onirica?*, in Vittore Branca, Carlo Ossola, Salomon Resnik, *I linguaggi del sogno*, Sansoni, Firenze, 1984.

Andrea Zanzotto, *Tra lingue massime e minime*, in “Fondamenti”, n. 7, 1987.

Andrea Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, in “Il Verri”, n. 1-2 nuova serie, marzo-giugno 1987.

Andrea Zanzotto, *Poesia e televisione*, in “Il piccolo Hans”, n. 62, 1989.

Andrea Zanzotto, *Per Paul Celan*, in “Corriere della sera”, 27 maggio 1990.

Andrea Zanzotto, *Tra ombre di percezioni fondanti (appunti)*, in “Il Verri”, n. 1-2, marzo-giugno 1990.

Andrea Zanzotto, *Europa, melograno di lingue*, Società Dante Alighieri-Università di Venezia, Venezia, 1995.

Andrea Zanzotto, *Tra passato prossimo e presente remoto*
con il titolo *Dai campi di sterminio allo sterminio dei campi* in Alfonso Berardinelli (a cura di), *Nel caldo cuore del mondo*, Liberal libri, Firenze, 1999.

Testi pubblicati per la prima volta nel volume:

Situazione della letteratura

Lingua e dialetto (appunti)

L'italiano siamo noi (otto brevi risposte)

Saggi introduttivi e apparati critici

Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, pp. IX-XLIX.

Fernando Bandini, *Zanzotto dalla "Heimat" al mondo*, pp. LIII-XCIV.

Gian Mario Villalta, *Cronologia*, pp. XCVI-CXXXVI.

Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, pp. 1381-1681.

Gian Mario Villalta, *Commento e note alle prose*, pp. 1683-1739

Velio Abati, *Bibliografia*, pp. 1741-1782.

2. Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie* (a cura di Stefano Dal Bianco), Mondadori, Milano, 2011.

Nel volume sono riprodotte le stesse raccolte poetiche presenti in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano, 1999, con l'aggiunta delle seguenti raccolte (con data e luogo della prima stampa):

Andrea Zanzotto, *Sovrimpressioni*, Mondadori, Milano, collana "Lo Specchio", 2001.

Andrea Zanzotto, *Conglomerati*, Mondadori, Milano, collana "Lo Specchio", 2009.

3. Andrea Zanzotto, *Poesie* (1938-1986), a cura di Stefano Agosti, Mondadori, Milano, collezione "Oscar Poesia", 1993.
4. Andrea Zanzotto, *Poesie* (1938-1972), a cura di Stefano Agosti, Mondadori, Milano, collezione "Oscar Poesia", 1973.

B. PLAQUETTES DI VERSI NON RIPRODOTTE IN RACCOLTE DI OPERE E GRUPPI DI POESIE PUBBLICATE COME VOLUMI AUTONOMI RISPETTO ALLE RACCOLTE DI APPARTENENZA (PRESENTI IN RACCOLTE DI OPERE).

Andrea Zanzotto, *Sovraesistenze* (introduzione di Jacqueline Risset, con 12 opere grafiche di Giò Pomodoro), Edizioni della Pergola, Pesaro, 1977.

Andrea Zanzotto, *Mistieròdi. Poemetto dialettale veneto* (con 10 riproduzioni di acqueforti di Augusto Murer), Castaldi, Feltre, 1979.

Andrea Zanzotto (coautore con Amedeo Giacomini), *Mistieròdi-Mistirús. Poemetto in dialetto veneto tradotto in friulano* (con una postfazione di David Maria Turolfo e tre acqueforti di Giuseppe Zigaina), Milano, Scheiwiller, 1984.

Andrea Zanzotto, *Cori per il film E la nave va* (con sei disegni di Federico Fellini), Scheiwiller, Milano, 1988.

Andrea Zanzotto (coautore con Luca Crippa), *Erbe amare*, Lythos, Como, 1996.

Andrea Zanzotto, *Ipersonetto* (a cura di Luigi Tassoni), Carocci, Roma, 2001.

Andrea Zanzotto, *Dal paesaggio* (con nove incisioni di Graziella Da Gioz), Edizioni del tavolo rosso, Udine, 2006.

Andrea Zanzotto, *Il vero tema*, Cento amici del libro, Milano, 2011.

Andrea Zanzotto, *Haiku for a season – Haiku per una stagione* (a cura di Anna Secco e Patrick Barron), The University of Chicago Press, Chicago, 2012.

5. VOLUMI DI OPERE IN PROSA NON RIPRODOTTI O RIPRODOTTI PARZIALMENTE IN RACCOLTE DI OPERE (A)

Racconti, interventi, conversazioni

Andrea Zanzotto, *La storia dello Zio Tonto. La storia del Barba Zhucon* (con illustrazioni di Maria Concetta Mercanti), Teramo, Lisciani & Giunti, 1980.

Andrea Zanzotto, *Racconti e prose* (a cura di Cesare Segre), Mondadori, Milano, 1990.

Andrea Zanzotto, *La storia dello Zio Tonto / La storia del Barba Zhucon. Libera elaborazione dal folclore trevigiano* (immagini di Marco Nereo Rotelli), Corraini, Mantova, 1997.

Andrea Zanzotto, *Colloqui con Nino*, Grafiche Bernardi, Pieve di Soligo, 2005.

Andrea Zanzotto, *Sull'Altopiano. Racconti e prose (1942-1954) con un'appendice di inediti giovanili* (a cura di Francesco Carbognin), Manni, Lecce, 2007.

Andrea Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura* (a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani), Nottetempo, Roma, 2007.

Andrea Zanzotto, *Viaggio musicale. Conversazioni a cura di Paolo Cattelan*, Marsilio, Venezia, 2008.

Andrea Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Garzanti, Milano, 2009.

Andrea Zanzotto (coautore con Arcangelo Dell'Anna), *Qualcosa di necessariamente futile. Parole su vecchiaia e altro tra un poeta e uno psicoanalista* (a cura di Francesco Carbognin), New Magazine, Reggio Emilia, 2009.

Andrea Zanzotto, *Ascoltando dal prato. Divagazioni e ricordi*, Interlinea, Novara, 2011.

Andrea Zanzotto, *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari* (a cura di Luciano De Giusti), Marsilio, Venezia, 2011.

Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi* (a cura di Matteo Giancotti), Bompiani, Milano, 2013.

Saggi e interventi di critica letteraria e critica d'arte

1. Andrea Zanzotto (coautore con Giuseppe Marchiori), *Ottorino Stefani*, Edizioni Galleria Forni, Bologna, 1972.

2. Andrea Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Mondadori, Milano, 1991;

Nel volume sono raccolti i seguenti testi (riportiamo le indicazioni bibliografiche contenute nel volume):

Andrea Zanzotto, *L'inno nel fango*, in "La Fiera letteraria", luglio 1953.

Andrea Zanzotto, *Sviluppo di una situazione montaliana*, in "Letteratura", n. XXX, gennaio-giugno 1966.

Andrea Zanzotto, *In margine a "Satura"*, in "Nuovi argomenti", n. 23-24, luglio-dicembre 1971.

Andrea Zanzotto, *Da "botta e risposta I" a "Satura"*, in Annalisa Cima e Cesare Segre (a cura di), *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, Rizzoli, Milano, 1977.

Andrea Zanzotto, *La freccia dei Diari*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno internazionale Milano-Genova, Librex, Milano, 1983.

Andrea Zanzotto, *Valeri italiano e francese*, in "Comunità", n. 50, giugno 1957.

Andrea Zanzotto, *Nella calle del vento*, "Corriere della sera", 25 maggio 1976.

Andrea Zanzotto, *Sergio Solmi e "Levania"*, in "Aut-aut", n. 40, luglio 1957.

Andrea Zanzotto, *Le poesie complete di Sergio Solmi*, in "Corriere della sera", 13 gennaio 1975.

Andrea Zanzotto, *Ungaretti: Terra promessa*, in "L'Unità", 23 marzo 1988.

Andrea Zanzotto, *In morte di Giuseppe Ungaretti*, in "Il Dramma", n. 6, 1970.

Andrea Zanzotto, *Testimonianza*, in *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino, 1979, Edizioni 4 venti, Urbino, 1981.

Andrea Zanzotto, *Michaux: un impegno nelle origini*, "Avanti!", 27 febbraio 1966.

Andrea Zanzotto, *Eluard dopo dieci anni*, in "Questo e altro", n. 3, marzo 1963.

- Andrea Zanzotto, *A faccia a faccia*, in "Questo e altro", n. 4, ottobre 1963.
- Andrea Zanzotto, *Leopardi e Ranieri*, in "L'Europeo", 1 febbraio 1979.
- Andrea Zanzotto, *Leopardi, Belli, Manzoni e la situazione italiana*, in "Il Messaggero", 17 febbraio 1979.
- Andrea Zanzotto, *Noventa fra i "moderni"*, in "Comunità", n. 130, giugno-luglio 1965.
- Andrea Zanzotto, *Noventa postmoderno?*, in "Corriere della sera", 10 luglio 1988.
- Andrea Zanzotto, *Per Jahier*, in "Paragone", n. 194, aprile 1966.
- Andrea Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, in "Strumenti critici", n. 20, febbraio 1973.
- Andrea Zanzotto, *Alcune note per il centenario*, in "Italianistica", n. 1, gennaio-aprile 1973.
- Andrea Zanzotto, *I cento metri*, in "Il Mondo", 31 gennaio 1974.
- Andrea Zanzotto, *I bambini terribili*, in "Il Mondo", 16 gennaio 1975.
- Andrea Zanzotto, *Nota introduttiva*, in Joseph Conrad, *Il compagno segreto*, Milano, Rizzoli, 1975.
- Andrea Zanzotto, *Presenza di Betocchi*, in Atti del convegno su Carlo Betocchi, Le Lettere, Firenze, 1990.
- Andrea Zanzotto, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, introduzione a Francesco Petrarca, *Rime*, Milano, Rizzoli, 1976.
- Andrea Zanzotto, *Federico è qui*, in Franco Zagato (a cura di), *Ritorno di un poeta assassinato. Omaggio a Federico Garcia Lorca*, Nuovi sentieri, Belluno, 1977.
- Andrea Zanzotto, *La poesia di Marin*, in "Corriere della sera", 5 giugno 1977.
- Andrea Zanzotto, *In morte di Marin*, in "Il Piccolo", 25 dicembre 1985.
- Andrea Zanzotto, *A.Z. risponde a tre domande su Pessoa*, in Antonio Tabucchi (a cura di), "Quaderni portoghesi", n. 2, autunno 1977.
- Andrea Zanzotto, *Libertà, arte ambiente*, in "Libera stampa", 1 aprile 1978.
- Andrea Zanzotto, *Omaggio al poeta*, in Atti dei convegni foscoliani I (Venezia ottobre 1978), Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1988.
- Andrea Zanzotto, *Ugo Foscolo oggi*, in Bruno Francisci (a cura di), *Atti del convegno nel bicentenario della nascita, 1979*, Biblioteca Civica, Centro Culturale Abano Terme, 1981.

Andrea Zanzotto, *Isabella e i "ritratti"*, in Isabella Teotochi-Albrizzi, *Ritratti* (a cura di Antonio Chiades), Scheiwiller, Milano-Treviso, 1987.

Andrea Zanzotto, *Tolstoj e i problemi della cultura odierna*, in Vittorio Strada, Sante Graciotti, *Tolstoj oggi* (Atti del convegno "Umanesimo di Tolstoj", Venezia 1978), Firenze, Sansoni, 1980.

Andrea Zanzotto, *Con Virgilio*, in "La Stampa-Tuttolibri", 19 settembre 1981.

Andrea Zanzotto, *Presentazione*, in Irene Iarocci (a cura di), *Cento haiku*, Longanesi, Milano, 1982.

Andrea Zanzotto, *Per Saba*, Arduino Agnelli (a cura di), *1983 anno di Umberto Saba*, Tipografia Litografia Moderna, Trieste, 1983.

Testi pubblicati per la prima volta nel volume:

Da Artaud: combustioni e residui

Comisso nella cultura letteraria del Novecento

Intervento al convegno su "Giacomo Zanella e il suo tempo".

3. Andrea Zanzotto, *Aure e disincanti del Novecento letterario*, Mondadori, Milano, 1994.

Nel volume sono raccolti i seguenti testi (riportiamo le indicazioni bibliografiche contenute nel volume):

Andrea Zanzotto, *Luzi e il cammino della poesia*, in "Comunità", n. 59, aprile 1958.

Andrea Zanzotto, *I "novissimi"*, in "Comunità", n. 99, maggio 1962.

Andrea Zanzotto, *Colloquio con Vittorini*, in "L'approdo letterario", X, n. 28, ottobre-dicembre 1964.

Andrea Zanzotto, *Gli strumenti umani*, in "Paragone", XVIII, nuova serie, n. 204, febbraio 1967.

Andrea Zanzotto, *Per Vittorio Sereni*, in Dante Isella, *Per Vittorio Sereni. (Atti del convegno di poeti, Luino 25-26 maggio 1991)*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1992.

Andrea Zanzotto, *Recensione a "Il pensiero perverso"*, in "Avanti!", 6 giugno 1971.

Andrea Zanzotto, *Alcuni sottofondi e implicazioni della SF*, in "Il contesto", n. 1, gennaio 1977.

Andrea Zanzotto, *Rilettura di un articolo su "Le stelle fredde"*, in Stefano Rosso-Mazzinghi (a cura di), *Guido Piovene. (Atti del convegno di studi, Venezia, Fondazione Cini, 29-30 ottobre 1979)*, Neri Pozza, Vicenza, 1980.

Andrea Zanzotto, *Introduzione*, in Cesare Ruffato, *Nous e paranoia*, Mondadori, Milano, 1974.

- Andrea Zanzotto, *Panagulis, la tortura*, in “Corriere della sera”, 7 luglio 1974.
- Andrea Zanzotto, *Per Leonardo Sinisgalli*, in “Corriere della sera”, 4 agosto 1974.
- Andrea Zanzotto, *Al Alvarez: Il dio selvaggio* (recensione) in “Corriere della sera”, 9 marzo 1975.
- Andrea Zanzotto, *Ronald D. Laing: “Nodi”* (recensione), in “Corriere della sera”, 10 giugno 1975.
- Andrea Zanzotto, *Antonio Porta: “Week end”* (recensione), in “Corriere della sera”, 10 agosto 1975.
- Andrea Zanzotto, *Silvio Guarnieri: “Condizione della letteratura”* (recensione), in “Corriere della sera”, 31 agosto 1975.
- Andrea Zanzotto, *Silvio Guarnieri: “L’ultimo testimone”* (recensione), in “Corriere della sera”, 20 luglio 1989.
- Andrea Zanzotto, *Amelia Rosselli: “Documento”* (recensione), in “Corriere della sera”, 18 luglio 1976.
- Andrea Zanzotto, *Giovanni Giudici: “Il male dei creditori”* (recensione), in “Corriere della sera”, 28 aprile 1977.
- Andrea Zanzotto, *Per Sandro Penna*, in “Corriere della sera”, 11 settembre 1977.
- Andrea Zanzotto, *Pedagogia*, in Laura Betti (a cura di), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Garzanti, Milano, 1977.
- Andrea Zanzotto, *Pasolini poeta*, in Nico Naldini e Andrea Zanzotto (a cura di), *Pasolini: Poesie e pagine ritrovate*, Lato Side, Roma, 1980.
- Andrea Zanzotto, *Nei paraggi di Lacan*, in Annamaria D’Agostino, *Effetto Lacan*, Lerici, Cosenza, 1979.
- Andrea Zanzotto, *Luca Canali: “La deriva”*, (recensione), in “Il Messaggero”, 5 marzo 1980.
- Andrea Zanzotto, *Mario Rigoni Stern: “Storia di Tönle”* (recensione), in “Nuova Rivista Europea”, n. 18, luglio-settembre 1980.
- Andrea Zanzotto, *Nota*, in Sara Cherin (a cura di), *I giorni di un poeta*, La Salamandra, Milano, 1980.
- Andrea Zanzotto, *Postfazione*, in Michel Leiris, *Età d’uomo*, Mondadori, Milano, 1960.
- Andrea Zanzotto, *Fiches Leiris*, in “Il Verri”, VI serie, n. 18, 1981.
- Andrea Zanzotto, *La poesia e gli studi critici di Orelli*, in Claudio Mésoniat (a cura di), *Giorgio Orelli poeta e critico*, Istituto Grafico Casagrande, Bellinzona, 1980.

Andrea Zanzotto, *Giorgio Orelli: "Spiracoli"* (recensione), in "Corriere della sera", 26 novembre 1989.

Andrea Zanzotto, *Nota introduttiva*, in Franco Fortini, *Un'obbedienza. 18 poesie 1969-1979*, San Marco dei Giustiniani, Genova, 1980.

Andrea Zanzotto, *Su Fortini* (intervista a cura di Maria Grazia D'Oria), in "L'immaginazione", n. 6-7, giugno-luglio 1985.

Andrea Zanzotto, *Fulvio Atomizza: "La finzione di Maria"* (recensione), in "Il Piccolo", 26 novembre 1981.

Andrea Zanzotto, *Per Dino Buzzati*, in Alvisse Fontanella (a cura di), *Dino Buzzati (Atti del convegno del 3-4 novembre 1980, Venezia)*, Olschki, Firenze, 1982.

Andrea Zanzotto, *L'opera di Goffredo Parise*, introduzione a Goffredo Parise, *Opere*, Milano, Mondadori, 1987 (volume I).

Andrea Zanzotto, *Parise poeta*, in "Leggere", n. 9, marzo 1989.

Andrea Zanzotto, *Conversazione con A.Z. su Pasolini, l'Academiuta di lenga furlana, Nico Naldini* (a cura di Amedeo Giacomini), in Nico Naldini (a cura di), *Nei campi del Friuli*, Milano, Scheiwiller, 1984.

Andrea Zanzotto, *La poesia di Nico Naldini*, in "Corriere della sera", 27 novembre 1988.

Andrea Zanzotto, *Per Giuliano Gramigna*, in "Lunarionuovo", anno VII, n. 30, 1985.

Andrea Zanzotto, *Giuliano Gramigna: "La festa del centenario"* (recensione), in "Panorama", 3 settembre 1989.

Andrea Zanzotto, *Giuseppe Berto, oggi*, in *Atti dei convegni su Giuseppe Berto (29-30 marzo 1985 e 5-6 ottobre 1987, Mogliano Veneto)*, Olschki, Firenze, 1989.

Andrea Zanzotto, *Vincenzo Consolo: "Le pietre di Pantalica"* (recensione), in "Corriere della sera", 13 febbraio 1989.

Andrea Zanzotto, *La poesia di Accrocca*, in "Corriere della sera", 19 marzo 1989.

Andrea Zanzotto, *Tommaso Landolfi: La Bière du pecheur* (recensione alla ristampa dell'opera), in "Panorama", 2 luglio 1989.

Andrea Zanzotto, *Nota introduttiva* in Tommaso Landolfi, *La pietra lunare*, Rizzoli, Milano, 1990.

Andrea Zanzotto, *Per Paul Celan*, in "Corriere della sera", 27 maggio 1990.

Andrea Zanzotto, *Per David Maria Turolfo*, nota introduttiva in David Maria Turolfo, *O sensi miei*, Rizzoli, Milano, 1990.

