



«Centro Internazionale Insubrico “Carlo Cattaneo” e “Giulio Preti” per la Filosofia,  
l’Epistemologia, le Scienze cognitive e la Storia della Scienza e delle Tecniche»  
dell’Università degli Studi dell’Insubria – Varese  
Via Ravasi n. 2 – 21100 – Varese

*Direttore scientifico:*

Fabio Minazzi  
(Università degli Studi dell’Insubria)

*Comitato scientifico:*

Evandro Agazzi (Universidad Autónoma Metropolitana, Città del Messico),  
Franco Cambi (Università degli Studi di Firenze) Renzo Dionigi (Università degli Studi  
dell’Insubria), Gianmarco Gaspari (Università degli Studi dell’Insubria), Dario Generali  
(ISPF, Cnr, Milano), Clelia Martignoni (Università degli Studi di Pavia), Fulvio Papi  
(emerito dell’Università degli Studi di Pavia), Jean Petitot (Crea, École Polytechnique,  
Paris), † Ramón Moreno Queraltó (Universidad de Sevilla, Spagna), Raul A. Rodriguez  
(Universidad Nacional de Cordoba, Argentina), Gabriele Scaramuzza (Università degli  
Studi di Milano), Roberto Taramelli (Università degli Studi dell’Insubria) Ezio Vaccari  
(Università degli Studi dell’Insubria), Carlo Vinti (Università degli Studi di Perugia)

Studi

18

«Dal Settecento c’è, quasi sempre in minoranza, ma sempre abbastanza forte, un’Italia europea, moderna, progressista, che tende all’industrializzazione, al ringiovanimento del costume, al ripudio del peso morto delle tradizioni nazionali. L’Italia, tanto per localizzare le cose in maniera topografica (pur con alquanto ingiustizia e approssimazione) di Torino e di Milano, contro quella di Roma, Napoli e Firenze». In sintonia con questa preziosa indicazione di Giulio Preti – risalente al 1960 – questa collana intende riflettere, in modo spregiudicato e problematico, sulla complessa ed articolata tradizione del *razionalismo critico* che ha trovato, proprio nella cultura milanese e lombarda, dal Settecento fino all’epoca contemporanea (da Beccaria e i fratelli Verri a Romagnolo-

si, Cattaneo e Ferrari, da Martinetti, Bontadini e Banfi, fino alla «scuola di Milano», alimentata dai contributi di studiosi come Preti, Paci, Cantoni, Dal Pra, Geymonat, per non fare che pochi nomi ristretti all'ambito filosofico, che andrebbe tuttavia dilatato e intrecciato con quello scientifico, letterario, artistico, poetico, teatrale, comunicazionale, architettonico, del *design*, etc., etc.), un punto di riferimento privilegiato di autonoma elaborazione teorica, inseritosi, in modo spesso originale e fecondo, nel quadro, anch'esso assai composito, per quanto oggi complessivamente misconosciuto, del *razionalismo critico europeo*.

In questa articolata prospettiva di studio della tradizione filosofica lombarda, la collana intende quindi promuovere – a più livelli: documentario, storico, teoretico, dialogico, ermeneutico e anche liberamente costruttivo (in una prospettiva volta ad indagare, a trecentosessanta gradi, i differenti aspetti che sono anche il frutto più maturo di un comune e tenace processo storico, civile ed economico di lunga durata quale quello innescato dalla modernità dell'occidente) – la costituzione di un ampio ed assai articolato *indirizzo critico-razionalistico*.