Testi pubblicati per la prima volta nel volume:

Gilles Deleuze e Felix Guattari: "Rizoma" (pubblicato in forma ridotta in "Libera Stampa", 4 marzo 1978).

Jean Tardieu (intervista)

Per Sergio Antonelli

Alcuni temi di Breyten Breytenbach (intervista)

4. Andrea Zanzotto, *Scritti sulla letteratura* (2 volumi, a cura di Gian Mario Villalta), Mondadori, Milano, 2001.

Nel primo volume sono riprodotti i saggi raccolti in *Fantasie di avvicinamento*.

Nel secondo volume sono riprodotti i saggi raccolti in *Aure e disincanti del Novecento letterario* con l'aggiunta dei seguenti testi (riportiamo le indicazioni bibliografiche contenute nel volume):

Andrea Zanzotto, *Nuovi orizzonti di Cesare Ruffato*, in "Poliorama", N. 3, Cappelli, Bologna, 1984.

Andrea Zanzotto, *Raboni. Sonetti di vita e di morte* (Recensione), in "Corriere della sera", 13 dicembre 1993; (nel volume con il titolo *Giovanni Raboni*).

Andrea Zanzotto, *Testimonianza*, in Anna Dolfi (a cura di), *Poesia dialettale e poesia in lingua nel Novecento. Intorno all'opera di Marco Pola*, All'insegna del Pesce d'oro, Milano, 1994; (nel volume con il titolo *Testimonianza per Marco Pola*).

Andrea Zanzotto, *Astri e neve, animali e santi nel magico dicembre di Bandini*, in "Corriere della sera", 20 dicembre 1994; (nel volume con il titolo *Fernando Bandini*).

Andrea Zanzotto, *Ottieri all'assalto della psiche* (recensione), in "Corriere della sera", 24 marzo 1995 (nel volume con il titolo *Ottieri: "Diario del seduttore passivo"*).

Andrea Zanzotto, *Andrea Zanzotto su un libro di Silvio Guarnieri*, in "Protagonisti" (Rivista trimestrale dell'Istituto Storico Bellunese della Resistenza e dell'Età Contemporanea), XVI, n. 61, ottobre-dicembre 1995; (nel volume con il titolo *Guarnieri: "Senza i conforti della religione"*).

Andrea Zanzotto, *Franco Fortini. L'ospite ingrato*, in "Corriere della sera", 29 novembre 1995 (nel volume con il titolo *Ricordo di Franco Fortini*).

Andrea Zanzotto, *Gatto: eterno fanciullo, randagio e selvatico*, in "Corriere della sera", 7 maggio 1996 (nel volume con il titolo *Per Alfonso Gatto*).

Andrea Zanzotto, *E nelle sue corrispondenze da Nord-Est la metafora dell'eterna commedia umana*, in "Corriere della sera", 1 settembre 1996; (nel volume con il titolo *Parise dopo dieci anni*).

Andrea Zanzotto, *Caproni. Dalla preghiera all'invettiva*, in "Corriere della sera", 13 giugno 1997; (nel volume con il titolo *Per Giorgio Caproni*).

Andrea Zanzotto, *Una esperienza in comune nel dialetto*, prefazione a *Cinque poeti in dialetto veneto*, in "In forma di parole", n. 3, luglio-settembre 1998.

Andrea Zanzotto, *Su Emilio Villa*, in "Il Verri", n. 7-8, novembre 1998; (nel volume con il titolo *Come sta Villa?*).

Andrea Zanzotto, *Divagazioni su temi leopardiani*, in Mario Andrea Rigoni (a cura di), *Leopardi e l'età romantica. (Atti del convegno internazionale, Padova-Venezia, 6-8 maggio 1998)*, Marsilio, Venezia, 1999.

Andrea Zanzotto, *Dai campi di sterminio allo sterminio dei campi*, in Alfonso Berardinelli (a cura di), *Nel caldo cuore del mondo*, Firenze, Liberal libri, 1999.

Andrea Zanzotto, *Lettera aperta a Giovanni Giudici. I tuoi versi, le nostre vite*, in "Io Donna", supplemento al "Corriere della sera" 25 novembre 2000.

5. Andrea Zanzotto, *Il mio campana* (a cura di Francesco Carbognin), Clueb, Bologna, 2011.
6. Andrea Zanzotto, *L'arte di Grazia Deledda. Tesi di laurea di Andrea Zanzotto. Anno accademico 1941-42*, Padova University Press, Padova, 2015.

6. SAGGI, POESIE INEDITE, PREFERAZIONI, POSTFAZIONI E INTERVENTI NON INCLUSI IN OPERE IN VOLUME

Andrea Zanzotto, *Introduzione*, in Carlo Della Corte, *La rissa cristiana*, Rebellato, Padova, 1959, pp. 7-9.

Andrea Zanzotto, *Prefazione*, in Pino Zangiacomi, *Attesa novissima*, Guanda, Milano, 1961, pp. 7-9.

Andrea Zanzotto, *[Autoritratto]*, in Elio Filippo Accrocca, *Ritratti su misura. Notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, Sodalizio del libro, Venezia, 1960, p. 440.

Andrea Zanzotto, *Ricordo di Paul Eluard*, in "Terzo programma. Quaderni trimestrali", n. 1, 1963, pp. 233-249.

Andrea Zanzotto, *Il Veneto che se ne va*, "Corriere della sera", 21 aprile 1970, pp. 398-399.

Andrea Zanzotto, *Prefazione*, in Rino Pradella, *Tiratore d'alzaia*, Longo, Ravenna, 1972, pp. 5-8.

Andrea Zanzotto, *Petrarca e i poeti d'oggi*, in "L'approdo letterario", n. 77-78, giugno 1974, pp. 93-100.

Andrea Zanzotto, *Una stanza piena di libri*, in Riccardo Bacchelli, Vittore Branca, Alfredo Giuliani, Mario Luzi, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, Vittorio Sereni,

Andrea Zanzotto, *Francesco Petrarca nel VI° centenario della morte*, Boni, Bologna, 1976, pp. 79-85.

Andrea Zanzotto, *Il sesto grado della scrittura*, in "Tuttolibri", III, n. 14, aprile 1977.

Andrea Zanzotto, *Intervento*, in Claudio Toscani (a cura di), *Gli scrittori d'oggi e il Manzoni*, Marzorati, Milano, 1977, pp. 95-97.

Andrea Zanzotto, *Risposta a Stefano Agosti*, in "Ateneo Veneto", XVIII, n. 1-2, gennaio-dicembre 1980, pp. 170-178.

Andrea Zanzotto, *La voce frustrata*, in Stefano Mecatti (a cura di), *Fonè. La voce e la traccia*, La Casa Usher, Firenze, 1985, pp. 384-399.

Andrea Zanzotto *Réponse à Stefano Agosti*, in "Vocativo", n.1, printemps 1986, pp. 118-123.

Andrea Zanzotto, *Introduzione*, in Tahar Ben Jalloun, *Moha il folle Moha il saggio*, Edizioni Lavoro, Roma, 1988, pp. IX-X.

poi in Tahar Ben Jalloun, *Moha il folle Moha il saggio*, Feltrinelli, Milano, 1991, pp. IX-X.

Andrea Zanzotto, *Presenza di Senghor*, in Léopold Sédar Senghor, *L'opera poetica* (trad. it. Mario Roffi), Corbo e Fiore, Venezia, 1988, pp. XIII-XIV.

Andrea Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*, in *Venezia e le lingue e letterature straniere* (Atti del Convegno, Università di Venezia, 15-17 aprile 1989, a cura di Sergio Perosa, Michela Calderaro e Susanna Regazzoni), Bulzoni, Roma, 1991, pp. 471-481.

Andrea Zanzotto, *La banda dei trevigiani*, in Fabio Soldini, *Negli svizzeri. Immagini della Svizzera nella letteratura italiana dell'Ottocento e Novecento*, Marsilio, Venezia, 1991, pp. 445-448.

Andrea Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, in Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche* (a cura di Luigi Reitani), Mondadori, Milano, 2001, pp. IX-XXIV.

Andrea Zanzotto, *Ripensando a Rimbaud*, in Marco Munaro (a cura di), *Da Rimbaud a Rimbaud. Omaggio di poeti veneti contemporanei con dodici opere figurative originali*, Il ponte del sale, Rovigo, 2004, pp. 105-106.

Andrea Zanzotto, *Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto (1969-1971)*, in "Autografo", n. 43, 2001, pp. 9-17.

Andrea Zanzotto, *Postfazione*, in Robert Pogue Harrison, *Il dominio dei morti*, Fazi Editore, Roma, 2004, pp. 173-174.

Andrea Zanzotto, *Una lettera di Andrea Zanzotto sulla questione del "testo a fronte"*, in Franco Buffoni, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Interlinea, Novara, 2007, pp. 93-94.

Andrea Zanzotto, *La poesia ha sempre una funzione civile (anche se nascosta)*, “Corriere della Sera”, 6 dicembre 2008, p. 48.

Andrea Zanzotto, *Fellini mi chiese versi per il “Casanova”. E reinventai l’idioma della mia terra*, “Corriere della sera”, 28 febbraio 2009.

Andrea Zanzotto, *da oggi calano ancora le giornate*, in “Strumenti critici”, XXVI, n. 2, maggio 2002, pp. 261-263.

Andrea Zanzotto, *Una lirica inedita dai materiali del Galateo in Bosco e di Fosfeni* (a cura di Francesco Venturi), in “Autografo”, XIX, n. 46, 2011, pp. 151-155.

Andrea Zanzotto, *La poesia unisce le lingue*, “Corriere della sera”, 1 ottobre 2011, p. 55.

Andrea Zanzotto (a cura di Matteo Giancotti), *Lettere di Andrea Zanzotto a Diego Valeri (1955-1976)*, in “Strumenti critici”, XXVI, n. 3, ottobre 2011.

Andrea Zanzotto, *Su “Fosfeni”*, in Niva Lorenzini e Francesco Carbognin, *diritti “Zanzotto”. Zanzotto e Bologna (1983-2011)*, Nuova Editrice Magenta, Varese, 2013, pp. 19-33.

Andrea Zanzotto, *Lezione dottorale*, in Niva Lorenzini e Francesco Carbognin, *diritti “Zanzotto”. Zanzotto e Bologna (1983-2011)*, Nuova Editrice Magenta, Varese, 2013, pp. 47-56.

Andrea Zanzotto, *Su poesia e traduzione*, in Niva Lorenzini e Francesco Carbognin, *diritti “Zanzotto”. Zanzotto e Bologna (1983-2011)*, Nuova Editrice Magenta, Varese, 2013, pp. 167-172.

Andrea Zanzotto, *Deux poèmes inédits*, in Donatella Favaretto, Laura Toppan, *Hommage à Andrea Zanzotto. Acte du colloque* (Paris le 25 et 26 octobre 2012), Cahiers de l’hôtel de Gallifet, Paris, 2014, pp. 233-235.

5. INTERVISTE, CONVERSAZIONI, COLLOQUI ESCLUSI DA RACCOLTE DI OPERE E NON COSTITUENTI OPERE IN VOLUME

La verità e la poesia, in Alberto Sinigaglia, *Vent’anni al Duemila*, Eri, Torino, 1982, pp. 119-127.

Zanzotto: l’anima e la psiche, in Giulio Nascimbeni, *Il calcolo dei dadi. Storie di uomini e di libri*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 105-109.

Risposte a Michel David, in Anna Maria Accerboni (a cura di), *Origini e sviluppi della psicoanalisi applicata. Le frontiere della psicoanalisi. Atti del Convegno organizzato dal Comune di Lavarone, 5-7 luglio 1991*, Lavarone, Centro Studi Gradiva, 1992, pp. 83-94; poi con il titolo *Zanzotto e la psicanalisi: intervista con Michel David*, in “Nuova Corrente”, n. 125, gennaio-giugno 2000, pp. 15-32.

Andrea Zanzotto, *Catastrofi e persistenze della lingua*, in Elena Piovani, Gianfranco Porta (a cura di), *Il riscatto della parola*, Grafo, Brescia, 1995.

Cinque domande a Andrea Zanzotto, in "Serta", n. 2, 1997, pp. 431-37;
poi in Gian Mario Villalta (a cura di), *Poesia e nichilismo*, Il Melangolo, Genova, 1998,
pp. 25-31.

Diverse linee d'ascesa al monte. Intervista ad Andrea Zanzotto, a cura di Donatella Favaretto, in *Revue des Etudes Italiennes*, XLIII, n. 1-2, janvier-juin 1997, pp. 51-65.

Intervista ad Andrea Zanzotto a cura di Vera Lucia De Oliveira, in *Insieme*, Rivista dell'APIESP (Associação de Professores de Italiano do Estado de São Paulo), n. 7, 1998-1999, pp. 9-15.

Colloquio con Andrea Zanzotto. Confusioni e distinzioni, in Marco Paolini, *Bestiario veneto*, Biblioteca dell'immagine, Pordenone, 1999, pp. 101-116.

Le ultime poesie di Eugenio Montale. Intervista ad Andrea Zanzotto, a cura di John Butcher, in "Annali d'Italianistica", n. 19, 2001, pp. 327-331.

Corrado Bologna a colloquio con Andrea Zanzotto, a cura di Corrado Bologna, in "Critica del testo", n. 1, 2003, pp. 619-638.

Intervista a Andrea Zanzotto, a cura di Francesco Carbognin e Glenn Mott, in "Poetiche", n. 3, 2004, pp. 443-457.

La poesia e il sublime, a cura di Andrea Cortellessa, in "Galatea. European Magazine", novembre 2005, pp. 30-37.

Zanzotto, il pessimismo della natura perduta, a cura di Maurizio Chierici, in "L'Unità", 21 febbraio 2005.

Andrea Zanzotto, la memoria condivisa, a cura di Piero Del Giudice, in "Galatea. European Magazine", novembre 2006, pp. 16-23.

L'Ipersonetto oggi. Intervista ad Andrea Zanzotto, a cura di Guglielma Giuliadori, in "Allegoria", n. 55, 2007, pp. 181-189.

Intervista ad Andrea Zanzotto, su poesia, scrittura, società (a cura di Francesco Carbognin), in "L'Immaginazione", n. 230, 2007, pp. 5-8.

Intervista ad Andrea Zanzotto, sulla poesia in dialetto (a cura di Francesco Carbognin) in "L'Immaginazione", n. 240, 2008, pp. 17-18.

"Il miglior fabbro", il realismo, il corpo-parola (colloquio con Andrea Zanzotto, Pieve di Soligo, 5 gennaio 2009), a cura di Niva Lorenzini, in "Il Verri", n. 39, febbraio 2009, pp. 19-23.

poi in Niva Lorenzini, Francesco Carbognin, *dirti "Zanzotto"*, Nuova Editrice Magenta, Varese, 2013, pp. 173-178.

In questo stato ossimorico generale, a cura di Francesco Carbognin (versione ridotta dell'intervista introdotta da Riccardo Held e condotta da Silvana Tamiozzo Goldmann e Francesco Carbognin il 16 giugno 2005 nella rassegna "Bel rumore d'estate"), in "Alfalibri" n. 5, ottobre 2011;

poi in versione integrale con il titolo *Intervista in scena con Andrea Zanzotto* (a cura di Francesco Carbognin), in Donatella Favaretto, Laura Toppan, *Hommage à Andrea Zanzotto. Acte du colloque* (Paris le 25 et 26 octobre 2012), Cahiers de l'hôtel de Gallifet, Paris, 2014, pp. 247-259.

I linguaggi della memoria e la catastrofe del simbolico (incontro con Andrea Zanzotto condotto da Niva Lorenzini), in Niva Lorenzini, Francesco Carbognin, *diriti "Zanzotto"*, Nuova Editrice Magenta, Varese, 2013, pp. 125-134.

Per gli ottant'anni di Andrea Zanzotto (incontro con Enrico Baj condotto da Dino Azzalin), in Niva Lorenzini, Francesco Carbognin, *diriti "Zanzotto"*, Nuova Editrice Magenta, Varese, 2013, pp. 135-153.

Lecture di un poeta, a cura di Francesco Carbognin, in Niva Lorenzini, Francesco Carbognin, *diriti "Zanzotto"*, Nuova Editrice Magenta, Varese, 2013, pp. 155-166.

6. TRADUZIONI

Malek Haddad, *Una gazzella per te*, Mondadori, Milano, 1960.

Henri Michaux, *Testi scelti*, in "Il Caffè politico e letterario", VIII, nuova serie, n. 6, giugno 1960, pp. 377-386.

Cinghiz Ajtmatov, *Giamilja e altri racconti* (traduzione di Alberto Pescetto e Andrea Zanzotto), Mondadori, Milano, 1961.

Paul Éluard, 15 poesie tradotte, in Andrea Zanzotto, *Ricordo di Paul Éluard*, in "Terzo programma. Quaderni trimestrali", n. 1, 1963, pp. 237-249.

André Frénaud, *Rabbiosamente l'amore mio la poesia*, in *André Frénaud*, tradotto da 15 poeti italiani (con un ritratto di Ottone Rosai), All'insegna del pesce d'oro, 1964, p. 13.

Michel Leiris, *Età d'uomo. Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, Milano, Mondadori, 1966.

Georges Bataille, *Nietzsche. Il culmine e il possibile*, Rizzoli, Milano, 1970.

Georges Bataille, *La letteratura e il male*, Rizzoli, Milano, 1973.

Honoré de Balzac, *La ricerca dell'assoluto*, Garzanti, Milano, 1975.

Pierre Francastel, *Studi di sociologia dell'arte*, Rizzoli, Milano, 1976.

Honoré de Balzac, *Il medico di campagna*, Garzanti, Milano, 1977.

Ibn Hamdîs, *La civettuola, eccola che non molla dal far giocare*, in Francesca Maria Corrao (a cura di) *Poeti arabi di Sicilia nella versione di poeti italiani contemporanei* (introduzione di Luciano Anceschi), Mondadori, Milano, 1987, pp. 152-153.

Michel Leiris, *Età d'uomo*. Preceduto da *La letteratura considerata come tauromachia* (a cura di Andrea Zanzotto), SE, Milano, 2003.

Henri Michaux, in *"Il Caffè politico e letterario". Antologia (1953-1977)*, (a cura di Gaio Fratini), Lubrina, Bergamo, 1992, pp. 377-386.

Arthur Rimbaud, *Les chercheuses de poux*, in Marco Munaro (a cura di), *Da Rimbaud a Rimbaud. Omaggio di poeti veneti contemporanei con dodici opere figurative originali*, Il ponte del sale, Rovigo, 2004, p. 40.

II. STUDI CRITICI E ARTICOLI SU ANDREA ZANZOTTO

A. MONOGRAFIE

Velio Abati, *L'impossibilità della parola. Per una lettura materialistica della poesia di Andrea Zanzotto*, Bagatto, Roma, 1991.

Velio Abati, *Andrea Zanzotto. Bibliografia 1951-1993*, Giunti, Firenze, 1995.

Stefano Agosti, *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, Il Saggiatore, Milano, 2015.

Nel volume sono riprodotti i seguenti saggi:

Stefano Agosti, *Zanzotto o la conquista del dire*, in "Sigma", n. 21, marzo 1969, pp. 64-72; (poi in Id., *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano, 1972, pp. 209-218).

Stefano Agosti, *Introduzione alla poesia di Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Poesie (1938-1972)*, Mondadori, Milano, 1973, pp. 7-25.

Stefano Agosti, *Introduzione alla poesia di Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Poesie (1938-1986)*, Mondadori, Milano, 1993, pp. 7-45.

Stefano Agosti, *Diglossia e poesia: L'esperimento di "Filò" di Andrea Zanzotto*, in "Il piccolo Hans", IV, n. 15, luglio-settembre 1977, pp. 57-76; (poi in Id., *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, Bompiani, Milano, 1995).

Stefano Agosti, *Un intervento su Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, in Andrea Zanzotto, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Mondadori, Milano, 1990.

Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano, 1999, pp. IX-XLIX.

Stefano Agosti, *Luoghi e posizioni del linguaggio di A. Zanzotto*, in "Poetiche" 1/2002, Mucchi, Bologna, pp. 3-9.

Stefano Agosti, *Approssimazioni a "Conglomerati"*, inedito.

Stefano Agosti, *Zanzotto critico*, in "Poesia", IV, n. 45, novembre 1981, pp. 9-14.

Stefano Agosti, *Nota su Andrea Zanzotto*, in "Eidos", nuova serie, I, n. 1, ottobre 1987, pp. 46-47.

- Maike Albath-Folchetti, *Zanzottos Triptychon. Eine Studie der Sammlungen "Il Galateo in Bosco", "Fosfeni" und "Idioma"*, Gunter-Nare, Tübingen 1998.
- Beverly Allen, *Verso la "beltà". Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, trad. it., Corbo e Fiore, Venezia, 1987.
- Beverly Allen, *Andrea Zanzotto. The Language of Beauty's Apprentice*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1988.
- Alessandro Baldacci, *Andrea Zanzotto. La passione della poesia*, Liguori, Napoli, 2010.
- Francesco Carbognin, *L'"altro spazio". Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Nuova Magenta, 2007.
- Matteo Chiavarone (a cura di), *Con dolce curiosità: tributo ad Andrea Zanzotto*, Edizioni della sera, Roma, 2012.
- Lucia Conti Bertini, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, Marsilio, Venezia, 1984.
- Stefano Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto 1938-1957*, (prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo), Maria Pacini Fazzi, Lucca, 1997.
- Pierluigi Fabbri, *Andrea Zanzotto: itinerario critico per una poesia possibile*, Atheneum, Firenze, 2000.
- Piero Falchetta, *Oculus Pudens. Venti anni di poesia di Andrea Zanzotto (1957-1978)*, Francisci, Abano Terme, 1983.
- Giulio Ferroni, *Gli ultimi poeti: Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Il Saggiatore, Milano, 2013.
- Guglielma Giuliadori, *La norma di Zanzotto nell'Ipersonetto*, Aracne, Roma, 2008.
- Guglielma Giuliadori, *Su Zanzotto*, Aracne, Roma, 2010.
- Vivienne Hand, *Zanzotto*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1994.
- Maria Grazia Lenisa, *Il segno trasgressivo (Giorgio Bàrberi Squarotti e Andrea Zanzotto)*, Bastogi, Foggia, 1990.
- Niva Lorenzini, *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma, 2014.
- Umberto Motta, *Ritrovamenti di senso nella poesia di Zanzotto*, Vita e Pensiero, Milano, 1996.
- Laura Neri, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici: un'indagine retorica*, Edizioni Sestante, Bergamo, 2000.
- Jean Nimis, *"Un processus de verbalisation du monde". Perspectives du sujet lyrique dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, Peter Lang, Berne, 2006.
- Giuliana Nuvoli, *Andrea Zanzotto*, La Nuova Italia, Firenze, 1979.
- Carlo Ossola (a cura di), *Nessun consuntivo. I 90 anni di Andrea Zanzotto*, Antiga Edizioni, Antiga-Cornuda 2011.
- Goffredo Parise, *Tapestry: psiche, metapsiche e guerre stellari. Per la poesia di Andrea*

Zanzotto, Corraini, Mantova, 1992.

Claudio Pezzin, *Zanzotto e Leopardi. Il poeta come infans*, Cooperativa Editrice Nuova Grafica Cierre, Verona, 1988.

Claudio Pezzin, *Andrea Zanzotto. Saggi critici*, Cierre, Verona, 1999.

Roberto Piangatelli, *La lingua il corpo il bosco. La poesia di Andrea Zanzotto*, Verso, Macerata, 1990.

Maria Elisabetta Romano, *Dittico novecentesco. Su Montale e Zanzotto*, Plus edizioni-Università di Pisa, 2003.

Enio Sartori, *Tra bosco e non bosco. Ragioni poetiche e gesti stilistici ne "Il Galateo in Bosco" di Andrea Zanzotto*, Quodlibet, Macerata, 2011.

Graziella Spampinato, *La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Hefti, Milano, 1996.

Luca Stefanelli, *Attraverso la "Beltà" di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, ETS, Pisa, 2011.

Luca Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, Mimesis, Milano, 2015.

Paolo Steffan, *"Un giardino di crode disperse". Uno studio di Addio a Ligonàs di Andrea Zanzotto*, Aracne, Roma, 2012.

Luigi Tassoni, *Il sogno del caos. "Microfilm" di Zanzotto e la geneticità del testo*, Moretti & Vitali, Bergamo, 1990.

Luigi Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma, 2002.

Luca Viglialoro, *Ästhetische Erfahrung und Textästhetik in Microfilm von Andrea Zanzotto*, Frank & Timme, Berlin, 2016.

Francesco Venturi, *Genesi e storia della "trilogia" di Andrea Zanzotto*, ETS, Pisa, 2016.

Gian Mario Villalta, *La costanza del vocativo. Lettura della "trilogia" di Andrea Zanzotto*, Guerini e Associati, Milano, 1992.

Peter Waterhouse, *Im Genesis-Gelände, Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Ues Engeler, Basel-Weil am Rhein-Wien, 1997.

John P. Welle, *The poetry of Andrea Zanzotto. A critical study of Il Galateo in Bosco*, Bulzoni, Roma, 1987.

B. TESI DI DOTTORATO SU ANDREA ZANZOTTO (NON PUBBLICATE COME MONOGRAFIE CRITICHE)

Diego Giardina, *Réalité et langage dans l'œuvre poétique d'Andrea Zanzotto*, Tesi discussa all'Università Jean Moulin, Lyon 3, 1997.

Francesca Cadel, *La langue de la poésie: langue et dialecte chez Pier Paolo Pasolini et Andrea Zanzotto*, Tesi discussa all'Università Paris 4, 1999.

Silvia Bassi, *Un "giardiniere e botanico delle lingue". Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore*, Tesi discussa all'Università di Venezia, Ca' Foscari, 2009-2010.

Giorgia Bongiorno, *L'histoire à l'œuvre: lecture de Andrea Zanzotto*, Tesi discussa all'Università di Poitiers, 2011.

Donatella Favaretto, *Da Pieve di Soligo a Parigi: Andrea Zanzotto e la poesia moderna francese tra Michaux e Cendrars*, Tesi discussa all'Università Paris 4, 2015.

C. *ATTI DI CONVEGNO, OPERE COLLETTIVE E NUMERI MONOGRAFICI DI RIVISTA DEDICATI A ANDREA ZANZOTTO*

1. "Studi Novecenteschi", IV, n. 8-9, luglio-novembre 1974:

Armando Balduino, *Zanzotto e l'ottica della contraddizione (Impressioni e divagazioni su "Pasque")*, pp. 281-313; (poi in *Messaggi e problemi della letteratura contemporanea*, Marsilio, Venezia, 1976, pp. 48-81).

Armando Balduino, *Scheda bibliografica per Zanzotto critico*, pp. 341-347.

Fernando Bandini, *Scheda per "Sull'Altopiano"*, pp. 175-83.

Maurizio Cucchi, *La beltà presa a coltellate?*, pp. 251-71.

Amedeo Giacomini, *Da "Dietro il paesaggio" alle "IX Egloghe": l'io grammaticale nella poesia di Andrea Zanzotto*, pp. 185-205.

Marziano Guglielminetti, *La ricostruzione della sintassi poetica*, pp. 167-173; (poi con il titolo *Zanzotto e la resistenza della sintassi poetica*, in Gianni Grana (a cura di), *Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana, vol. X (I contemporanei)*, Marzorati, Milano, 1979, pp. 9765-9771).

Luigi Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, pp. 207-235.

Giuliana Nuvoli, *Una dialettica della disperazione presa in prestito*, pp. 237-250.

Jaqueline Risset, *Sovraesistenze*, pp. 329-331.

Gino Tellini, *La "subnarcosi" di Zanzotto*, pp. 315-328.

Luciano Troisio, *La luna e i senhals*, pp. 273-280.

Claudio Varese, *Solo gli isolati comunicano*, pp. 333-340.

2. "Vocativo", n. 1, printemps 1986:

Stefano Agosti, *Parcours de Zanzotto: de La Beltà au Galateo in Bosco et aux alentours*, pp. 111-117.

Philippe Di Meo, *Les trois forêts gigognes d'Andrea Zanzotto. Phosphènes*, pp. 166-169.

Piero Falchetta, *Notes sur la poésie d'Andrea Zanzotto de IX Ecloghe à Fosfeni*, pp. 136-144.

Jean-Michel Gardair, *Sur "Per la morte della madre di L.G."*, pp. 124-136.

Claude Mouchard, *L'obscur*, pp. 145-165.

Jacqueline Risset, *Andrea Zanzotto*, pp. 107-110.

3. "L'Immaginazione", n. 37-38, gennaio-febbraio 1987:

Velio Abati, *Itinerario di ricerca*, p. 4.
 Carlo Alberto Augeri, *Il dialetto come “vagabondaggio” della presenza*, p. 8.
 Armando Balduino, *Lettura di una poesia*, pp. 6-7.
 Ferdinando Camon, *Il poeta della nevrosi*, p. 7.
 Pietro Cataldi, *Zanzotto e Montale*, p. 7.
 Anna Grazia D’Oria, *Per una bibliografia*, p. 10.
 Franco Fortini, *Risposte*, p. 12.
 Silvio Guarnieri, *La mia amicizia con Zanzotto*, p. 3.
 Romano Luperini, *Il posto di Zanzotto*, pp. 1-2.
 Giacomo Magrini, *La scoperta del sangue*, pp. 8-9.
 Nico Naldini, *El ghe ne gaà de faretre elo*, p. 7.
 Ivo Prandin, *Genius loci*, p. 7.
 Antonio Prete, *Per Idioma: note sul foglio di guardia*, p. 2.
 Mario Rigoni Stern, *L’impegno civile*, p. 7.

4. “Baldus”, n. 3, nuova serie, 1995 (sezione dedicata a A.Z.):

Mario Benedetti, *Alcune osservazioni su “Idioma”*, pp. 81-83.
 Pietro Cataldi, *Dal paesaggio alla natura. Una riflessione sulla poesia di Zanzotto*, pp. 84-87.
 Stefano Dal Bianco, *L’influenza di Zanzotto sulla poesia recente*, pp. 88- 92.
 Pasquale Di Palma, *A proposito del primo Zanzotto*, pp. 93-95.
 Maria Luisa Vezzali, *Vene assiderate & principi stelliferi*, pp. 96-100.
 Gian Mario Villalta, *Supplementi cartografici zanzottiani*, pp. 70-80.
 Lello Voce, *Il senhal, la ricerca e il grandangolo della critica*, pp. 101-104.

5. “Nuova Corrente”, XLVII, n. 125 (sezione dedicata a A.Z.), gennaio-giugno, 2000:

Michel David, *Zanzotto e la psicanalisi (Intervista)*, pp. 15-32.
 Antonio Prete, *Margini per Zanzotto*, pp. 33-41.
 Giorgio Luzzi, *Interruzioni di senso nel Galateo in Bosco*, pp. 43-56.
 Stefano Verdino, *Il bel sembiante*, pp. 57-68.
 Cesare Viviani, *Il coro della materia (Appunti sul dopo Meteo)*, pp. 69-72.

6. “Poesia”, anno XIII, n. 135, gennaio 2000 (sezione dedicata a A.Z.):

Silvio Ramat, *Andrea Zanzotto. Sulla discarica un fiore*, pp. 2-4.
 Andrea Cortellessa, *Andrea Zanzotto; La scrittura, il paesaggio*, pp. 5.-10.
 Velio Abati, *“Paradossi critici” nel dialogo Fortini-Zanzotto*, p. 7.

7. “L’immaginazione”, n. 175, febbraio-marzo 2001:

Andrea Cortellessa e Niva Lorenzini, *Prospezioni e fantasie di avvicinamento*, p. 1.
 Andrea Zanzotto, *Totus in illis. Uno vi fu, uno. Altra sera-notte del dì di festa*, pp. 2-4.

Michele Bordin, *Sere del dì di festa. Tre variazioni sul tema nell'ultimo Zanzotto*, pp. 4-9.

Stefano Agosti, *Un appunto-testimonianza*, p. 9.

Stefano Dal Bianco, *Confessioni di un curatore*, pp. 10-12.

Gian Mario Villalta, *Confessioni dell'altro curatore*, pp. 13-15.

Philippe Di Meo, *Il Galateo in Bosco in Francia*, pp. 16-18.

Giosetta Fioroni, *Per "L'Immaginazione" e Andrea Zanzotto*, p. 19.

Velio Abati, *Tra le quinte abbandonate dell'ultimo Zanzotto*, p. 20.

Francesco Carbognin, *Da Vocativo a Meteo: la forza dell'"appenaesistere"*, pp. 21-24.

Andrea Cortellessa, *Je est un autre. Autobiografia e autocommento per interposta persona*, pp. 24-28.

Nicola Gardini, *La grazia di Traiano. Lingua del Paradiso e immaginazione paradisiaca nella poesia di Andrea Zanzotto*, pp. 28-30.

Niva Lorenzini, *Variazioni in viola e oro*, pp. 31-33.

Marco Manotta, *La lettera nascosta*, pp. 34-37.

Antonio Prete, *L'arborescenza, la ferita. Margini per Zanzotto*, pp. 37-39.

Paolo Zublena, *"Unicizzante ed unico guardare". Lettura di Ecloga IV*, pp. 39-42.

8. "Poesia", anno XIV, n. 154, ottobre 2001 (sezione dedicata a A.Z.):

Sergio Ramat, *Andrea Zanzotto. Sovrimpressioni*, pp. 16-17.

Nicola Gardini, *L'altra parte della cosa. Una lettura del nuovo Zanzotto*, p. 18.

Gian Mario Villalta, *Zanzotto critico*, pp. 19-20.

Andrea Cortellessa, *Nel folto del finire senza fine: sul nuovo Zanzotto*, pp. 21-22.

9. Raffaele Manica (a cura di), *Omaggio a Zanzotto per i suoi ottant'anni*, Editore Vecchiarelli, Roma, 2001:

Donatella Capaldi, *Il linguaggio dell'oltranza*, pp. 9-17.

Claudio Cherin, *Alcune vitalbe, pochi topinambur, e lesinare un po' di luna*, pp. 19-27.

Franco Cordelli, *Zanzotto e l'Apollo 8*, pp. 29-32.

Andrea Cortellessa, *Geiger nell'erba. Prospezioni su Zanzotto critico*, pp. 33-53.

Stefano Dal Bianco, *Confessioni di un curatore*, pp. 55-61.

Antonio Debenedetti, *Un'ode a papà Freud*, pp. 63-66.

Giosetta Fioroni, *Sette disegni*, pp. 67-74.

Andrea Gareffi, *Andrea, gli ottant'anni ti minacciano*, pp. 75-86.

Leonardo Lastilla, *O Zanzotto*, pp. 87-92.

Raffaele Manica, *Petrarca e Zanzotto*, pp. 93-105.

Fabio Pierangeli, *Zanzotto, Rimbaud, il Visitatore*, pp. 107-116.

Domenico Scarpa, *Ho sognato che andavo a trovare Zanzotto*, pp. 117-118.

Enzo Siciliano, *Istinto e voluttà*, pp. 119-122.

Gian Mario Villalta, *Confessioni dell'altro curatore*, pp. 123-129.

10. "Poetiche", n. 1, Mucchi, Bologna, 2002:

Andrea Zanzotto, *Organini e diapositive*, pp. 1-2.

Stefano Agosti, *Luoghi e posizioni del linguaggio di A. Zanzotto*, pp. 3-9.

Niva Lorenzini, *Citazione e "mise en abyme" nella poesia di Andrea Zanzotto*, pp. 11-28.

Adelia Noferi, *Per Andrea Zanzotto: Sovrimpressioni*, pp. 29-38.
 Andrea Battistini, *L'intelligenza geologica di Zanzotto tra poesia e scienza*, pp. 39-44.
 Luigi Tassoni, *Il silenzio del commentatore e altri silenzi per Zanzotto*, pp. 45-51.
 Stefano Dal Bianco, *Margini, scampoli e babau*, pp. 53-59.
 Gian Mario Villalta, *Sul maestro*, pp. 61-67.
 Marco Manotta, *La semantica come "felix culpa" della poesia*, pp. 69- 87.
 Francesco Carbognin, *Percorsi percettivi e "finzione" tra "Dietro il Paesaggio" e "Vocativo"*, pp. 89-110.
 Stefano Colangelo, *Il giardino dei semplici: una traccia tematica*, pp. 111-117.
 Marco A. Bazzocchi, *Zanzotto: nutrienti terrestri*, pp. 119-125.
 Gian Maria Annovi, *A faccia a faccia (natura morta con canarino e specchio)*, pp. 127-141.
 Eszter Rónaky, *Zanzotto: immaginario e critica*, pp. 143-148.
 Andrea Cortellessa, *Geiger nell'erba. Prospezioni su Zanzotto critico*, pp. 149-175.
 Riccardo Stracuzzi, *La casa, il paesaggio: in margine a "Premesse all'abitazione" di Andrea Zanzotto*, pp. 177-192.
 Giovanna Cordibella, *L'hölderlinismo di Andrea Zanzotto: un percorso interpretativo dai "Versi giovanili" a "Sovrimpressioni"*, pp. 391-414.

11. "Hi.e.ms: revue littéraire", *Andrea Zanzotto*, n. 9-10, Draguigan, 2002.

Andrea Zanzotto, *Poetiche-lampo*, p. 3.
 Andrea Zanzotto, Marco Paolini, *Entretien*, p. 9.
 Philippe Di Meo, *La Beltà d'Andrea Zanzotto, un recueil métapoétique*, p. 33.
 Stefano Agosti, *L'expérience du langage*, p.81.
 Stefano Dal Bianco, *L'influence de Zanzotto sur la poésie italienne*, p. 89.
 Jacqueline Risset, *A.Z. L'instance de la lettre dans la poésie*, p. 101.
 Pierre Parlant, *Poème rétif*, p. 109.
 James Sacré, *Il y a toujours de nouvelles écritures...*, p. 127.
 Jude Stéfan, *De la Véillée*, p. 135.
 Jeanine Baude, *Traces, Tresses, Transes*, p. 139.
 Jean-Pierre Faye, *Pour Zanzotto*, p. 151.
 Philippe Beck, *61. 1893: Lanson*, p. 153.
 Gian Maro Villalta, *La nouvelle édition des "œuvres critiques" de Andrea Zanzotto*, p. 163.
 Christian Tarting, *Seul à dire je pleus*, p. 185.
 Andrea Zanzotto, *Les Regards les Faits et Senhal*, p. 189.
 Andrea Zanzotto, *Microfilm*, p. 206.
 Jacques Demarcq, *D central*, p. 207.
 Jacques Demarcq, *il zanzotto*, p. 224.
 Andrea Zanzotto, *Poésie?*, p. 227.
 Andrea Zanzotto, Jeanine Baude, *Entretien*, p. 269.