Si tratta di un indirizzo non solo specificatamente lombardo, ma anche europeo ed internazionale, variamente presente entro le differenti tradizioni concettuali e i diversi paesi. Tale programma di ricerca sarà svolto mediante un'analisi approfondita e una spregiudicata disamina dell'esperienza storica (considerata in tutta la sua effettiva ricchezza e nella sua tipica “complessità” e “vischiosità”), nonché attraverso la comprensione critico-ermeneutica di alcuni nodi problematici strutturali, aperti e decisivi, per la storia complessiva della nostra stessa cultura contemporanea. Si vuole insomma ricostruire il quadro, assai sfaccettato, di un razionalismo critico, aperto, innovativo e dialettico, capace di cogliere anche l'emergenza di sempre più diffusi «nuclei di apoditticità» *tra le pieghe*, più riposte e silenti, delle scienze contemporanee. Proprio perché, come sottolineava per esempio un grande razionalista e filosofo come Gaston Bachelard, «la scienza istruisce la ragione». Conseguentemente, la ragione umana deve sempre sapersi confrontare con le scienze e le tecniche più mature ed evolventesi (che oggi potremmo meglio qualificare come le tecno-scienze proprie del nostro patrimonio conoscitivo attinente il mondo della *praxis*), onde saper ridisegnare, continuamente e sempre in modo criticamente motivato, gli articolatissimi *poliedri politecnici*, per dirla con Carlo Cattaneo, della propria complessa configurazione teoretica, storica, civile, culturale ed economica.

In tal modo questa collana intende favorire soprattutto una feconda tensione critica tra differenti ambiti disciplinari, sviluppando, sistematicamente, una *cultura del confine* e dell'*interconnessione critico-disciplinare*, nei cui ambiti potranno essere studiati, di volta in volta, i nessi tra scienza e filosofia, il problema della dimensione epistemologica, la questione del rapporto tra riflessione teorica e mondo della prassi, la configurazione delle tecno-scienze, i problemi filosofici delle differenti tecnologie, ma anche l'intrecciarsi parallelo delle molteplici tradizioni letterarie, poetiche, architettoniche, artistiche, di *design*, etc., etc., mettendo costantemente in luce le specifiche, poliedriche, originali ed innovative *strutture formali* che informano, variamente, l'azione umana, nella radicata convinzione *neouilluminista* che la *conoscenza* rappresenti sempre l'altro nome della *libertà*.

LUCA STEFANELLI

# IL DIVENIRE DI UNA POETICA

Il *logos veniente* di Andrea Zanzotto  
dalla *Beltà* a *Conglomerati*

 MIMESIS

Volume pubblicato con un contributo delle seguenti istituzioni:

Centro Internazionale Insubrico “Carlo Cattaneo” e “Giulio Preti” per la Filosofia, l’Epistemologia, le Scienze cognitive e la Storia della Scienza e delle Tecniche

Dipartimento di Scienze Teoriche e Applicate, Facoltà di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali di Varese dell’Università degli Studi dell’Insubria

Progetto FIRB - ALENI (Archivi Letterari del Novecento Italiano), unità di Pavia coordinata da Clelia Martignoni, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Pavia.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)

[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Centro Internazionale Insubrico - Studi*, n. 18

Isbn: 9788857531113

© 2015 – MIM EDIZIONI SRL

Via Monfalcone, 17/19 – 20099

Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Fax: +39 02 89403935

Per le foto di Andrea Zanzotto © Giovanni Giovannetti - Effigie

Giò Pomodoro, *Sovraesistenze* (1977) per gentile concessione degli eredi Giò Pomodoro. Tutti i diritti riservati

Rispetto ai diritti delle altre opere riprodotte l’editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.

# INDICE

AVVERTENZA	9
INTRODUZIONE. IL TEMPO DEI FIGLI	11

## PARTE PRIMA PASSAGGI ZANZOTTIANI

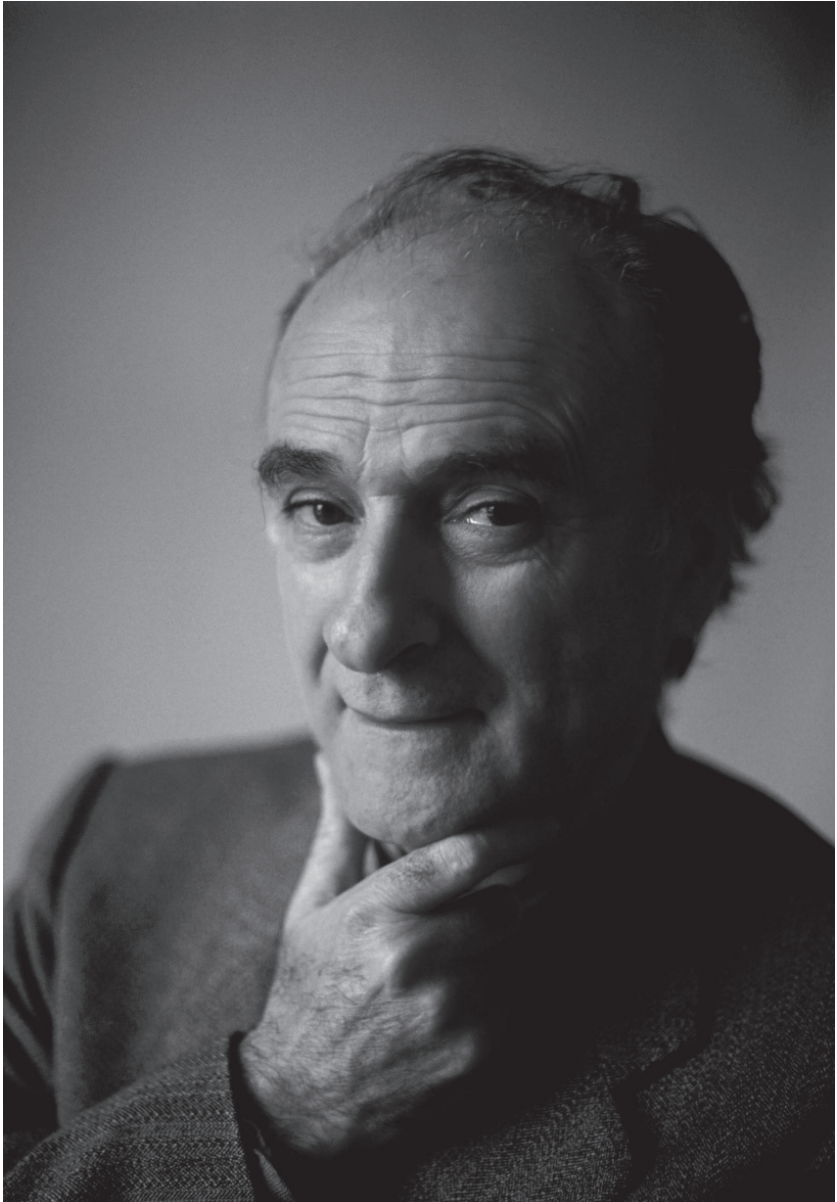
1	ANDREA ZANZOTTO E IL «MITO DELL'ADULTO»	19
1.	Introduzione	19
2.	Louis Bolk e il «problema dell'ominazione»	20
3.	Fortuna dell'idea bolckiana	22
4.	Georges Lapassade e il «Mito dell'adulto»	26
5.	Gli «Enfants sauvages» di Lucien Malson	35
6.	Il «dio come bimbo eterno»: prospettive teologiche	42
2.	IMPLICAZIONI MACROTESTUALI E INTERTESTUALI NELLA GENESI DI <i>PASQUE</i>	45
1.	Introduzione	45
2.	La genesi di <i>Pasque</i>	46
2.1.	Cronologia compositiva	46
2.2.	Nel cantiere della <i>Beltà</i>	47
2.3.	Tra 1968 e 1971	52
3.	I tre indici e la genesi macrostrutturale	55
3.1.	Dinamismi tra il primo e il secondo indice	59
3.2.	Le fasi di elaborazione delle poesie relative al primo e al secondo indice	60
3.3.	Le due «sezioni» nel primo progetto macrotestuale	66
3.4.	Il progetto definitivo	77

4.	<i>La Pasqua a Pieve di Soligo.</i>	
	Percorsi variantistici e intertestuali	78
	4.1. <i>La Pasqua</i> e la macrostruttura della silloge	78
	4.2. Intersezioni: tra la <i>Beltà</i> e gli <i>Sguardi</i>	79
	4.3. <i>La Pasqua</i> , il « <i>Senhal</i> », il «Nome del Padre»	81
5.	Gli autografi di <i>Microfilm</i> . Tra Laplanche, Leclaire, Lacan, Derrida	86
	5.1. Gli autografi di <i>Microfilm</i>	86
	5.2. Una «proposta a Laplanche e Leclaire»	90
	5.3. La diga	95
	5.4. “D”	100
	5.5. <i>Cliché</i>	106
	5.6. <i>Hommelette</i>	110
6.	Appunti di poetica tra le carte di <i>Idioma</i>	115
3.	SOGLIE DI <i>FILÒ</i> : TRA <i>VENEZIA</i> , <i>FORSE</i> E IL <i>CASANOVA</i> DI FEDERICO FELLINI	121
	1. « <i>Passerelle</i> » di Venezia	121
	2. <i>Filò</i> e il <i>Casanova</i> di Federico Fellini: la Madre, l’Origine, il <i>Logos</i> «infante»	128
	3. <i>The Stones of Venice</i>	142