12. "Le cahier du refuge", *Journées Andrea Zanzotto* (compte-rendu des journées d'étude consacrées à Andrea Zanzotto, 4-5 avril 2003, Marseille), Centre international de poésie de Marseille, 2003.

Pierre Parlant, *Introduction*, pp., 5-6.

Table ronde 1 - Stefano Dal Bianco, Jacqueline Risset, Jacques Demarcq, *Andrea Zanzotto "Le dense précis"*, p. 9.

Table ronde 2 – Jean-Paul Chague, François Dominique, Pierre Parlant, *Andrea Zanzotto, Le poème intempestif*, p. 10.

Table ronde 3 – Philippe Di Meo, Gian Mario Villalta, *Andrea Zanzotto, poète, lecteur, critique*, p. 11.

Profils biobibliographiques, pp. 12-16.

13. Roberto Calabretto (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra musica e cinema*, Forum, Udine, 2005:

Roberto Calabretto, *Introduzione*, pp. 9-10.

Sylvano Bussotti, *Sonetto Zanzotto*, p. 11.

Gian Mario Villalta, *Amore e ironia (per Andrea Zanzotto)*, pp. 13-18.

Tina Matarrese, *Impulsi sotterranei, fonici, ritmici: figure di suono nella poesia di Andrea Zanzotto*, pp. 19-27.

Anna Panicali, *Ma ti, vecio parlar, resisti*, pp. 29-38.

Roberto Favaro, *Paesaggio e suono nella prosa di Andrea Zanzotto*, pp. 39-51.

Andrea Zanzotto, *La lingua dell'infinito. Piccolo discorso sulla musica da un colloquio con Paolo Cattelan*, pp. 55-64.

Mirco De Stefani, *Premessa a Gabbiani*, pp. 65-70.

Guido Barbieri, *Poesia e musica tra iperboli, trilogie, aloni e cielitudini. Tre lontane interviste radiofoniche con Andrea Zanzotto e Mirco De Stefani realizzate da Guido Barbieri*, pp. 71-86.

Stefano Procaccioli, *I versi di Andrea Zanzotto ne "L'esequie della luna" di Francesco Pennisi. Osservazioni a margine per un'analisi futura*, pp. 87-112.

Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Andrea Zanzotto*, pp. 113-140.

Aldo Orvieto, *Dai Filò di Zanzotto di Claudio Ambrosini: analisi del testo musicale*, pp. 141-172.

Serena Facci e Mohammad Abouzari, *A Venessia*, pp. 173-182.

Roberto Calabretto, *Musiche su testi di Andrea Zanzotto*, pp. 183-184.

Luca Giuliani, *La notte trapunta di inatteso. La Venezia di Fellini*, pp. 187-193.

Giacomo Manzoli, *Casanova e il suo tempo*, pp. 195-203.

Giovanni Morelli, *Non sempre quelli che mangiano l'erba dalla parte delle radici sono i morti. Esercizio su di un "corto" di Zanzotto e Fellini (o Fellini e Zanzotto)*, pp. 205-214.

Fabrizio Borin, *Federico Fellini, Giacomo Casanova e la nonna di Rosalba*, pp. 215-228.

Francesco Lombardi, *L'uccello magico e la poupée automate: il Casanova elettrico di Nino Rota*, pp. 229-240.

Roberto Calabretto, *"...qualche strofetta non del tutto indecente". I Cori di Zanzotto per E la nave va*, pp. 241-268.

Roy Menarini, *Intorno alla Città delle donne e a quella del cinema*, pp. 269-272.

14. "L'immaginazione", n. 230, maggio 2007:

Andrea Zanzotto, *I miei 85 anni*, p. 1.

Andrea Zanzotto, *L'Aria di Dolle*, p. 2.
 Samuela Simion, *Su L'Aria di Dolle*, pp. 3-4.
 Francesco Carbognin, *Intervista ad Andrea Zanzotto su poesia, pittura, scrittura, società*, pp. 5-8.
 Stefano Agosti, *Per Andrea Zanzotto*, p. 9.
 Claudio Ambrosini, *Della Madre Fredda*, pp. 10-12.
 Gianfranco Bettini, *Che sarà della neve, che sarà di noi?*, p. 13.
 Michele Bordin, *Coro di morti nello studio di Andrea Zanzotto*, pp. 14-16.
 Marzio Breda, *Un lievito morale*, pp. 17-18.
 Manlio Brusatin, *I colori ti salvano*, pp. 18-21.
 Massimo Cacciari, *Per Zanzotto*, pp. 21-22.
 Roberto Calabretto, *Poesia tra cinema e musica*, pp. 22-23.
 Donatella Capaldi, *Poesia in forma di osteria*, pp. 23-24.
 Luciano Cecchinell, *Il mio rapporto con lui*, p. 24.
 Vincenzo Consolo, *La Marca Trevigiana di Zanzotto*, p. 25.
 Rino Cortiana, *Bivio d'acque*, p. 26.
 Lina De Conti, *Turoldo e Zanzotto: un incontro possibile?*, pp. 27-29.
 Luciano De Giusti, *Il cinema negli occhi di Zanzotto, spettatore critico*, pp. 29-30.
 Philippe Di Meo, *Il "megatempo"*, pp. 30-31.
 Giorgio Dobrilla, *Per Andrea*, pp. 32-33.
 Giosetta Fiorioni, *Ritratto con dedica*, pp. 34-37.
 Andrea Cortellessa, *Parassiti amorosi. Zanzotto, Parise, Fioroni*, pp.38-41.
 Goffredo Fofi, *Per Zanzotto*, p. 41.
 Margot Galante Garrone, *Domani forse pile*, pp. 42-43.
 Andrea Zanzotto, *Elleboro: o che mai?*, pp. 44-45.
 Matteo Giancotti, *Nuove frontiere della poesia: Elleboro: o che mai?*, p. 46.
 Pietro Gibellini, *Filò e dintorni*, p. 47.
 Guglielma Giuliadori, *Il Montello: quel "mio allora futuro"*, pp. 48-49.
 Maria Antonietta Grignani, *Zanzotto critico*, pp. 49-50.
 Niva Lorenzini, *Laudatio*, pp. 51-52.
 Costanza Lunardi, *Botanica e sconfinamento*, pp. 52-53.
 Clelia Martignoni, *Il magico segno della sovrimpressione*, p. 54.
 Marisa Michieli Zanzotto, *Andrea e le Grafiche Bernardi; Andrea Zanzotto e Euromobilarte*, pp. 56-58.
 Walter Pedullà, *Gratitudine*, pp. 59-60.
 Maria Pia Quintavalla, *Su Andrea Zanzotto*, pp. 61-62.
 Maria Elisabetta Romano, *Un sortilegio, per me*, pp. 62-63.
 Giuliano Scabia, *Introduzione a un ritratto di Andrea Zanzotto*, p. 64.
 Silvana Tamiozzo Goldmann, *Il fertilissimo stupore e la corrente d'energia: le prose Sull'Altopiano*, pp. 65-66.
 Patrizia Valduga, *A Zanzotto*, p. 66.
 Gian Mario Villalta, *Amore e ironia*, pp. 67-70.
 Antonio Zannini, *Una città e una libreria*, pp. 70-72.

15. Francesco Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Aspasia, Bologna, 2008.

Giuseppe Sassatelli, Gian Mario Anselmi, *Apertura del Convegno*, p. 11.
 Niva Lorenzini, *Un poeta nel tempo*, p. 19.

Maria Antonietta Grignani, *“Lapilli” per Zanzotto critico*, p. 23.
 Francesco Carbognin, *Le “funzioni insospettate” della poesia*, p. 43.
 Gian Maria Annovi, *“Passaggio per l’informità”: Zanzotto e la defigurazione*, p. 61.
 Philippe Di Meo, *La Beltà d’Andrea Zanzotto, un recueil métapoétique*, p. 73.
 Andrea Cortellessa, *Il sangue, il clone, la “madre norma”. Zanzotto e Fortini, corrispondenze e combattimenti*, p. 97.
 Luca Stefanelli, *Memorie ballatistiche nella Beltà tra linearità ritmica e circolarità metrica*, p. 131.
 Alberto Bertoni, *Geologie Poetiche*, p. 157.
 Francesco Venturi, *Tra i materiali genetici del Galateo in Bosco*, p. 163.
 Silvana Tamiozzo Goldmann, *Un tragitto tra poesia e pittura: “La contrada. Zauberkraft” di Zanzotto per Armando Pizzinato*, p. 183.
 Clelia Martignoni, *Il linguaggio della “sovrimpressione”. Una poetica?*, p. 203.
 Stefano Dal Bianco, *Una figura di Zanzotto nel tempo*, p. 223.
 Niva Lorenzini, *Dietro il silenzio, oltre il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, p. 235.

16. Gilberto Pizzamiglio, (a cura di), *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, Olschki, Firenze, 2008:

Francesco Zambon, *Premessa*, pp. V-IX.
 Andrea Zanzotto, *Per l’ottantacinquesimo compleanno*, pp. XI-XV.
 Niva Lorenzini, *Venezia, forse: sulle tracce dell’“indecidibile”*, pp. 1-9.
 Clelia Martignoni, *Nel cerchio di Sovrimpressioni: per l’inedito Lacustri (2001)*, pp. 11-22.
 Maria Elisabetta Romano, *Verso i Palù: i due testi brevi*, pp. 23-34.
 Silvana Tamiozzo-Goldmann, *Il fertilissimo stupore e la corrente di energia. Andrea Zanzotto e le prose Sull’Altopiano*, pp. 35-50.
 Donatella Capaldi, *Paesaggio in sbandamento*, pp. 51-67.
 Sandra Bortolazzo, *Tracce di acque salvifiche nella poesia del primo Zanzotto. Lettura del “micro-trittico” di Elianto, Perché siamo e Al bivio*, pp. 69-109.
 Costanza Lunardi, *Genius Loci: Andrea Zanzotto tra erbe e fiori*, pp. 111-116.
 Andrea Cortellessa, *Parossismi di purezza. Baratri-nord nella “pseudotrilogia”*, pp. 117-142.
 Philippe Di Meo, *Pieve di Soligo in Idioma di Andrea Zanzotto*, pp. 143-159.
 Pietro Gibellini, *Filò e dintorni*, pp. 161-168.
 Ilaria Crotti, *Epifanie dei paesaggi critici di Zanzotto. Il profilo di Goffredo Parise*, pp. 169-192.
 Patrick Barron, *Tra colline e canali: seguendo gli indizi di Andrea Zanzotto*, pp. 193-211.
 Jean Nimis, *“Le acquigere tracce cancellasti” per una poetica dell’“acqua in Andrea Zanzotto*, pp. 213-237.
 Fabrizio Borin, *Troppo ven(e)to poco ven(e)to. Intorno all’incipit zanzottiano del Casanova di Federico Fellini*, pp. 239-252.
 Roberto Calabretto, *Tra cinema e musica: i “versi” di Zanzotto nella felliniana “nave dei folli”*, pp. 253-261.
 Luciano De Giusti, *Le prospezioni cinematografiche di Andrea Zanzotto*, pp. 263-270.

17. “Autografo”, *I novanta di Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini*, anno XIX, n. 46, Interlinea edizioni, Novara, 2011:

Patrizia Valduga, *Incontro*, pp. 7-8.
 Niva Lorenzini, "Avvolgenti", "affilatissimi": i silenzi di "Conglomerati", pp. 9-17.
 Clelia Martignoni e Daniele Occhi, "Gli Sguardi i Fatti e Senhal": di alcuni percorsi genetici tra gli autografi, pp. 21-33.
 Luca Stefanelli, *Intersezioni. Tra "Pasque", "La Beltà", "Gli Sguardi i Fatti e Senhal"*, pp. 35-50.
 Mauro Bignamini, *Sull'elaborazione della "Nota ai testi" di "Filò": il dialetto tra "lettera" e "voce"*, pp. 51-65.
 Francesco Venturi, *Dinamismi e assetti avantestuali attraverso gli autografi della "pseudo-trilogia"*, pp. 67-88.
 Silvia Bassi, *Andrea Zanzotto e Henri Michaux: la conoscenza sperimentale dell'io*, pp. 89-103.
 Silvana Tamiozzo Goldmann, *10 agosto 2011: fotografie, una canzone e un gelato segreto con Andrea Zanzotto*, pp. 107-109.
 Nicoletta Trotta, *L'archivio di Andrea Zanzotto presso il Fondo Manoscritti*, pp. 125-136.
 Andrea Zanzotto, *Due poesie inedite tra le carte della Beltà* (a cura di Luca Stefanelli), pp. 139-149.
 Andrea Zanzotto, *Una lirica inedita dai materiali del "Galateo in Bosco" e di "Fosfeni"*, pp. 151-155.
 Andrea Zanzotto, *Lettere a Camerino, Della Corte, Gatto, Guarnieri, Sereni e Raboni (1946-1991)* (a cura di Maria Antonietta Grignani e Anna Modena), pp. 157-190.
 Luciano Cecchinell, *La "Dama bizzarra", i nuovi paesaggi e altre cose. Intervista ad Andrea Zanzotto*, pp. 191-196.

18. Maria Grazia Beverini Del Santo, Marco Marchi (a cura di), *Per Andrea Zanzotto*
 (Atti del convegno, Firenze 29 novembre 2011), Polistampa, Firenze, 2012:

Maria Grazia Beverini Del Santo, *Introduzione*.
 Stefano Dal Bianco, *La "religio" di Zanzotto tra scienza e poesia*.
 Marco Marchi, *Zanzotto, Fellini e la "gran testa"*.
 Antonio Prete, *La lingua della natura*.
 Giacomo Trinci, *La trama del trauma: nota sull'opera di Andrea Zanzotto*.
 Stefano Dal Bianco (a cura di), *Vita e opere di Andrea Zanzotto*.

19. Mario Richter, Maria Luisa Daniele Toffanin (a cura di), *Il sacro e altro nella poesia di Andrea Zanzotto* (Atti del convegno, Abbazia di Praglia, Teolo, Padova, 6 ottobre 2012), ETS, Pisa, 2013.

Mario Richter, *Premessa*, p. 7.
 Abate Norberto Villa, *Saluto*, p. 11.
 Maria Luisa Daniele Toffanin, *Ringraziamenti*, p. 15.
 Antonio Daniele, *Andrea Zanzotto e i colli Euganei*, p. 19.

Silvio Ramat, *Osservazioni intorno al "sacro" nella poesia di Andrea Zanzotto*, p. 35.
 Mario Richter, *Zanzotto: saggezza e umiltà di un grande poeta*, p. 47.
 Francesco Carbognin, *Andrea Zanzotto: lo stile e il sacro*, p. 57.
 Espedito D' Agostini, *Rivisitazioni della religiosità di Andrea Zanzotto*, p. 83.
 Marisa Michieli Zanzotto, *Testimonianza*, p. 93.
 Mario Richter, *Andrea Zanzotto: traduzione inedita della Lettera ai Colossesi di San Paolo*, p. 99.
 Maria Luisa Daniele Toffanin, *Un'amicizia fra noi leggera*, p. 109.

20. Donatella Favaretto e Laura Toppan, *Hommage à Zanzotto*, Atti di convegno (Parigi 25 e 26 ottobre 2012), Cahiers de l'hôtel de Gallifet, nouvelle série, n. III, Edizioni dell'Istituto italiano di cultura, Parigi, 2014.

Introduction, pp. 9-12.

Jean Nimis, *Una poesia metamorfica tra paesaggio e idioma*, pp. 15-39.

Francesco Carbognin, *Da "qui" all' "infinito" (nota sul leopardismo di Zanzotto)*, pp. 41-64.

Patrizia Valduga, *Appunti sulla "comunione dei vivi e dei morti" in Zanzotto e Raboni*, pp. 65-70.

Luciano Cecchinell, *Un'amicizia come un'intensa avventura*, pp. 71-81.

Philippe Di Meo, *Andrea Zanzotto, Lignes de Force*, pp. 83-106.

Giorgia Bongiorno, *Corpi e tempi morti nella poesia di Andrea Zanzotto*, pp. 107-121.

Alberto Russo, *Zanzotto e la psicoanalisi lacaniana. Dal simbolico al reale*, pp. 123-134.

Donatella Favaretto, *Blaise Cendrars e Andrea Zanzotto oltre la Pasqua*, pp. 135-154.

Silvia Bassi, *Hölderlin e gli altri: poeti di lingua tedesca nell'olimpico zanzottiano*, 155-167.

Luciano De Giusti, *Un poeta nella città del cinema*, pp. 169-178.

Clelia Martignoni, *"Sto rovistando tra le mie vecchie carte". Sugli autografi di Andrea Zanzotto al Fondo Manoscritti*, pp. 179-189.

Carlo Ossola, *Andrea Zanzotto: "raccolti in te le nostre non vie"*, pp. 191-205.

Pérette-Cécile Buffaria, *"Il rapporto con il proprio inconscio si è tramutato in rapporto con la storia". Franco Fortini lecteur fidèle et admiratif d'Andrea Zanzotto*, pp. 207-219.

Ilenia Pautasso, *Sui versi giovanili di Andrea Zanzotto*, pp. 221-232.

Andrea Zanzotto, *Deux poèmes inédits*, pp. 233-235.

Andrea Zanzotto, *Extraits des Haiku for a season / per una stagione*, pp. 237-241.

Donatella Favaretto, Laura Toppan, *Haiku for a season / per una stagione: les "éclairs" d'Andrea Zanzotto*, pp. 243-246.

Francesco Carbognin, *Intervista in scena con Andrea Zanzotto*, pp. 247-259.

Marisa Zanzotto, *Un ricordo*, pp. 261-265.

21. Nu(e) n° 58, "Andrea Zanzotto", a cura di Philippe Di Meo, Association NU(e), Nice, 2015.

Andrea Zanzotto, *Sur la poésie, entretien*, p. 7.

Andrea Zanzotto, *Sur "La Beauté", entretien*, p. 33.

Andrea Zanzotto, *Sur "Le Casanova" de Fellini, le cinéma et alentour, entretien avec Philippe Di Meo*, p. 41.

Enzo Siciliano, *Zanzotto, instinct et volupté*, p. 51.

Elke De Rijke, *Andrea Zanzotto ou la virtualisation du sentir*, p. 57.

Stefano Agosti, *Lieux et positionnement du langage chez Andrea Zanzotto. Précisions nouvelles sous forme de notes*, p. 79.

Alberto Russo, *"La machine réelle". Les "Poétiques-scintillements" et la réinvention du langage*, p. 91.

Jean Nimis, *L'"Ecloga IX" d'Andrea Zanzotto; poésie et pédagogie comme "relation d'incertitude"*, p. 107.