## PARTE SECONDA LA POETICA DEL *LOGOS* VENIENTE

4.	VERSO IL <i>LOGOS ERCHOMENOS</i>	149
	1. Introduzione	149
	2. Il tempo «cairologico»	150
	3. Il mito romantico del «Dio a venire»	159
	3.1. Rivoluzione, mitologia e cristianesimo nel primo Romanticismo tedesco	159
	3.2. Messianismo e mitologia nel tardo Schelling	169
	3.3. Hölderlin e il « <i>Kommende Gott</i> »	176
4.	Attualità della riflessione romantica	188
	4.1. <i>L’Eredità</i> di Ernst Bloch e il <i>Problema</i> <i>della demitizzazione</i> nel dibattito Bultmann-Jaspers	188
	4.2. Heidegger lettore di Hölderlin	192

5. Andrea Zanzotto verso il <i>Logos erchomenos</i> .	
Dalla <i>Beltà</i> alla «pseudo-trilogia»	197
5.1. Introduzione	197
5.2. Tra la <i>Beltà</i> e <i>Pasque</i>	198
5.3. <i>Filò</i>	219
5.4. Il <i>Logos erchomenos</i> nella «pseudo-trilogia»	230
APPENDICE AL CAPITOLO 4. FORME DELL'«IRREALTÀ» QUOTIDIANA NELLA POESIA DI ANDREA ZANZOTTO. APPUNTI	265
5. FORMA, SPAZIO, DURATA, MEMORIA.	
LA MACROSTRUTTURA DI <i>CONGLOMERATI</i>	271
1. Introduzione	271
2. Forma, spazio, durata, memoria.	
La macrostruttura di <i>Conglomerati</i>	271
2.1. Connessioni macrotestuali.	
L'operare del ricordo	273
2.2. Dalla storiografia alla geologia	277
2.3. Il titolo della raccolta e il dialogo con Paul Celan	286
INDICE DEI NOMI	297
INDICE DELLE RIPRODUZIONI	301