René Noël, *Surgi de la salvation. Andrea Zanzotto*, p. 127.

Andrea Inglese, *L'obscurité et la jouissance de la poésie selon "Le Galaté au bois"*, p. 147.

Pietro Benzoni, *Bourdonnements, moiteurs et cristallinités. Notes sur Zanzotto critique*, p. 153.

Pierre Parlant, *Ce que peut le poème*, p. 165.

Claudio Magris, *Andrea Zanzotto, sismologue d'un présent ancien*, p. 175.

Philippe Di Meo, *L'écriture comme parcellarisation, la lecture comme relevé de cadastre*, p. 181.

D. TESTI PUBBLICATI IN RIVISTE, GIORNALI E VOLUMI NON MONOGRAFICI

Velio Abati, *Gli eritemi di Zanzotto e appendici*, in "Tabella di marcia", III, n. 3- 4, settembre 1982, pp. 604-641.

Velio Abati, *Commento a "Nel XXX° anniversario del male"*, in "L'Ombra d'Argo", I, n. 3, 1983, pp. 107-114.

Velio Abati, *Dietro le Fantasie di avvicinamento*, in "L'immaginazione", VIII, n. 89, luglio-agosto 1991, p. 4.

Velio Abati, *Poesia e verità. Dialogo tra Fortini e Zanzotto*, in "L'ospite ingrato", n. 2, *Memoria*, Quodlibet, Macerata, 1999.

Giorgio Agamben, *Il logos erchómenos di Andrea Zanzotto*, in Id., *Categorie italiane*, Bari, Laterza, 2010, pp. 96-102.

Stefano Agosti, *Il poeta e la sua scienza*, in "Il sole 24 ore", 23 ottobre 2011.

Edoardo Albinati, *Andrea Zanzotto, poeta elegiaco?*, in "Les langues néo-latines", n. 81, Rueil-Malmaison, 1987, pp. 153-166.

Beverly Allen, *Postmodernity in Pieve di Soligo*, in "Annali d'Italianistica", IX, 1991, pp. 242-253.

Beverly Allen, *Il soggetto della decapitazione: Carducci, Pascoli e Zanzotto sulla linea*, in "Hellas", n. 8/9, dicembre 1985, pp. 89-99.

Gian Maria Annovi, *1968/Beltà: Corpo, violenza e linguaggio in Andrea Zanzotto*, in "Carte italiane", serie 2, n. 4, pp. 3-15.

Bruno Arcurio, "Idioma" di Andrea Zanzotto, in "Il Veltro. Rivista della civiltà italiana", n. 30, settembre-dicembre 1986, n. 30.

Sergio Antonielli, *Andrea Zanzotto*, in "Avanti!" 18 luglio 1957; poi in Id., *Letteratura del disagio*, Edizioni di Comunità, Milano, 1984, pp. 102-5.

Sergio Antonielli, "La Beltà" di Andrea Zanzotto, in "Belfagor", XXIV, 5 settembre 1969, pp. 627-630; poi in Id., *Letteratura del disagio*, Edizioni di Comunità, Milano, 1984, pp. 236-241.

Alberto Arbasino, *La sorpresa della voce*, "La Repubblica", 19 ottobre 2011.

Armando Balduino, *Per una rappresentazione musicale di M. De Stefani su testi tratti dal "Galateo in bosco" di A. Zanzotto*, in "Studi Novecenteschi", XXII, 49, giugno 1996, pp. 199-206.

Fernando Bandini, *Zanzotto tra norma e disordine*, in "Comunità", XXIII, 158, maggio-giugno 1969, pp. 78-83; poi in Gianni Grana (a cura di) *Letteratura Italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana. I contemporanei*, vol. X, Marzorati, Milano, 1979, pp. 9756-9765.

Fernando Bandini, *Andrea Zanzotto*, in Vittore Branca, *Dizionario critico della letteratura italiana*, IV, Utet, Torino, 1986, pp. 477-480.

Gino Baratta, *Il tempo, l'io e il linguaggio nella poesia di Zanzotto*, in Id., *Miraggi della biblioteca*, Shakespeare & Company, Brescia, 1986, pp. 106-154.

Giorgio Barberi Squarotti, *Zanzotto o gli schemi dell'astrazione*, in "Quartiere", 1, 2 settembre 1958, pp. 14-19.

Giorgio Barberi Squarotti, *L'ultimo trentennio*, in Id., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1978, pp. 181-205.

Laura Barile, *Due poesie di Zanzotto, "Non si sa quanto verde..." e "Dirti 'natura'"*, in "Per leggere", n. 20, 2011, pp. 53-70.

Renato Barilli, *Alcune "teste di serie" e Andrea Zanzotto "Attraverso l'evento"*, in Id., *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Feltrinelli, Milano, 1981, pp. 25-35.

Silvia Bassi, *Putina perla, putina unica. Venezia in dialetto*, in Alessandro Cinquegrani et al. (a cura di), *Cartoline veneziane: ciclo di seminari di Letteratura Italiana: Università Ca' Foscari di Venezia. 16 gennaio-18 giugno 2008*, Officina di Studi Medievali, Palermo, 2009, pp. 247-257.

Silvia Bassi, *Dentro e fuori dalla piccola patria: fonti della poesia in dialetto di Andrea Zanzotto*, in "Letteratura e dialetti", anno 5, n. 12, Fabrizio Serra editore, Pisa, 2012, pp. 83-94.

Gian Luigi Beccaria, *Alto, alto linguaggio, fuori idioma: Andrea Zanzotto*, in Id., *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare*, Garzanti, Milano, 1989, pp. 233-242.

Gian Luigi Beccaria, *Erbe e Manes, Inverni*, in *Liber* (supplémento a "L'Indice"), anno II, n. 1, febbraio-marzo 1990, p. 15.

Gian Luigi Beccaria, *Avanguardia e tradizione nella poesia d'oggi: Andrea Zanzotto*, in "Lettere Italiane", anno LII, n. 4, ottobre-dicembre 2000, pp. 579-584.

Fulvio Belmonte, *Zanzotto: dal linguaggio degli "altri" al discorso dell'"Altro"*, in "Resine", n. 21, aprile-giugno 1977, pp. 42-57.

Alfonso Berardinelli, *Poesie per vent'anni*, in Id., *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990, pp. 46-67.

Alfonso Berardinelli, *Zanzotto, la lingua e il luogo*, in Id., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, pp. 156-168.

Alfonso Berardinelli, *Poesia della lingua e del luogo. Su Andrea Zanzotto*, in "Linea d'ombra", X, n. 67, gennaio 1992, pp. 23-27.

Carlo Bo, *Dietro il paesaggio di Andrea Zanzotto*, in "La Fiera Letteraria", VI, n. 37, 30 settembre 1951, pp. 1-2.

Vittorio Barini, Pietro Bonfiglioli, *Andrea Zanzotto, "Al mondo"*, in Id., *Avanguardia e restaurazione. La cultura del Novecento: testi e interpretazioni*, Zanichelli, Bologna, 1976, pp. 643-647.

Giorgia Bongiorno, *Solipsisme du sujet lyrique pluriel et structure "vocative" dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, in "Publications Electroniques de l'ERAC" (Université de Rouen), Miguel Olmos e Milagros Torres (a cura di), *Les représentations de l'individu et de la société*, Atti del Convegno internazionale dell'Università di Rouen, 1-14 febbraio 2008, pp. 138-145.

Giorgia Bongiorno, *Il Galateo in Bosco di Andrea Zanzotto. Nei "sentieri interrotti" della tradizione*, in Pérette-Cécile Buffaria e Paolo Grossi (a cura di), *Réinventer les classiques, Actes des journées d'études (Poitiers-Paris, 12-14 mars, 5 avril 2008)*, "Cahiers de l'Hôtel de Galliffet", Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura, Parigi, 2010, pp. 131-141.

Giorgia Bongiorno, *Désastres, profanations et résistances dans la poésie d'Andrea Zanzotto. Gli Sguardi i Fatti e Senhal (1969) et Meteo (1996)*, in "Interférences littéraires, Revue en ligne de l'Université catholique de Louvain", n. 4, *Indicible et littérarité* (a cura di Lauriane Sable), maggio 2010, pp. 211-230.

Giorgia Bongiorno, *Sincopi nella "mondiale tenerezza"*, in "Lo squaderno", n. 16, *Sull'immaginario dei luoghi* (a cura di Piero Zanini e Cristina Mattiucci), giugno 2010, pp. 45-49.

Michele Bordin, *Andrea Zanzotto: poesia della crisi, ricerca dell'assoluto*, in "Quaderni Veneti", n. 21, 1995, pp. 135-165.

Michele Bordin, *Postumi del paesaggio. Lettura di "Meteo" di Andrea Zanzotto*, in "Quaderni Veneti", n. 24, 1996, pp. 125-160.

Michele Bordin, *Due autografi dialettali di Zanzotto: un inedito in margine al Premio Comisso 1980 e la poesia per Pasolini*, in "Autografo", n. 40, 2000, pp. 55-77.

Michele Bordin, *Morte e rinascita del "vecio parlar": gli inediti "Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto di Andrea Zanzotto"*, in "Autografo", n. 43, 2001, pp. 19-48.

Michele Bordin, *"Sovrimpressioni": dalla colonia penale*, in "Quaderni Veneti", n. 36-38, *Trittico zanzottiano*, dicembre 2002, pp. 151-159.

Michele Bordin, *Silva verborum: la citazione nel "Galateo in Bosco" di Zanzotto*, in "Quaderni Veneti", n. 46, dicembre 2007, pp. 129-168.

Michele Bordin, *Il sistema delle citazioni nel Galateo in Bosco di Zanzotto*, in Gianfelice Peron (a cura di), *La citazione, Atti del convegno interuniversitario (Bressanone, Brixen, 11-13 luglio 2003)*, Esedra Editrice, Padova, 2009, pp. 525-553.

Angela Borghesi, *Fiori di faglia. "Meteo" di Andrea Zanzotto*, in "Strumenti critici", XXXI, n. 1, gennaio-aprile 2016.

Sandra Bortolazzo, *I "Versi Giovanili (1938-1942)" di Andrea Zanzotto: il paesaggio come allegoria dell'ambito poetico*, in "Studi Novecenteschi", n. 2, 2002, pp. 363-391.

Sandra Bortolazzo, *"Temporalità" e "località" negli incipit di Dietro il Paesaggio e Sovrimpressioni*, in "Quaderni Veneti", n. 36-38, *Trittico zanzottiano*, dicembre 2002, pp. 160-164.

Marzio Breda, *L'ultimo poeta. Addio a Zanzotto poeta lirico e civile*, in "Corriere della Sera", 19 ottobre 2011.

Claudia Bussolino, *Ossimoro e poesia: un percorso attraverso Montale, Caproni, Giudici e Zanzotto*, in "Cuadernos de Filologia Italiana", n. 12, 2005, pp. 85-102.

John Butcher, *"Il sonno di un acquario": Montale's beltà*, in "Forum Italicum", n. 2, 2003, pp. 391-408.

Massimo Cacciari, *Il male di vivere e il bene di scrivere*, in "La Repubblica", 19 ottobre 2011.

Francesca Cadel, *L'oltranza della parola: il "Paradiso" nella poesia di Andrea Zanzotto*, in "Semicerchio", XXIV-XXV, 2001, pp. 59-63.

Glauco Cambon, *Foreword*, prefazione a Ruth Feidman e Brian Swann, *Selected Poetry of Andrea Zanzotto*, Princeton University Press, Princeton, 1975, pp. XIII-XXII.

- Ferdinando Camon, *Una poesia che si può declamare*, in "Paese Sera", 4 agosto 1968.
- Mauro Canova, *La morte: "Idioma" di Andrea Zanzotto*, in Id., *Ultimi fantasmi e nuove cosmologie. Letture e proposte per Sereni, Zanzotto e Caproni*, Franco Cesati editore, Firenze, 2005.
- Donatella Capaldi, *L'io mikron di Andrea Zanzotto*, in Giovanni Ragone, Fabio Tarzia, *Mutazioni. La letteratura nello spazio dei flussi*, Liguori, Napoli, 2004, pp. 103-119.
- Giorgio Caproni, *Vocativo di Zanzotto*, in "La Fiera letteraria", anno XII, n. 45, 10 novembre 1957, pp. 5-8.
- Francesco Carbognin, *Dai "resti" del paesaggio ai "templa" della parola: i morèr sachèr di Zanzotto*, in Poetiche, n. 1, 2000, pp. 129-145.
- Francesco Carbognin, *Le "IX Ecloghe" di Zanzotto tra le parentesi innumeri di un'ininterrotta poesia*, in *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli. Italian Poetry in the Sixties and Seventies*, Troubador, Leicester, 2004, pp. 146-166.
- Francesco Carbognin, *La poesia e la prosa di Zanzotto, oggi*, "L'Immaginazione", 2009, n. 251, pp. 3-5.
- Francesco Carbognin, *Introduzione*, in: Andrea Zanzotto, Arcangelo Dell'Anna, *Qualcosa di necessariamente futile. Parole su vecchiaia e altro tra un poeta e uno psicoanalista*, New Magazine Edizioni, Trento, 2009, pp. 7-13.
- Francesco Carbognin, *Zanzotto, l'infanzia, la poesia*, "Hamelin", 2012, n. 30, pp. 46-55.
- Francesco Carbognin, *La trasformazione dell'io di Zanzotto, da La Beltà (1968) a Meteo (1996)*, in Niva Lorenzini, Stefano Colangelo (a cura di), *Poesia e Storia*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2013, pp. 247-252.
- Alessandro Carrera, *Le ceneri della storia: Pasolini, Montale, Zanzotto*, in "Romance Language Annual", II, 1990, pp. 213-218.
- Alessandro Carrera, *Zanzotto tra i filosofi: Hegel, Heidegger, Derrida*, in "Quaderni d'Italianistica. Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies", XIX, n. 2, 1998, pp. 79-100.
- Alessandro Carrera, *"Piccoli schiaffi in quiete". L'al di qua della scrittura in Derrida e Zanzotto*, in Id., *Lo spazio materno dell'ispirazione. Agostino, Blanchot, Celan, Zanzotto*, Cadmo, Fiesole, 2004, pp. 148-182.
- Patrizia Cesca, *Sull'Altopiano di Andrea Zanzotto: itinerario di una vocazione*, in "Studi Novecenteschi", XVIII, n. 41, giugno 1991, pp. 185-222.
- Massimo Colella, *Silvia da Leopardi a Zanzotto. Un esercizio di intertestualità*, in "Italianistica", XLIII, n. 1, 2014, pp. 123-132.
- Pier Luigi Contessi, *Dietro il Paesaggio*, in "Il Mulino", I, n. 1, novembre 1951, pp. 59-61.

Lucia Conti Bertini, *Andrea Zanzotto*, in Paolo Orvieto (a cura di), *Un'idea del '900. Dieci poeti e narratori del Novecento*, Salerno editrice, Roma, 1984, pp. 200-226.

Lucia Conti Bertini, *Per un poemetto zanzottiano*, in "Il Ponte", n. 39, Firenze, maggio 1983, pp. 470-98.

Gianfranco Contini, *Prefazione a Andrea Zanzotto, Il Galateo in Bosco*, Mondadori, Milano, 1978;
poi in Gianfranco Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1969-1978)*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 199-201.

Gianfranco Contini, *Andrea Zanzotto*, in Id., *Schedario di autori italiani e contemporanei*, Sansoni, Firenze, 1978, pp. 217-219.

Andrea Cortellessa, *Andrea Zanzotto, la scrittura, il paesaggio*, in Id., *La Fisica del senso*, Fazi, Roma, 2006, pp. 123-154; (prima in "Poesia", n. 135, gennaio 2000).

Andrea Cortellessa, *Sovrimpressioni, sovraesistenze. Indizi di guerre civili in Andrea Zanzotto*, in Giulio Ferroni, Gabriele Pedullà (a cura di), *1963-2003. Beppe Fenoglio. Scrittura e resistenza. Atti del convegno di Roma*, 2003, Fahrenheit 451, Roma, 2006, pp. 197-222.

Andrea Cortellessa, *Phantom, Mirage, fosforo imperiale. Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana*, in Francesca Falchi (a cura di), *War in the 20th Century: Representations in Italian Culture. Atti del convegno di Los Angeles, 13-15 juin 2006*, in Carte italiane, II-III, 2007, pp. 105-151.

Andrea Cortellessa, *Zanzotto, addio al secolo breve*, in "Il Manifesto", 19 ottobre 2011.

Maria Corti, *"La Beltà" (recensione)*, in "Strumenti Critici", n. 7, ottobre 1968, pp. 427-30.

Vittorio Cozzoli, *Appunti su Zanzotto*, in "Otto-Novecento", anno V, n. 2, marzo-aprile 1981, pp. 327-335.

Maurizio Cucchi, *Pasque*, in "Paragone", XXVI, n. 300, febbraio 1975, pp. 113-117.

Maurizio Cucchi, *Il Galateo in Bosco*, in "Belfagor", anno XXXV, n. 2, marzo 1980, pp. 242-246.

Maurizio Cucchi, *Violento incantevole Andrea Zanzotto*, in "L'Unità", 14 ottobre 1983.

Maurizio Cucchi, *Zanzotto, la poesia che vedeva in anticipo*, "La Stampa", 19 ottobre 2011.

Stefano Dal Bianco, *Le vocali di Zanzotto*, in "Comp(a)raison. An International Journal of Comparative Literature", I, Peter Lang, Bern, 1995, pp. 15-37.

Stefano Dal Bianco, *Andrea Zanzotto*, in Ermanno Krumm, Tiziano Rossi (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Skira, Milano, 1995, pp. 693-696.

Stefano Dal Bianco, *Andrea Zanzotto: Aure e disincanti*, in “Nuovi Argomenti”, anno IV, n. 3, aprile-giugno 1995, pp. 129-132.

Stefano Dal Bianco, *Commentare Zanzotto*, in Raffaella Castagnola e Luca Zuliani (a cura di), *Filologia e commento. A proposito della poesia italiana del XX° secolo*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2007, pp. 75-82.

Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino, 1966, p. 585.

Michel David, *Solmi et Zanzotto*, in “Le Monde des livres” (supplemento al numero 7416 di “Le Monde” 16 novembre 1968), p. 7.

Michel David, *Andrea Zanzotto en France*, in “La Quinzaine littéraire”, 462, 1-15 maggio 1986, pp. 78-79.

Rossana Dedola, *La “madre norma” da “Dietro il paesaggio” a “La Beltà”*, in Id., *La via dei simboli. Psicologia analitica e letteratura italiana*, Franco Angeli, Milano, 1992, pp. 119-137.

Francesco De Ficchy, *La bocca, la voce, la gola - Oralità e materia in Zanzotto (appunti)*, in “Dismisura”, anno XIII, n. 67-73, dicembre 1984.

Luciano De Giusti, *Un poeta nel circo di Fellini. Andrea Zanzotto collaboratore e critico*, in “Bianco e nero”, n. 3/2011, settembre-dicembre, pp. 89-95.

Michel Deguy, *Zanzotto le fantasque*, in “Le Monde”, 4 avril 1986.

Gianni D’Elia, *Sguardi poetici di Zanzotto compromessi con la prosa del mondo*, “Il manifesto”, 29 giugno 1990, p. 6.