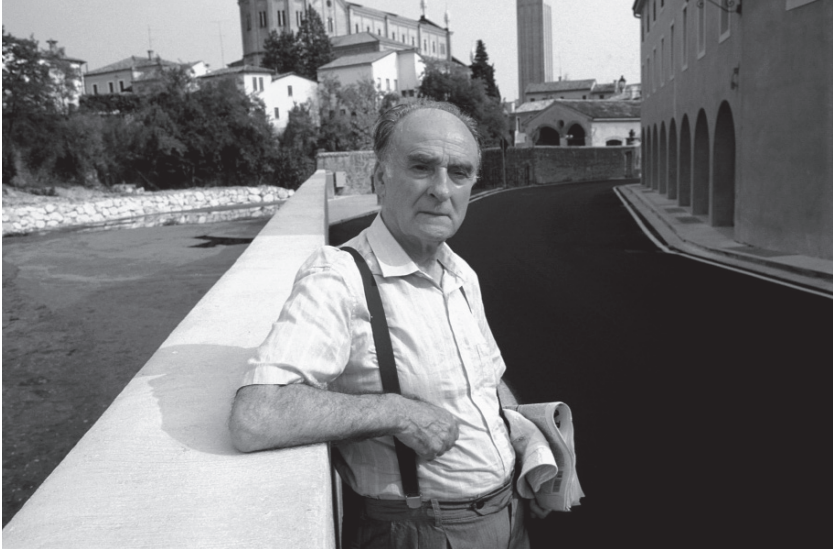
Andrea Zanzotto



## AVVERTENZA

Alcuni capitoli del libro riprendono e rielaborano saggi pubblicati precedentemente in rivista. In particolare, nel Capitolo 2 (*Implicazioni macro-testuali e intertestuali nella genesi di «Pasque»*) confluiscono *Intersezioni*. Tra «Pasque», la «Beltà», gli «Sguardi i Fatti e Senhal» («Autografo», 46, ottobre 2011) e «Microfilm» e dintorni (*Laplanche, Leclaire, Lacan*) («Strumenti critici», 3, 2012, pp. 455-76); Il Capitolo 3 (*Soglie di «Filò»: tra «Venezia, forse» e il «Casanova» di Federico Fellini*) è stato parzialmente edito con il titolo *Un «non-luogo a procedere»: la Venezia di Andrea Zanzotto* nel volume collettaneo *La città e l'esperienza del moderno*, Atti del Convegno MOD di Milano, 15-18 giugno 2010, Pisa, ETS, 2012, tomo III, pp. 761-772. L'Appendice al Capitolo 4 riprende infine il saggio *Forme dell'«irrealtà» quotidiana nella poesia di Andrea Zanzotto. Appunti* («Finnegans», 12, 2012, pp. 39-41).

Ringrazio sentitamente Clelia Martignoni che continua a seguire con attenzione e amicizia le mie ricerche. Un ringraziamento va anche: alla Fondazione Maria Corti e al Centro Manoscritti dell'Università degli Studi di Pavia, e in particolare ad Angelo Stella, per l'interesse dimostrato al mio lavoro; alla Direttrice del Centro Manoscritti, Maria Antonietta Grignani, per avermi permesso di pubblicare gli autografi zanzottiani riprodotti in questo volume; all'amico Giovanni Giovannetti, che ha messo generosamente a mia disposizione le sue fotografie di Andrea Zanzotto; a Jader Bosi e Nicoletta Trotta per la costante disponibilità e cortesia.



Andrea Zanzotto

## INTRODUZIONE

### Il tempo dei figli

«Caminante, no hay camino, hay que caminar, soñando»  
Luigi Nono (da una iscrizione anonima)

Per addentrarsi nella scrittura di Zanzotto lo studioso, non diversamente dal lettore, deve essere disposto a smarrire la strada; senza che ciò implichi, tuttavia, alcun cedimento o peggio ancora compiacimento in tal senso. Lo straniamento indotto a livello dell'ordine logico e linguistico, funzione e rifugio di un sublime modernamente inaccettabile all'infuori di un'adeguata dissimulazione, viene infatti compensato da una pirotecnica surdeterminazione della connessità intra- e inter-testuale. Se la via maestra sparisce, ciò accade solo perché una rete o groviglio fittissimo di sentieri alternativi le si sono sovraincisi: la sottrazione, dunque, avviene per moltiplicazione.

Questo libro rappresenta la prosecuzione di un percorso iniziato molti anni addietro, e che ha trovato una prima fase di assestamento nel volume *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto*<sup>1</sup>. Studiando i materiali autografi della *Beltà* avevo tentato di ricostruire, allora, una intricata trama di riferimenti ai testi paolini, a simboli alchemici, misterici e dionisiaci, alla cui emersione era correlato il primo disegno organico della raccolta.

L'indagine, approfondita ed estesa al poemetto del 1969 *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* e a *Pasque* (1973), ha rivelato poi le numerose intersezioni compositive e tematiche esistenti tra la *Beltà* e le due opere successive, permettendo così di mettere meglio a fuoco questa cruciale fase dell'evoluzione poetica di Zanzotto. In particolare, mi è stato possibile osservare lo sviluppo del tema messianico-misterico-dionisiaco nelle sue molteplici implicazioni filosofiche, psicoanalitiche e antropologiche, a partire da alcuni frammentari appunti conservati tra le carte della *Beltà*.

---

1 Pisa, ETS 2011.

A questo punto il mio itinerario ha incrociato fortunatamente quello di Giorgio Agamben, che nel 2010 pubblicava il bellissimo libro *Categorie italiane* (Roma-Bari, Laterza), con un breve ma fondamentale saggio dedicato al «*Logos erchomenos*» di Andrea Zanzotto.