Carlo Della Corte, *Il “latino” di Zanzotto*, in “Quartiere”, nuova serie, n. 12, 30 giugno 1962, pp. 51-52.

Antonio Di Ciaccia, *Andrea Zanzotto o il “mancamento radiale”*, in Maurizio Mazzotti (a cura di), *Stili della sublimazione. Usi psicoanalitici dell’arte*, Franco Angeli, Milano, 2001, pp. 53-59.

Andrea Di Consoli, *Addio a Zanzotto. Ultimo poeta aureo e genio dell’alterità*, in “Il Riformista”, 19 ottobre 2011.

Philippe Di Meo, *Andrea Zanzotto poète bifrons*, in “La Quinzaine littéraire”, n. 321, 16-31 marzo 1980, pp. 11-12.

Philippe Di Meo, *Change sur l’Italie*, in “La Quinzaine littéraire”, n. 321, 16-31 marzo 1980, p. 19.

Philippe Di Meo, *Cercle, vacuum, très riche nihil*, in “Critique”, anno XL, n. 447-448, agosto-settembre 1984, pp. 648-654.

Philippe Di Meo, *Andrea Zanzotto*, “Lettre internationale”, n. 20, primavera 1989, p. 89.

Anna Dolfi, *Zanzotto e l'inconscio della lingua*, in Id., *La doppia menzogna. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Bulzoni, Roma, 1986, pp. 189-202.

Raffaele Donnarumma, *Zanzotto da Dietro il Paesaggio a IX Ecloghe*, in "Allegoria", n. 24, anno VIII, nuova serie, 1996, pp. 48-77.

Raffaele Donnarumma, *Zanzotto nei Meridiani. Poeti a Segrate*, in "Allegoria", n. 36, 2000, pp. 165-175.

Simona D'Orazio, *Per lumina, per limina: percorsi nelle varianti a stampa di Andrea Zanzotto*, in "Studi medievali e moderni", 16, 2012, n. 1-2, pp. 213-261.

Laurel-Evelyn Dyson, *Schizophrenia as a Poetic Model in A. Zanzotto*, in "Forum Italicum", XXVIII, n. 2, Autunno, 1994, pp. 342-357.

Roberto Favaro, *Paesaggio e suono nella prosa di Andrea Zanzotto*, in "Musica/Realtà", 33, n. 97, marzo 2012, pp. 75-90.

Lucio Felici, *Due poeti della "Marca gioiosa" nei cataloghi Scheiwiller: Ernesto Calzavara e Andrea Zanzotto*, in "Filologia antica e moderna", n. 23, 2002, pp. 127- 141.

Piero Ferrari, *Zanzotto o del furore*, in "Italian Filojisi", anno VIII, n. 9, 1976, pp. 77-86.

Giulio Ferroni, *La "resistenza" della letteratura*, in Id., (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, *Il Novecento*, Einaudi Scuola, Torino, 1991, pp. 671-709.

Gian Carlo Ferretti, *L'oltraggio di Zanzotto*, in "L'Unità", 25 novembre 1969.

Gilberto Finzi, *Le "Pasque" di Zanzotto*, in "Giorni", anno IV, n. 36, 11 settembre 1974, p. 9;

poi con il titolo *Zanzotto*, in Id., *Poesia in Italia. Montale, novissimi, postnovissimi, 1959-1978*, Milano, Mursia, 1979, pp. 126-128.

Gilberto Finzi, *Le filastrocche di "Casanova"*, in "Giorni", anno VII, n. 14, 6 aprile 1977, p. 56;

poi con il titolo *Ancora Zanzotto: "Filò"*, in Id., *Poesia in Italia. Montale, novissimi, postnovissimi, 1959-1978*, Milano, Mursia, 1979, pp. 128-129.

Elena Fondelli, *Betocchi e Zanzotto*, in Anna Dolfi, Maria Carla Papini, "*L'Approdo*". *Storia di un'avventura mediatica*, Bulzoni, Roma, 2006, pp. 98-101.

Marco Forti, *Zanzotto o dell'informale*, in Id., *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Mursia, Milano, 1971, pp. 351-359.

Marco Forti, *La beltà, l'oltraggio*, in Id., *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Mursia, Milano, 1971, pp. 360-367.

Marco Forti, *Un Galateo per Andrea Zanzotto, e altro*, in "Nuova Antologia", n. 2203, luglio-settembre, 1997, pp. 179-211.

Franco Fortini, *Zanzotto: Dietro il paesaggio*, in “Comunità”, anno VI, n. 14, giugno 1952, p. 76.

Franco Fortini, *Dialecto ucciso e mai morto*, in “Corriere della Sera”, 20 febbraio 1977, p. 10.

Franco Fortini, *Andrea Zanzotto*, Carlo Muscetta (a cura di) *Letteratura italiana. I poeti del Novecento*, vol. IX, Laterza, Bari, 1977, pp. 210-216.

Franco Fortini, *Zanzotto*, in Id., *Breve secondo novecento*, in Id., *Saggi ed Epigrammi*, Mondadori, Milano, 2003, pp. 1188-1189.

Franco Fortini, *Zanzotto 2*, in Id., *Breve secondo novecento*, in Id., *Saggi ed Epigrammi*, Mondadori, Milano, 2003, p. 1190-1191.

Franco Fortini, *Su Zanzotto*, in *Un dialogo ininterrotto. Interviste (1952-1994)*, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 454-457.

Matteo Giancotti, *Zanzotto, natura e sperimentazione*, in “Corriere del Veneto”, 19 ottobre 2011.

Francesco Piero Franchi, *Clausole d'una memoria infelice. Appunti sul “clavus” venetico nel “Filò” di Andrea Zanzotto*, in Giovanni De Biasio (a cura di), *Lingua, dialetto e culture subalterne*, Longo, Ravenna, 1979, pp. 73-110.

Alberto Frattini, *La “Beltà” di Zanzotto*, in “L'Osservatore Romano”, 23 gennaio 1969.

Pascal Gabellone, *Parole en survenance*, in “Revue des Langues Romanes”, n. 89, 1985, pp. 167-178.

Livio Gambino, *Dialecto e lingua in Andrea Zanzotto*, in “Incontrotesto. Atti del Ciclo di incontri su e con scrittori del Novecento e contemporanei, Siena, ottobre-novembre 2011”, Pacini, Pisa, 2011, pp. 15-22 (<https://incontrotesto.wordpress.com/atti-incontrotesto/>).

Tecla Gaio, *Il nume, la donna, la madre in “Pasque” di Andrea Zanzotto*, in “Studi Novecenteschi”, anno XIX, n. 43-44, giugno-dicembre 1992, pp. 207-222.

Roberto Galaverni, *Seguendo il luogo dei poeti: la terza generazione italiana (e oltre)*, in Id., *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Fazi editore, Roma, 2002, pp. 11-81.

Jean-Michel Gardair, *Andrea Zanzotto, “Pasque”*, in “Critique”, XXVIII, n. 334, mars 1975, pp. 361-362.

Nicola Gardini, *Zanzotto petrarchista barbaro: saggio sull’Ipersonetto*, in “Studi Novecenteschi”, n. 19, giugno-dicembre 1992, pp. 223-234.

Nicola Gardini, *Lingua e pensiero nel primo Zanzotto: dagli ermetici a Montale*, in *Otto/Novecento*, anno XIX, n. 2, marzo-aprile 1995, pp. 73-97.

Nicola Gardini, *Andrea Zanzotto*, in Nino Borsellino e Walter Pedullà (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento, volume III, Sperimentalismo e tradizione del nuovo. Dalla contestazione al postmoderno (1960-2000)*, Rizzoli-Larousse, Milano, 2000, pp. 157-181.

Nicola Gardini, *Linguistic dilemma and intertextuality in contemporary italian poetry; the case of Andrea Zanzotto*, in "Forum Italicum", n. 2, 2001, pp. 432-441.

Nicola Gardini, *Andrea Zanzotto (1921-2011). Tutto casa e poesia*, "Il Fatto quotidiano", 19 ottobre 2011.

Gerard Genot, *Andrea Zanzotto, Cinq sonnets*, in "Poésie", n. 6, troisième trimestre 1978, pp. 42-47.

Cecilia Ghelli, *Il regno perduto*, in "Nuovi Argomenti", luglio-dicembre 1974, n. 41-42, pp. 171-185.

Cecilia Ghelli, *Collassare e pomeriggio di Andrea Zanzotto*, in Stefano Carrai e Francesco Zambon (a cura di), *Come leggere la poesia italiana del Novecento. Saba Ungaretti Montale Sereni Caproni Zanzotto*, Neri Pozza, Vicenza, 1997, pp. 119-134.

Amedeo Giacomini, *La "Beltà" di Andrea Zanzotto (appunti per una possibile interpretazione)*, in "La Battana", anno V, n. 16-17, ottobre 1968, pp. 175-179.

Pietro Gibellini, *Profilo della poesia di Zanzotto*, in "Humanitas", 5-6, 1996, pp. 910-915.

Elio Gioanola, *Andrea Zanzotto*, in Id., *Poesia italiana del Novecento. Testi e commenti*, Librex, Milano, 1986, pp. 866-898.

Stefano Giovanardi, *Zanzotto, l'ontologia del linguaggio*, in Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Mondadori, Milano, 1996, pp. 299-305.

Stefano Giovanardi, *La luce nera*, in "La Repubblica", 11 ottobre 1983.

Paolo Giovannetti, *Lingua-lingue. Figuralità*, in Id., *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma, 2005, pp. 73-103.

Giovanni Giudici, *La cantata del sior Bontempo*, in "L'Espresso", anno XIV, n. 33, 18 agosto 1968, p. 18.

Giovanni Giudici, *Risvolto di copertina*, in Andrea Zanzotto, *Il Galateo in Bosco*, Mondadori, Milano, 1978.

Giovanni Giudici, *Il poeta tra Arcadia e neoavanguardia*, in "L'Unità", 10 marzo 1979.

Giovanni Giudici, *L'Eneide, di Andrea Zanzotto*, in "L'Espresso", XXIX, n. 23, 12 juin 1983, p. 11.

Guglielma Giuliadori, *Il periferico Zanzotto di "Gnessulogo"/ ovunque*, in "Otto/Novecento", anno XXXIV, n. 1, gennaio-aprile 2010, pp. 121-129.

Guglielma Giuliadori, *Lettura di grandezze in "Conglomerati" di Andrea Zanzotto*, in "Bollettino di italianistica", 1/2011, pp. 137-145.

Giuliano Gramigna, *Dietro il paesaggio*, in "Settimo Giorno", IV, n. 155/43, 25 ottobre 1951, p. 28.

Giuliano Gramigna, *Il Veneto di Zanzotto radice del mondo*, in "Corriere della Sera", 19 aprile 1983, p. 3.

Giuliano Gramigna, *Pasque, distanze e Zanzotto*, in Id., *Le forme del desiderio. Il linguaggio poetico alla prova della psicoanalisi*, Garzanti, Milano, 1986, pp. 144-151.

Mario Grasso, *Andrea Zanzotto. Il Galateo in Bosco*, in "Lunarionuovo", I, n. 1, giugno-luglio 1979, pp. 73-75.

Giulia Grata, *Andrea Zanzotto e la Francia: le traduzioni di Philippe Di Meo*, in "Testo a fronte", n. 33, gennaio 2006, pp. 398-408.

Maria Antonietta Grignani, *Lapilli su Zanzotto critico*, in Id., *Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Mucchi, Modena, 2007, pp. 215-232.

Hermann Grosser, *Contributo all'analisi di due raccolte zanzottiane*, in "Acme", vol. XXXII, n° 2, maggio-agosto 1979, pp. 225-267.

Hermann Grosser, *Andrea Zanzotto*, in Salvatore Guglielmino, Hermann Grosser, *Il sistema letterario. Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale, volume V. Il Novecento*, Principato, Milano, 1994, pp. 955-960; 1121-1130.

Silvio Guarnieri, *Il mio assiduo colloquio con Andrea Zanzotto*, in "Italienische Studien", Heft 11, 1988, pp. 137-159.

Giuseppe Guglielmi, Elio Pagliarani, *Andrea Zanzotto*, in Id., *Manuale di poesia sperimentale*, Mondadori, Milano, 1966, pp. 39-49.

Peter R.J. Hainsworth, *The poetry of Andrea Zanzotto*, in "Italian Studies", vol. XXXVII, 1982, pp. 101-121.

Vivienne Hand, *God and I; "Microfilm" in Zanzotto's Pasque (sources in Derrida and Lacan)*, in "Romance Studies", n. 16, 1990, pp. 73-89.

Vivienne Hand, *Undermining logocentric thought in Andrea Zanzotto's "La Beltà"*, in "Italian studies", XLVI, 1991, pp. 82-101.

Robert Pogue Harrison, *Andrea Zanzotto*, in Id., *Foreste. L'ombra della civiltà*, Garzanti, Milano, 1992, pp. 263-268.

Domenico Iannaco, *Zanzotto o de male metafisico. La fine della poesia del Novecento*, in "Misure critiche", n. 1-2, 2008-2009, pp. 168-189.

Giovanna Joli, "Microfilm" di Andrea Zanzotto: prospettive e sguardi, in "Sigma", n. 4, luglio-dicembre 1995, pp. 191-205.

Ermanno Krumm, *Da Zanzotto a Montale. Vuoto di pensiero e funzione fatica*, in Id., *Il ritorno del flâneur. Saggi su Freud, Lacan, Montale, Zanzotto, Walser*, Torino, Boringhieri, 1983, pp. 158-167.

Ermanno Krumm, *Zanzotto semantico*, in "Il piccolo Hans", VIII, n. 29, gennaio-marzo 1981, pp. 179-190;

poi in Id., *Il ritorno del flâneur. Saggi su Freud, Lacan, Montale, Zanzotto, Walser*, Boringhieri, Torino, 1983, pp. 158-167.

Stefano Lanuzza, *Zanzotto o altre polisintesi*, in "Prospetti", VIII, n. 30-31, giugno-settembre 1973, pp. 49-50.

Nicoletta Leone, *Le carte di Andrea Zanzotto nel Fondo Manoscritti*, in "Autografo", n. 43, 2001, pp. 122-125.

Francesco Leonetti, *L'ira di Roversi. Il disordine di Zanzotto. Generalità*, in "Paragone", XIII, n. 152, nuova serie, agosto 1962, pp. 106-111.

François Livi, *Andrea Zanzotto*, in Id., *Les écrivains italiens aujourd'hui*, PUF, Paris, 1982, pp. 75-76.

François Livi, *Andrea Zanzotto*, in Id., *Nouveau dictionnaire des auteurs (III)*, Robert Laffont, Paris, 1994, pp. 3471-3472.

François Livi, *La Beauté, Le Galaté au Bois, Idiome*, in Id., *Nouveau dictionnaire des œuvres (I)*, Robert Laffont, Parigi, pp. 653, 2938, 3523-3524.

Niva Lorenzini, *Una trilogia tra senso e suono*, in Id., *Il presente della poesia. 1960-1990*, Il Mulino, Bologna, 1991, pp. 200-207.

Niva Lorenzini, "La Beltà" di Zanzotto, in Id., *Il presente della poesia. 1960-1990*, Il Mulino, Bologna, 1991, pp. 112-118.

Niva Lorenzini, *Il corpo-paesaggio: Zanzotto*, in Id., *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1999, pp. 150-156.

Niva Lorenzini, *Zanzotto: "natura" in display*, in Id., *La Poesia: tecniche di ascolto*, Manni, Lecce, 2003, pp. 161-201.

Romano Luperini, *Zanzotto, ovvero il destino di Münchhausen*, in Id., *Il Novecento. Apparati ideologici ceto intellettuale sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, vol. II, Loescher, Torino, 1981, pp. 778-788.

Romano Luperini, *Gel*, in "Alfabeta", V, n. 52, settembre 1983, pp. 7-8.

Giorgio Luzzi, *Andrea Zanzotto. Meteo*, in "Poesia", IX, n. 97, luglio-agosto, 1996, pp. 19-20.

Giorgio Luzzi, *Interruzioni di senso ne "Il Galateo in Bosco" di Andrea Zanzotto*, in "Nuova corrente", n. 125, gennaio-giugno 2000, pp. 43-56.

Giorgio Luzzi, *La travolgente ebbrezza dell'esistere. Andrea Zanzotto, "Le poesie e prose scelte"*, in "L'indice dei libri del mese", XVII, n. 2, febbraio 2000, p. 13.

Mladen Machiedo, *Andrea Zanzotto*, in Id., *Novi talijanski pjesnici*, Marko Marulić, Split, 1971, pp. 247-64.

Oreste Macrì, *Il Foscolo nella "Gran Selva" di Zanzotto*, in Id., *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*. Longo, Ravenna, 1980, pp. 133-41.

Claudio Magris, *Addio a Zanzotto. Ultimo poeta totale*, in "Corriere della sera", 19 ottobre 2011.

Giancarlo Majorino, *Andrea Zanzotto*, in *Poesie e realtà '45-'75*, Savelli, Roma, 1977.
vol. I, *Il dopoguerra; gli anni della "guerra fredda"*, pp. 72-73.
vol. II, *Il "miracolo" economico e il centrosinistra; dal '68 al '75*, pp. 26-29, 100-102.

Giorgio Manacorda, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, in "Rinascita", XXVII, n. 26, 26 giugno 1970, p. 30.

Raffaele Manica, *Fosfeni, brulichii, poesia. Ancora su Zanzotto*, in Id., *Discorsi interminabili*, Altri Termini, Napoli, 1987, pp. 71-80.

Marco Manotta, *La tentazione della quadratura del cerchio. "Il Galateo in Bosco" di Andrea Zanzotto*, in "Il Piccolo Hans", XIX, n. 74, 1992, pp. 95-111.

Marco Manotta, *"Diffidare Gola, corpo, movimenti, teatro" di Andrea Zanzotto*, in "Per leggere", n. 1, autunno 2001, pp. 95-112.

Cesare Marchi, *E co ò vist la gran testa*, in Id., *Alcuni poeti*, Vallecchi, Firenze, 1981, pp. 89-110.

Mario Martelli, *Forma aperta e forma chiusa*, in *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana, III. Teoria e poesia*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 611-620.

Mario Martelli, *La sintassi dei Fosfeni*, in "Filologia e critica", X, 2-3, maggio-dicembre 1985, pp. 490-503.

Clelia Martignoni, *Nota a "da oggi calano ancora le giornate"*, in "Strumenti critici", XXVI, n. 2, maggio 2011, pp. 263-268.

Carlo Mathieu, *Al margine del paesaggio. La poesia del primo e dell'ultimo Zanzotto*, in "Incontrotesto. Atti del Ciclo di incontri su e con scrittori del Novecento e contemporanei, Siena, ottobre-novembre 2011", Pacini, Pisa, 2011, pp. 23-28 (<https://incontrotesto.wordpress.com/atti-incontrotesto/>).

Barbara Meazzi, *Monsieur Tardieu et Monsieur Zanzotto ou l'éblouissement devant le miroir*, in Marie-Louise Lentengre (a cura di) *Jean Tardieu. Un poète parmi nous*, Jean-Michel Place, Parigi, 2003, pp. 183-198.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Andrea Zanzotto*, in Id., *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano, 1978, pp. 869-906.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 131-157.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Andrea Zanzotto*, in Id., *Profili critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, pp. 71-76.