In questo scritto, lo studioso metteva in luce con dovizia di documentazione la matrice paolino-messianica dell'espressione e la sua centralità nella poesia di Zanzotto. Mancava tuttavia un tassello per comprendere il rapporto tra il tema religioso e quello mitologico-misterico. Un tassello essenziale, che mi riportava a una temperie culturale molto cara a Zanzotto: il Romanticismo tedesco.

È in questa fase che, per rispondere alla crisi storico-politica della ragione illuminista, intellettuali e scrittori tentano di dare un fondamento diverso alle istanze libertarie espresse dalla Rivoluzione. Se la ragione ha fallito, è perché essa, a differenza di quanto credevano i suoi sostenitori, non si è dimostrata un fattore di coesione sociale. L'utopia cosmopolita rifluisce così nella dimensione plurale delle nazioni e delle tradizioni popolari; al culto della ragione subentra un interesse tutto laico per la religione e il mito: un mito, si noti bene, strappato alle luci e all'armonia del classicismo winckelmanniano, e ricondotto al suo rimosso, al buio sotterraneo dei culti misterici e dionisiaci. La linea, o forse meglio l'intreccio di linee che congiunge la *Symbolik* di Creuzer e il *Mutterrecht* di Bachofen, il Classicismo pietistico di Wackenroeder e la mistica di Novalis, attraversa la piccola comunità dello *Stift* di Tubinga, dove tre giovanissimi scolari di nome Hölderlin, Hegel e Schelling mettono a punto l'idea estetico-politica di una «nuova mitologia», la quale troverà espressione in quel frammentario ma fondamentale «manifesto» dell'Idealismo romantico scoperto e pubblicato nel 1917 da Rosenzweig con il titolo *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealism*<sup>2</sup>. Il punto in cui convergono tutte queste esperienze, ivi compresa quella (filosofica) dell'ultimo Schelling e degli *Späte Hymnen* hölderliniani, tanto importanti nella riflessione poetica di Zanzotto, è l'identificazione «figurale» (nel senso auerbachiano) e messianica di Dioniso con Cristo, e, correlativamente, della Grande Madre (Demetra, Cibele) dei culti arcaici e dei misteri eleusini con la Vergine Maria. La riflessione romantica potrà apparire paradossale e remota; ma è un fatto che, anche al di là delle evidenti derivazioni nicciane e marxiane, un simile plesso di problemi riemerge – per limitarci alla citazione di contesti presenti a Zanzotto – nella speculazione di Martin Heidegger, Ernst Bloch e Jacques

2 Heidelberg, Winter 1917, tr. it. *Il più antico programma sistematico dell'idealismo tedesco*, Pisa, ETS 2007.

Derrida, nel dibattito tra Karl Jaspers e Rudolf Bultmann, nella mitografia di Karoly Kerényi; oppure ancora, a cavallo tra anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, nell'“entrisimo” di Georges Lapassade e in tutte le correnti psicoanalitiche e/o antropologiche debitrice a vario titolo della teoria neotecnica di Louis Bolk.

Le ragioni per le quali questo ideale cairologico-dionisiaco del *Kommende Gott* (Dio a venire), del «dio come bimbo eterno, non come padre eterno»<sup>3</sup>, continua nei secoli a esercitare il suo fascino, sono molteplici e di varia natura. «L'attualità di Dioniso nel '900», scrive Manfred Frank, «potrebbe [...] avere a che fare con quella stanchezza della ragione che già Freud analizzava acutamente nel *Disagio della civiltà* [...]. Ma per quale motivo dovremmo interessarci di Dioniso nella letteratura di fine '700 e del primissimo '800?»<sup>4</sup>. La risposta è piuttosto semplice: «Se proprio oggi, da pochi anni, siamo diventati così sensibili al problema, è perché la crisi della società contemporanea ci appare oggi più che mai come il punto d'arrivo di un'evoluzione che ha la sua origine nel tardo Illuminismo e alla quale il Romanticismo reagisce con la visione di un “dio che ritorna”»<sup>5</sup>.