Luigi Metropoli, *Il nulla maiestatico e i senhal*, in "Quaderni Veneti", XXXIX, 2004, pp. 105-117.

Tyrus Miller, *In darkness, in snow: figures beyond Language in the Poetry of Zanzotto*, "Standford Italian Revue", IX, 1-2 Saratoga, 1990, pp. 211-229.

Renato Minore, *Zanzotto, l'ultimo grande del Novecento*, *Il Messaggero*, 19 ottobre 2011, p. 23.

Sandro Modeo, *Zanzotto e il noumeno*, in "La Rivista dei libri", XI, novembre 1996, pp. 34-37.

Eugenio Montale, *Due poeti*, in "Corriere della Sera", 25 marzo 1955.
poi in Id. *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Mondadori, Milano, 1996, vol. II, pp. 1794-1795.

Eugenio Montale, *La poesia di Zanzotto*, in "Corriere della Sera", 1 giugno 1968.
poi in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Mondadori, Milano, 1996, vol. II, pp. 2891-2895.

Marcello Moretti, *Le collaborazioni di Andrea Zanzotto a "L'Approdo"*, in Anna Dolfi, Maria Carla Papini (a cura di), *"L'Approdo". Storia di un'avventura mediatica*, Bulzoni, Roma, 2006, pp. 281-345.

Glenn Mott, *Botanist of grammars (A. Z.)*, in "American Book Review", gennaio-febbraio 1999, pp. 24-26.

Marco Munaro, *Fascini dell'infanzia. Lingue e colori nella poesia di Andrea Zanzotto*, in "Il piccolo Hans", n. 74, 1992, pp. 95-109.

Marco Munaro, *"Gli Sguardi i Fatti e Senhal di Andrea Zanzotto"*, in "Poesia", anno II, n. 32, pp. 70-72.

Angelo Mundula, *L'oltranza oltraggio di Zanzotto*, in "Altri Termini", n. 6, nuova serie, ottobre 1974, pp. 94-97.

Roberto Mussapi, *Elogio del poeta ma non dei suoi epigoni*, in "L'Avvenire", 19 ottobre 2011.

Roberto Nassi, *Attualizzazioni novecentesche del genere bucolico. I casi di Zanzotto e Heaney*, in "Antichi/ Moderni", Scuola sulla Fortuna dei Classici, Vicenza, 2003, pp. 1-30.

Massimo Natale, *Il sorriso di lei. Sul Virgilio di Zanzotto*, Giuseppe Sandrini, Massimo Natale, *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, Edizioni Fiorini, Verona 2010, pp. 287-318.

Jean Nimis, *La figure de l'horizon dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, "Prévue", n.11, Montpellier, 1997, pp. 101-137

Jean Nimis, "Les Pâques" d'Andrea Zanzotto, in "Europa", n. 846, ottobre 1999, pp. 284-285.

Jean Nimis, *Le rythme dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, in "Revue des Etudes Italiennes", n. 3-4, luglio-dicembre 2002, pp. 359-378.

Jean Nimis, *Elegia e ritmo nella poesia di Zanzotto*, in Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, Trento, 2003, pp. 203-216.

Jean Nimis, *Du rythme comme élément de la "verbalisation du monde" dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, in "Revue des Etudes Italiennes", n. 3-4, 2002, pp. 359-378.

Jean Nimis, *Andrea Zanzotto. "Rivolgersi agli ossari": la forêt aux sentiers qui bifurquent*, "Collection L'Écrit", n. 8, Tolosa, 2005, pp. 203-216.

Jean Nimis, *Signes diacritiques dans la poésie d'Andrea Zanzotto: pointillé et fissure dans le possible*, Champs du Signe, Éditions Universitaires du Sud (EUS), Toulouse, 2007.

Jean Nimis, *Mouvements de la pensée dans la poésie d'Andrea Zanzotto: attachement et horizon*, "Revue des Etudes Italiennes", nuova serie, n. 3-4, luglio-dicembre 2009, pp. 373-394.

Jean Nimis, *Entre paysage et idiome: l'écriture métamorphique d'Andrea Zanzotto*, in "La Modernità Letteraria", vol. 6, Fabrizio Serra editore, Pisa, 2013, pp. 133-150.

Adelia Noferi, *Il bosco: traversata di un luogo simbolico*, in "Paradigma", n. 8, 1988, pp. 35-66.

Giuliana Nuvoli, "Mistierò", in "Strumenti Critici", XIII, febbraio 1979, pp. 335-348.

Giuliana Nuvoli, *Idioma e idiota*, in "Linea d'Ombra", IV, n. 7, dicembre 1986, pp. 89-90.

Giuliana Nuvoli, "La Beltà" di Andrea Zanzotto, in "Poesia", anno II, n. 7-8, luglio-agosto, 1989, pp. 65-72.

Giuliana Nuvoli, *Zanzotto e Leopardi*, in "Idra", II, n. 3, 1991, pp. 55-65.

Giovanni Occhipinti, *Andrea Zanzotto: indomani e crepuscolo del mondo e della poesia?*, in Id., *Uno splendido Medioevo. Poesia anni Sessanta*, Lalli, Poggibonsi, 1978, pp. 57-62.

Giorgio Orelli, *Ritmi, timbri, il disegno del pensiero*, in Id., *Accertamenti verbali*, Bompiani, Milano, 1978, pp. 7-32.

Giorgio Orelli, *Un sonetto di Zanzotto*, in "Il Piccolo Hans", VI, n. 23, luglio-settembre 1979, pp. 335-348.

Carlo Ossola, "*Un œil immense artificiel*": il sogno "pineale" della scrittura (da Baudelaire a D'Annunzio e a Zanzotto), in "Le Lettere Italiane", XXXV, n. 4, ottobre-dicembre 1983, pp. 457-479;

poi in Id., *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Il Mulino, Bologna, 1988, pp. 143-171.

Carlo Ossola, Sabrina Stroppa, *Andrea Zanzotto*, in Cesare Segre, Carlo Ossola, *Antologia della poesia italiana*, vol. III, *Ottocento-Novecento*, Einaudi, Torino, 1999, pp. 1679-1704.

Carlo Ossola, *Le contro-utopie di Zanzotto*, in "Il Sole 24 ore", 2 ottobre 2011.

Carlo Ossola, *Zanzotto lascia alla poesia una coscienza più europea*, "Il Sole 24 ore", 19 ottobre 2011.

Marco Pacioni, *Andrea Zanzotto, "Sovrimpressioni": una lettura*, in "Esperienze letterarie", n. 3, 2003, pp. 57-69.

Mara Paltrinieri, *Et in arcadia ego. Studio su "IX Ecloghe" di Andrea Zanzotto*, in Fausto Curi, *Studi sulla modernità*, Clueb, Bologna, 1989, pp. 178-196.

Mara Paltrinieri, *Atti di polistilismo in Zanzotto*, in "Lingua e stile", XXI, n. 1, marzo 1986, pp. 149-173.

Mara Paltrinieri, *L'affabilità di Zanzotto*, in "Il Verri", n. 1-2, marzo-giugno 1987, pp. 19-38.

Giancarlo Pandini, *Il difficile dire di Zanzotto*, in "Cronache Letterarie", III, 7, juin 1970, pp. 71-80;

poi in Id., *L'oscura devozione. Saggi e ricerche di letteratura italiana*, Marzorati, Milano, 1977, pp. 119-131.

Italo Pantani, *Andrea Zanzotto: l'inafferrabile reale*, in "Cultura & libri", n. 16-17, 1986, pp. 361-372.

Marco Papa, *Il dialetto e la ginestra. Leopardismo dell'ultimo Zanzotto (Appunti)*, in "La rassegna della Letteratura Italiana", LXXXII, n. 3, settembre-dicembre 1978, pp. 496-504.

Pier Paolo Pasolini, *Principio di un engagement*, in “Il Punto della Settimana”, II, n. 51, 21 dicembre 1957, p. 13;
poi in Id., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1960, pp. 464-466.

Pier Paolo Pasolini, “*La Beltà*” (*appunti*), in “Nuovi Argomenti”, nuova serie, n. 21, gennaio-marzo 1971, pp. 23-26;
poi in Id., *Il portico della morte* (a cura di Cesare Segre) Associazione “Fondo Pier Paolo Pasolini”, Roma, 1988, pp. 267-270.

Pier Paolo Pasolini, *Nasce nel cuore delle “Pasque” la più drammatica e splendida poesia*, in “Tempo”, XXXVI, n. 12, 22 marzo 1974, pp. 70-71;
poi con il titolo *Andrea Zanzotto, “Pasque”*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino, 1978, pp. 283-287.

Walter Pedullà, *L’“oltraggio” di Zanzotto*, in “Avanti!”, 25 luglio 1968;
poi in Id., *La letteratura del benessere*, Libreria Scientifica, Napoli, 1968, p. 11.

Walter Pedullà, *Passione & Pasque dello sciamano letterario*, in “Il Caffè”, XX, n. 11, maggio 1974, pp. 28-40;
poi con il titolo *L’estrema “finzione”, l’estrema funzione*, in Id., *L’estrema funzione. La letteratura degli anni settanta svela i propri segreti*, Le Lettere, Firenze, 2010, pp. 314-330.

Bortolo Pento, *Il difficile Zanzotto*, in “La Fiera letteraria”, XVII, n. 39, 30 settembre 1962, p. 4;
poi con il titolo *Andrea Zanzotto. Una poesia difficile*, in Id., *Lecture di poesia contemporanea*, Marzorati, Milano, 1965, pp. 135-138.

Mario Petrucciani, *La poetica matematica di Sinigalli, Bononi, Zanzotto*, in Id., *Scienza e letteratura nel secondo novecento. La ricerca letteraria in Italia tra algebra e metafora*, Mursia, Milano, 1978, pp. 45-52.

John Picchione, *Dall’assenza al desiderio: la poesia di Andrea Zanzotto*, in “Letteratura italiana contemporanea”, IX, 24, maggio-agosto 1988, pp. 331-351.

Filippomaria Pontani, *Zanzotto e la pioggia*, in “Poesia”, anno XXIV, n. 266, dicembre 2011.

Antonio Porta, *Andrea Zanzotto*, in Antonio Porta e Enzo Siciliano, *Poesia degli anni sessanta* Feltrinelli, Milano, pp. 36-37, 113-117, 253-260, 559-563.

Irina Possamai, *Vitalbe e topinambur, metafore del paesaggio nella poesia di Andrea Zanzotto*, Giuseppe Sangirardi (a cura di), *Le paysage dans la littérature italienne: de Dante à nos jours*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon, 2006, pp. 207-214.

Christian Prigent, *Préface*, in Andrea Zanzotto, *Les Pâques*, Nous, Caen, 2004, pp. 7-12.

Giancarlo Quiriconi, *Zanzotto. La scrittura sconvolta*, in Id., *I miraggi, le tracce. Per una storia della poesia italiana contemporanea*, Jaca Book, Milano, 1989, pp. 237-244.

- Giovanni Raboni, *La difficile attualità di Zanzotto*, in *Aut-Aut*, n. 73, gennaio 1963, pp. 76-78;
 poi in Id., *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma, 1976, pp. 76-78.
- Giovanni Raboni, *Zanzotto: l'oltraggio, la salvezza*, in "Paragone", XIX, nuova serie, n. 42, agosto 1968, pp. 148-151;
 poi in Id., *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma, 1976, pp. 169-172.
- Giovanni Raboni, *Notizie clandestine sul terrore*, in "Paragone" XXI, n. 240, febbraio 1970, pp. 126-128;
 poi in Id., *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma, 1976, pp. 187-189.
- Giovanni Raboni, *Vertigine di Zanzotto nel bosco dei rimorsi*, "Tuttolibri", 17 febbraio 1979;
 poi in Gianni Grana (a cura di), *Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana, vol. X (I contemporanei)*, Marzorati, Milano, 1980, 9754-9756.
- Silvio Ramat, *Andrea Zanzotto*, in Gianni Grana (a cura di), *Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana vol. X (I Contemporanei)*, Marzorati, Milano, 1979, pp. 9730-9754.
- Silvio Ramat, *Andrea Zanzotto in "avvicinamento". Poetica della "faglia" e altro*, in Rocco Capozzi e Massimo Ciavolella, *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia*, Longo Editore, Ravenna, 1993, pp. 171-180.
- Silvio Ramat, *L'impegno del poeta*, in "Poesia", anno XXIV, n. 266, dicembre 2011.
- Silvio Ramat, *Zanzotto, il poeta delle radici*, in "Il Giornale", 19 ottobre 2011.
- Felice Rappazzo, *Zanzotto postmoderno?*, in "Allegoria", n. 42, 2000, pp. 71-88.
- Felice Rappazzo, *"in pelli miti e sobri conati". Per la poetica dell'ultimo Zanzotto*, in "Allegoria", n. 54, XVIII, settembre-dicembre 2006, pp. 71-88;
 poi in Id., *Eredità e conflitto*, Quodlibet, Macerata, 2007, pp. 134-154.
- Gino Rizzo, *Zanzotto, "fabbro del parlar materno*, postfazione in Ruth Feldman e Brian Swann (a cura di) *Selected Poetry of Andrea Zanzotto*, Princeton University Press, Princeton, 1975, 307-323.
- Aldo Rossi, *Zanzotto fra "Pasque" e "Fosfeni"*, in "Poliorama", n. 2, 1983, pp. 188-198.
- Martin Rueff, *Introduction à Prémises à l'habitation*, in "Poésie", n. 120, 2007, p. 45.
- Alberto Russo, *Addio a Zanzotto, alla fine del suo essere stato*, in "Lettera. Rivista di cultura e clinica psicoanalitica", N.2, Et. al., 2012, pp. 231-232.
- Alberto Russo, *Zanzotto, la psicoanalisi, il reale. Prospettive di implicazione*, in "Lettera. Rivista di cultura e clinica psicoanalitica", n. 3, *Joyce: sinthomo, arte, follia*, Et. al., Milano, 2013, pp. 169-178.

Alberto Russo, *“Sulla strada del muro”. Andrea Zanzotto e il denaro simbolico*, in Federico Leoni (a cura di), *Re Mida a Wall Street. Debito, desiderio, distruzione, tra psicoanalisi, economia, filosofia*, “Lettera. Quaderni di cultura e clinica psicoanalitica”, n. 5, Mimesis, Milano, 2015, pp. 63-76.

Donatello Santarone, *Zanzotto sottratto all’unilateralità dei lacaniani*, in “Il Manifesto”, 16 settembre 1993.

Francesca Santini, *Da Pasque a Meteo: intersezioni di soggetto, linguaggio e paesaggio nei versi di Andrea Zanzotto*, in “Italian Culture”, vol. 29, n.1, marzo 2011, pp. 18-36.

Raffaella Scarpa, *La musica leggera nella poesia di Andrea Zanzotto*, in Marinella Pregliasco, *Nove Novecento. Studi sul linguaggio poetico*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2007, pp. 255-268.

Raffaella Scarpa, *La citazione “leggera” in Andrea Zanzotto*, in Gianfelice Peron (a cura di), *La citazione, Atti del XXXI convegno interuniversitario (Bressanone-Brixen, 11-13 luglio 2003)*, Esedra, Padova, 2009, pp. 554-565.

Emanuela Scicchitano, *L’arcadizzarsi della tradizione e della innovazione: le “IX Ecloghe” di Andrea Zanzotto*, in “Filologia antica e moderna”, n. 25, 2003, pp. 141-159.

Gianluigi Simonetti, *L’ultimo Zanzotto. Un’estrema scelta di auto conversazione*, in “Il Ponte”, LIII, n. 3, marzo 1997, pp. 111-120.

Walter Siti, *Per Zanzotto. Possibili prefazi*, in “Nuovi Argomenti”, nuova serie, n. 32, marzo-aprile 1973, pp. 127-142.

Walter Siti, *Le “Pasque” di Zanzotto*, in “Rinascita”, XXXI, n. 15, 12 aprile 1974, p. 26.

Walter Siti, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, in Id., *Il realismo dell’avanguardia*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 63-76.

Graziella Spampinato, *L’idioma della trilogia di Zanzotto*, in “Otto/Novecento”, XII, n. 3-4, maggio-agosto 1988, pp. 159-170.

Graziella Spampinato, *Il periodo lungo tra “Vocativo” e “IX Ecloghe”*, in Id., *In forma di voce. Figure della metrica e della sintassi nella poesia italiana del secondo novecento (1956-1968)*, Istituto Atlante linguistico italiano, Torino, 1996, pp. 85-110.

Luca Stefanelli, *La perfezione della neve*, in “Oltrecorrente”, settembre 2006, pp. 183-200.

Luca Stefanelli, *Tra testo e macrotesto: ancora sulle configurazioni strofiche nella “Beltà” di Andrea Zanzotto*, in “Strumenti Critici”, XXII, n. 3, settembre 2007, pp. 337-370.

Luca Stefanelli, *Tracce intertestuali nella Beltà di Andrea Zanzotto: fra Baudelaire, Leopardi, Leiris*, in “Strumenti critici”, XXIV, n. 1, gennaio 2009, pp. 123-140.

Luca Stefanelli, *Per Zanzotto: Microfilm e dintorni (Laplanche, Leclaire, Lacan)*, in “Strumenti critici”, XXVII, n. 3, settembre-dicembre 2012.

Antonio Tabucchi, *Zanzotto il poeta guerriero*, in “La Repubblica”, 19 ottobre 2011.

Matteo Tarricone, *Strategie paratestuali nella lirica di Zanzotto*, in “Enthymema”, n. 14, 2016, pp. 177-196 (<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>).

Tommaso Tarani, *Dall'io all'altro. La secolarizzazione del “tu” nella lirica del primo Zanzotto*, in “Otto/Novecento”, n. 2, maggio-agosto 2009, pp. 111-136.

Luigi Tassoni, *Vari elementi nella selva di Zanzotto*, in “Paradigma”, 5 maggio 1983, pp. 205-226;

poi con il titolo *Dall'esteriorità dell'essere all'interiorità del linguaggio*, in Id., *Finzione e conoscenza*, Lubrina, Bergamo, 1989, pp. 143-163;

poi con il medesimo titolo in Id., *Caosmos: la poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma, 2002, pp. 67-85.

Luigi Tassoni, *Discorso interdetto: Zanzotto*, in Id., *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica: per un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*, Carocci, Roma, 1999, pp. 187-205.

Luigi Tassoni, *Introduzione. Ipersonetto: dagli ipotesti al discorso*, in Andrea Zanzotto, *Ipersonetto* (a cura di Luigi Tassoni), Carocci, Roma, 2001, pp. 7-27.

poi con il medesimo titolo in Luigi Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma, 2002, pp. 107-126.

Giovanni Turra, *Gli aforismi improbabili di Zanzotto: per una lettura di “Meteo” e “Sovrimpressioni”*, in “Quaderni Veneti”, n. 36-38, *Trittico zanzottiano*, dicembre 2002, pp. 165-179.

Giuseppe Ungaretti, *Piccolo discorso al Convegno di S. Pellegrino sopra “Dietro il paesaggio” di Andrea Zanzotto*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Mondadori, Milano, 1974, pp. 693-699.

Luigi Urettini, *La formazione di Andrea Zanzotto*, in “Terra e storia”, II, n. 3, 2013, pp. 135-161.

Pierre Van Bever, “*La beltà*” di Zanzotto, in Maurizio Gnerre, Mario Medici, Raffaele Simone, *Storia linguistica dell'Italia del Novecento. (Atti del quinto convegno internazionale di studi. Roma, 1-2 giugno 1971)*, Bulzoni, Roma, 1973, pp. 225-227.

Jean-Charles Vegliante, *La langue qui unit, la langue qui divide: sur le dernier Zanzotto (Idioma, 1986)*, in “Revue des Livres”, autunno 1986, pp. 168-175.

Francesco Venturi, *Lettura di Conglomerati (2009) di Andrea Zanzotto*, in “Otto/Novecento”, XXXIV, n. 3, settembre-dicembre 2010, pp. 199-204.

Francesco Venturi, *Alle origini della “trilogia” di Andrea Zanzotto. Il progetto “lógos erchómenos” e “Fosfeni”*, in “Strumenti critici”, XXVIII, n. 2, maggio-agosto 2013, pp. 197-212.

Francesco Venturi, *Tracce e figurazioni dantesche nella pseudo-trilogia di Andrea Zanzotto*, in Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola, Caterina Verbaro, *La funzione Dante e i paradigmi della modernità (Atti del XVI convegno internazionale della MOD, Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014)*, ETS, Pisa, 2015, pp. 631-638.

Giancarlo Vigorelli, *Zanzotto è Orfeo in mezzo ai robots*, in "Tempo", XXX, n. 33, 13 agosto 1968, p. 78.

Gian Mario Villalta, *Lettera non spedita per Zanzotto*, in "Poetiche", n. 3, 1996, pp. 17-28.

Gian Mario Villalta, *Di là dove non è scrittura. L'esperienza del dialetto nella poesia zanzottiana*, in "Diverse lingue", XIII, n. 17-18, maggio 1998, pp. 19-28.

Giuseppe Zagario, *La beltà e la ri(de)codificazione di Zanzotto*, in Id., *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea 1970-1980*, Mursia, Milano, 1983, pp. 511-518.

Francesco Zambon, *L'Arcadie devastée d'Andrea Zanzotto*, in Jeannine Guérin Dalle Mese, *Les paysages de la mémoire. Autres Italies*, La Licorne, V, Poitiers 1998, pp. 157-175.

Marco Zaninelli, *Una "vecchia 'poesia visiva' uscitami dal cassetto": un nuovo testimone di Microfilm di Zanzotto*, in "Strumenti critici", XXIX, n. 2, maggio-agosto 2014, pp. 339-356.

Luisa Zille Cozzi, *Metamorfosi della negazione e della morte nella poesia di Andrea Zanzotto*, in "Studi Novecenteschi", n. 45-46, giugno-dicembre, 1993, pp. 209-235.

Giovanni Meo Zilio, *Stilemi e fosfeni in Andrea Zanzotto*, in "Annali di Ca' Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Venezia", XXX, n. 1-2, pp. 335-352.

Emanuele Zinato, *Tra infanzia e storia. L'apprendistato linguistico di Andrea Zanzotto*, in "Hortus", n. 17, 1995, pp. 41-48.

John P. Welle, *"Il Galateo in Bosco" and the petrarchism of Andrea Zanzotto*, in "Italica", LXII, 1, Tempe, primavera 1985, pp. 41-53.

John P. Welle, *Dante and poetic "communio" in Zanzotto's Pseudo Trilogy*, in "Lectura Dantis. A Forum for Dante research and interpretation", n. 10, Charlottesville, 1992, pp. 34-58.

John P. Welle, *From Babel to Pentecost: the poetry of Andrea Zanzotto*, in "World Literature Today. Formerly books aboard", LVII, 3, University of Oklahoma, summer 1984, pp. 377-380.

II. OPERE DI POETI E SCRITTORI CITATI

- Dante Alighieri, *Opere*, Mondadori, Milano, (2 volumi) 2014.
- Dante Alighieri, *Commedia*, Hoepli, Milano, 1989.
- Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, (28 volumi) 1970-1994.
- Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1968.
- Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, (2 volumi) 1975-1976.
- Charles Baudelaire, *I fiori del male* (trad. it. di Luciana Frezza), Rizzoli, Milano, 1980.
- Paul Celan, *Poesie*, Mondadori, Milano, 1997.
- Paul Eluard, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, (2 volumi) 1968.
- Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, Mondadori, Milano, 2001.
- Gabriel Garcia Lorca, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, (2 volumi) 1981-1990.
- Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, Mondadori, Milano, 1987.
- Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, (2 volumi) 1998-2003.
- Henri Michaux, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, (3 volumi) 1998-2004.
- Eugenio Montale, *Tutte e poesie*, Mondadori, Milano, 1984.
- Giovanni Pascoli, *Le poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano (2 volumi) 2002.
- Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano (2 volumi) 2003.
- Francesco Petrarca, *Opere italiane*, Mondadori, Milano (2 volumi) 1996.
- Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris (4 volumi) 1987-1989.
- Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1963 (nuove edizioni 1972, 2009).
- Umberto Saba, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1998.
- Italo Svevo, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, 2004.
- Edoardo Sanguineti, *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, Feltrinelli, Milano, 2004.
- Philippe Sollers, *Femmes*, Gallimard, Paris, 1983.
- Philippe Sollers, *Lacan même*, Navarin, Paris, 2005.

Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo*, Mondadori, Milano, 2009.

III. PSICOANALISI, TEORIA E CRITICA LETTERARIA PSICOANALITICA

A. OPERE CITATE DI JACQUES LACAN

Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses (1955-1956)*, Seuil, Paris, 1981
Jacques Lacan *Il seminario. Libro III. Le psicosi (1955-1956)*, Einaudi, Torino, 1985.

Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre V. Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, Seuil, Paris, 1998.

Jacques Lacan, *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)*, Einaudi, Torino, 2004.

Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Seuil, Paris, 1986.

Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino, 2008.

Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse (1962-1963)*, Seuil, Paris, 2004.

Jacques Lacan, *Il seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, Einaudi, Torino, 2007.

Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, Seuil, Paris, 1973 (nuova edizione 1990).

Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Einaudi, Torino, 2003.

Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse (1969-1970)*, Seuil, Paris, 1991.

Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi (1969-1970)*, Einaudi, Torino, 2001.

Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX. Encore (1972-1973)*, Seuil, 1975 (nuova edizione 1999).

Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, Einaudi, Torino, 1983.

Jacques Lacan, *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre (Séminaire XXIV)*, inedito.

Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966.

Jacques Lacan, *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974 (nuova edizione 2002).

Jacques Lacan, *Autres écrits*, Seuil, Paris, 2001.

Jacques Lacan, *Altri scritti*, Einaudi, Torino, 2013.

Jacques Lacan, *Freud per sempre (intervista con Emilia Granzotto)*, in "La Psicoanalisi", n. 41, Astrolabio, Roma, 2007.

B. OPERE CITATE DI SIGMUND FREUD

Sigmund Freud, *Opere*, a cura di Cesare Musatti, Bollati Boringhieri, Torino (12 volumi) 1967.

Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, cit., vol. III.

Sigmund Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, in *Opere*, cit., vol. IV

Sigmund Freud, *Il delirio e i sogni nella Gradiva di W. Jensen*, in *Opere*, cit., vol. V.

Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, vol. V.

Sigmund Freud, *Introduzione al narcisismo*, in *Opere*, cit., vol. VII.

Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, in *Opere*, cit., vol. VIII.

Sigmund Freud, *Lutto e melanconia*, in *Opere*, vol. VIII.

Sigmund Freud, *Pulsioni e loro destini*, in *Opere*, cit., vol. VIII.

Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, cit., vol. IX.

Sigmund Freud, *La negazione*, in *Opere*, cit., vol. X.

Sigmund Freud, *Dostoevskij e il parricidio*, in *Opere*, vol. X.

C. OPERE DI ALTRI AUTORI

Manuela Allegretto, *Lacan e l'amor cortese*, Carocci, Roma, 2008.

Stefano Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano, 1972.

Stefano Agosti, *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Feltrinelli, Milano, 1982.

Stefano Agosti, *Modelli psicoanalitici e teoria del testo*, Feltrinelli, Milano, 1987.

Stefano Agosti, *Critica della testualità*, Il Mulino, Bologna, 1994.

Stefano Agosti, *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano, 1995.

Stefano Agosti, *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Feltrinelli, Milano, 1993.

Stefano Agosti, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Manni, Lecce, 2004.

Stefano Agosti, *Forme del testo. Linguistica, semiologia, psicoanalisi*, Cisalpino, Milano, 2004.

- Michèle Aquien, *L'autre versant du langage*, Librairie Corti, Paris, 1997.
- Michèle Aquien, *Saint-John Perse : l'être et le nom*, Champs Vallon, Seyssel, 1985.
- Roland Barthes, *Œuvres complètes* (a cura di Éric Marty), Seuil, Paris, (5 volumi), 2002.
- Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, in *Œuvres complètes cit.*, vol. IV (trad. it. in Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura seguite da "Il piacere del testo"*, Einaudi, Torino, 1999).
- Giovanni Bottirolì, *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, Bergamo, Sestante, 2002.
- Giovanni Bottirolì, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
- Giovanni Bottirolì, *Non serviam. Tirannia del linguaggio e libertà degli stili*, in "Lettera. Rivista di cultura e clinica psicoanalitica", n.3, Et. al, Milano, 2013.
- Pierre Bruno, *Antonin Artaud. Realtà e poesia*, Et. Al., Milano, 2011.
- Florenca Dassen, *Introduzione a Jacques-Alain Miller, L'osso di un'analisi* Franco Angeli, Milano, 2001.
- Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966.
- Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano, 1974.
- Giacomo Debenedetti, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Garzanti, Milano, 1995.
- Rossana Dedola, *La via dei simboli*, Franco Angeli, Milano, 1992.
- Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La nuova Italia, Firenze, 1998.
- Elio Gioanola, *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Mursia, Milano, 1991.
- Elio Gioanola, *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Jaca Book, Milano, 2005.
- Giuliano Gramigna, *Le forme del desiderio. Il linguaggio poetico alla prova della psicoanalisi*, Garzanti, Milano, 1986.
- Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974 (1985) (trad. it. Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia, 1979).
- Ermanno Krumm, *Il ritorno del flâneur. Saggi su Freud, Lacan, Montale, Zanzotto, Walser*, Paolo Boringhieri, Torino, 1983.
- Jean Laplanche, *Hölderlin et la question du père*, PUF, Paris, 1961.

Jean Laplanche, Jean Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, Laterza, Bari, 1974.

Mario Lavagetto, *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino, 1974.

Mario Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, Einaudi, Torino, 1985.

Franco Lolli, Lucilio Santoni (a cura di), *L'infinito nella voce. Su poesia e psicoanalisi*, Franco Angeli, Milano, 2004.

Charles Melman, *L'homme sans gravité*, Gallimard, Paris, 2005. (Trad. it. Id., *L'uomo senza gravità*, Bruno Mondadori, Milano, 2010).

Sophie de Mijolla-Mellor, *La sublimation*, PUF, Paris, 2005.

Jacques-Alain Miller, *I sei paradigmi del godimento*, Astrolabio, Roma 2002.

Jacques Alain Miller, *L'osso di un'analisi*, Franco Angeli, Milano, 2001.

Jacques-Alain Miller, *Logiche della vita amorosa*, Astrolabio, Roma, 1997.

Jacques-Alain Miller., *Un effort de poésie, Orientation lacanienne III*, 5 (lezione del 5 marzo 2003).

Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, Seuil, Paris, 1978.

Jean-Claude Milner, *De la langue à la linguisterie*, in Id., (con Jacques Aubert e François Cheng), *Lacan, l'écrit, l'image*, Flammarion, Paris, 2000.

Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1965.

Massimo Recalcati, Antonio Di Ciaccia, *Jacques Lacan. Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Bruno Mondadori, Milano, 2000.

Massimo Recalcati, *Clinica del vuoto. Anoressie, dipendenze, psicosi*, Franco Angeli, Milano, 2002

Massimo Recalcati, *Per Lacan. Neoilluminismo, neoesistenzialismo, neostrutturalismo*, Borla, Roma, 2005.

Massimo Recalcati, *Elogio dell'inconscio. Dodici argomenti in difesa della psicoanalisi*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.

Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.

Massimo Recalcati, *Lo psicoanalista e la città. L'inconscio e il discorso del capitalista*, Il Manifestolibri, Milano, 2007.

Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, Cortina, Milano, 2010.

Massimo Recalcati, *Cosa resta del padre?*, Cortina, Milano, 2011.

Massimo Recalcati (a cura di), *Il soggetto vuoto. Clinica psicoanalitica delle nuove forme del sintomo*, Erickson, Trento, 2011.

Massimo Recalcati, *Il vuoto e il resto. Il problema del reale in Jacques Lacan*, Mimesis, Milano, 2013.

Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano, 2013.

Alberto Russo, *Le paradoxe fundamental de la poésie d'Artaud*, in "Alkemie", n. 16, Classiques Garnier, Paris, 2015.

Moustapha Safouan, *Lacaniana. Les séminaires de Jacques Lacan (1953-1963)*, vol. 1., Fayard, Paris, 2001.

Moustapha Safouan, *Lacaniana. Les séminaires de Jacques Lacan (1953-1963)*, vol. 2., Fayard, Paris, 2005.

Davide Tarizzo, *Introduzione a Jacques Lacan*, Laterza, Bari, 2003.

Alain Vanier, *Lacan*, Les Belles Lettres, Paris, 2003.

Slavoj Žižek, *Il Grande Altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa*, Feltrinelli, Milano, 1999.

Slavoj Žižek, *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

IV. TEORIA, STORIA E CRITICA LETTERARIA

Michèle Aquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Librairie Générale Française, 1999.

Roland Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, Paris, 1966, p. 72 (trad. it. Roland Barthes, *Critica e verità*, Einaudi, Torino, 1969).

Roland Barthes, *Essais critiques*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. II (trad. it. Roland Barthes, *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1972).

Roland Barthes, *S/Z*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. III (trad. it. Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973).

Roland Barthes, *Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein*, in *Œuvres complètes* cit., vol. III (trad. it. Roland Barthes, *Il terzo senso. Note di ricerca su qualche fotogramma di S.M. Eisenstein*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985).

Roland Barthes, *Où/Ou va la littérature?*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. IV. (Trad. it. *Dove va la letteratura? o no?*, in *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Einaudi, Torino 1998).

Roland Barthes, *Table ronde sur Proust*, in Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous: textes et entretiens 1975-1995* (a cura di David Lapujade), Éditions de Minuit, Paris, 2003.

Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna, 1991.

Nino Borsellino, Walter Pedullà (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento*, Rizzoli, Milano, (3 volumi), 2000.

Giovanni Bottirolì, *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Bollati Boringhieri, 1993.

Giovanni Bottirolì, *Teoria dello stile*, La nuova Italia, Firenze, 1997.

Giovanni Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Einaudi, Torino, 2006.

Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966.

Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino, 1970.

Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1976.

Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 1962.

Franco Fortini, *Saggi italiani*, Garzanti, Milano, 1987.

Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.

Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987 (nuova edizione 2007). (Trad. it. Gerard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1989).

Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino, 1964.

Gianni Grana (a cura di) *Letteratura italiana Novecento*, Marzorati, Milano, (11 volumi) 1980-1989.

Wolfgang Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna, 1987.

Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino, 2005.

Claudio Marazzini, *Da Dante alla lingua selvaggia*, Carocci, Roma, 1999.

Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna, 2005.

Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino, 1991.

Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris, 1982.

Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 2003.

Mario Ramous, *La metrica*, Milano, Garzanti, 1994.

Domenico Scarpa (a cura di) *Dal Romanticismo ad oggi*, vol. III di Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, Einaudi, Torino (3 volumi) 2012.

Cesare Segre, *I segni e la critica. Tra strutturalismo e semiologia*, Einaudi, Torino, 2008.

Vittorio Spinazzola, *Critica della modernità letteraria*, Cuem, Milano, 1998.

Vittorio Spinazzola, *Il libro per tutti. Saggio su "I promessi sposi"*, Cuem, Milano, 2008.

Jean Starobinski, *La relation critique*, Gallimard, 1970.

Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi testuali*, Il Melangolo, Genova, 1983.

Enrico Testa, *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, in Stefano Giovannuzzi (a cura di), *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, San Marco dei Giustiniani, Genova, 2003.

Tzvetan Todorov (a cura di), *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, 1965 (Trad. it. Id., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino, 1968).

V. LINGUISTICA, SEMIOTICA, FILOSOFIA

Giorgio Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Laterza, Bari, 2010.

Jorge Alemàn, Sergio Larriera, *L'inconscio e la voce. Esistenza e tempo tra Lacan e Heidegger*, Et. Al., Milano, 2009.

Walter Benjamin, *Angelus novus*, Einaudi, Torino, 1962 (nuova edizione 2014).

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2011.

Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966. (Trad. it., Id., *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 1971).

Graziella Berto, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Bompiani, Milano, 2002.

Federico Chicchi, *Soggettività smarrita. Sulle retoriche del capitalismo contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano, 2012.

Noam Chomsky, *An Interview*, in "Radical Philosophy" n. 53, Autumn 1989.

Benedetto Croce, *La poesia*, Adelphi, Milano, 1994.

Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967 (Trad. it. Id., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971).

Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, 1972. (Trad. it. Id., *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino, 1997).

Michel Feuillet, *Lessico dei simboli cristiani*, Arkeios, Roma, 2007.

Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, PUF, Paris, 1999.

Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963. (Trad. it., Id., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966; nuova edizione 2002).

Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Seuil, Paris, 1974.

Roman Jakobson, *Poetica e poesia*, Einaudi, Torino, 1985.

Algirdas J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris, 1970. (Trad. it., Id., *Del senso*, Bompiani, Milano, 1974).

Algirdas J. Greimas (a cura di), *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, 1972.

Algirdas J. Greimas, Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âme*, Seuil, 1991. (Trad. it. Algirdas J. Greimas, Jacques Fontanille, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Bompiani, Milano, 1996).

Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2005.

Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano, 1973.

Martin Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano, 1988.

Martin Heidegger, *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Bompiani, Milano, 2002.

Immanuel Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino, 1999.

Julia Kristeva, *Semeiotiké. Recherches pour une semanalyse*, Seuil, Paris, 1969 (1978) (Julia Kristeva, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano, 1973).

Guido Mazzoni, *I destini generali*, Laterza, Bari, 2015.

Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Gallimard, Paris, 1970.

Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, PUF, Paris, 1985.

Jean-Claude Milner, *Clartés de tout. De Marx à Lacan, d'Aristote à Mao*, Verdier, Paris, 2011.

Stefano Monetti, *Lacan e la filosofia*, Mimesis, Milano, 2008.

Silvano Petrosino, *L'idolo. Teoria di una tentazione. Dalla Bibbia a Lacan*, Mimesis, Milano, 2015.

Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), Payot, Paris, 1972 (edizione critica di Tullio De Mauro). (Trad. it., Id., *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari, 1967).

Alain Sokal, Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Odile Jacob, Paris, 1997

François Wahl, *Qu'est-ce que le structuralisme?5. Philosophie*, Seuil, Paris, 1968.