In maniera più articolata si può anche sostenere con Massimo Cacciari, forse il filosofo contemporaneo che ha più profondamente riflettuto su questo tema, che se «l'antinomia [tra permanere e divenire] è, radicalmente, da sempre risolta per il pensiero classico», poiché diversi «*nómoi*, diverse *póleis*, diversi tempi e anni [...] fanno anche delle più sacre tradizioni [...] *epoche*, grandi momenti, che attengono alla natura dello stesso istante, dal carattere ben definito, il cui *dáimon* appare luminoso, compiuto – mai, però, espressione perfetta di un presupposto immutabile», al contrario l'«idea giudaico-cristiana di tradizione» dovrà «direttamente “patire” quell'antinomia: pensare un Permanente che, universale e intramontabile, appartenga tuttavia all'“espressione”, si costituisca come Logos»<sup>6</sup>. In tal senso, l'idea di un *deus infans*, mai nato perché sempre in gestazione, ha la chiara funzione di comporre questa antinomia riconducendo il «Permanente» al di là del *Logos*, verso un'origine eternamente differita nel futuro.

3 Così Zanzotto in un appunto conservato tra i materiali autografi della *Beltà* (f. VI,13).

4 *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, Torino, Einaudi, 1994, p. 19 (*Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1982).

5 *Ivi*, p. 32.

6 *Dell'Inizio*, Milano, Adelphi 1990, pp. 317-8.

Come osserva Luisa Accati nel suo splendido libro *Il mostro e la bella. Padre e madre nell'educazione cattolica dei sentimenti*, tuttavia, Ebraismo e Cristianesimo differiscono riguardo a una questione per noi centrale:

Il cristianesimo è, fin dalle sue origini, una religione anomala, fondata su un Dio non suo: Dio Padre infatti è, storicamente, il Dio dell'Antico Testamento, il Dio degli ebrei dunque, nella interpretazione formulata dai cristiani; la tradizione maschile dell'astratto Dio ebraico, innominabile e irrapresentabile. Il Dio Figlio, pertanto, con la sua singolare Madre, è l'invenzione originaria del Cristianesimo. Il Cristianesimo nasce, si diffonde e permane, come religione della violenta e insieme mai risolta intolleranza verso il padre. Questa intolleranza, tuttavia, non è rappresentata come intolleranza del figlio verso il padre, ma [...] della madre verso il padre. La perpetua verginità di Maria è la perpetua intolleranza dei figli maschi per il padre, mascherata dietro immagini femminili [...]. Il mito fondante del Cristianesimo è "un accadimento non avvenuto", l'"accadimento non avvenuto" è l'accettazione del padre da parte della madre<sup>7</sup>.

Non è certo un caso, da questo punto di vista, che il grande «lavoro sul mito» edipico dell'ebreo Sigismund Schlomo Freud abbia avuto come contesto sociale di riferimento la cattolica Vienna<sup>8</sup>, e che solo la successiva tradizione psicoanalitica anglosassone di Melanie Klein, Donald Winnicott, Wilfred Bion abbia rimesso in questione la figura materna e la dimensione conflittuale ad essa correlata. Mentre, negli stessi anni, il freudismo di Jacques Lacan, educato dai gesuiti<sup>9</sup>, ricostruiva la dinamica edipica attorno all'idea di un «Nome del Padre» incommensurabile con il padre reale.

Al di là di Lacan, la cui influenza sull'universo culturale di Zanzotto è pari solo a quella di Hölderlin e Heidegger, il principale motivo di interesse per le ricerche della Accati, da questo punto di vista, risiede nel rapporto socio-antropologico che l'autrice istituisce tra l'affermazione del culto dell'Immacolata Concezione e della normativa tridentina riguardante il matrimonio religioso, e la trasformazione dei rapporti familiari; trasformazione che, in estrema sintesi, consiste nella sublimazione e segregazione della sessualità femminile da parte di un gruppo di eterni figli celibi (il clero), nello svuotamento interno – secondo il modello paolino – della figura e della legge paterna, e nella conseguente sostituzione della «cop-

7 Milano, Cortina 1998, p. 76.

8 Rimando, a questo proposito, al libro di R. Speciale Bagliacca *Freud a fuoco*, Torino, Bollati Boringhieri 2002.

9 Cfr. É. Roudinesco, *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard 1993 tr. it. Milano, Cortina 1995; M. de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard 1987.

pia coniugale Adamo-Eva» con la «coppia di filiazione Cristo-Maria»<sup>10</sup>, redentrica del peccato originale compiuto dalla prima. Tutto ciò in un'area, come il Friuli, non solo geograficamente contigua al cattolicissimo Veneto di Zanzotto.

Alla radice dell'indebolimento della figura paterna, e dell'emancipazione della donna e dei figli all'interno della famiglia «nucleare» o «coniugale» (Durkheim), tuttavia, sta anche se non soprattutto un fenomeno ben altrimenti vasto e permeante, come già aveva compreso Marx: l'affermazione della *ratio* tecnologico-capitalista, con la sua promozione del denaro a forma esclusiva di mediazione nei rapporti sociali. La ricca metaforica marxiana dell'oggetto-merce come prodotto di "congelamento" o come "gelatina" di lavoro umano; e, per converso, della forma "fantasmatica" o "spettrale" assunta dalla realtà nel processo di immaterializzazione dei valori; oppure, ancora, della produzione capitalista come "vampirismo", è ben presente e documentabile nella poesia zanzottiana. Senonché, per il poeta di Soligo, la storia del «capitalismo scorsoio» è la stessa di quella, eterna e sacra, che ha inizio nel *Genesi* col farsi del mondo «bambucciucci, odore di cristianucci», col suo farsi «noi, roba per noi» (*La Beltà, La perfezione della neve*, vv. 7-9): le due "storie" non sono altro che la realizzazione della medesima forza annichilente che ha devastato la natura e polverizzato il tessuto sociale; e, con essi, la riserva di senso cui attingono tanto l'esperienza religiosa quanto quella poetica.

Siamo tornati così al problema romantico: non può esservi coincidenza tra singolare e universale, e, dunque, alcuna normatività inter-soggettiva fondata, all'infuori di un nuovo senso della sacralità, libero dalle costrizioni della *religio* e improntato a una ragione diversa da quella, assolutizzata e logocentrica, dell'Illuminismo. A questo punto, tuttavia, la strada di Zanzotto diverge profondamente da quella dei romantici: la sfera estetica della poesia non può anticipare e guidare la svolta, poiché, come si dice chiaramente nella *Beltà*, la poesia stessa è parte integrante della «storia idiota di vampiri»; essa stessa ha «dimenticato e sprezzato», «leso e svergognato», «tollerato» che «tutto fosse un dato / e non ciò che si dà» (*Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, V). La via intrapresa da Zanzotto è quella di una (auto-)critica permanente della poesia. Critica che, secondo il modello heideggeriano (ma anche, *mutatis mutandibus*, marxiano), non può esercitarsi che dall'interno, pena la ricaduta nel dominio del feticismo e delle oggettivazioni metafisiche. Ciò che impedisce alla poetica zanzottiana del *logos* veniente di essere funzionale a un'istanza regressivo-narcisistica di

10 L. Accati, op. cit., p. 68.

onnipotenza, peraltro coerentissima con uno sfondo quale quello della surmodernità e dei suoi deliri millenaristi, è proprio la dissoluzione dei due miti correlati dell'origine e della fine; o meglio: *del fine*. L'identificazione dell'Inizio con un «posterno eterno», con un *a posteriori* per sempre differito e dunque mai disponibile, restituisce il soggetto alla sua incompiutezza e debolezza costitutiva di fronte alla Legge.

Nella buia selva della postmodernità non vi sono sentieri battuti. Il poeta, e più in generale l'uomo, può solo camminare, vampirizzato tra i vampirizzati, in una realtà fantasmatica che costituisce il suo mondo, cosparsa di macerie e untuose gelatine-congelamenti di lavoro umano. Ma se questo è il segno del tempo, dell'epoca, la sua assenza di senso è ciò che continua ad additare ad altro: non una direzione, non una mèta; piuttosto un'assoluta sottrazione nostalgico-utopica, che lascia andare i suoi figli nella più rischiosa e onerosa delle libertà.

Dedico questo libro alla cara, sempre viva memoria del mio primo Maestro, Luigi Stefanelli.



PARTE PRIMA  
PASSAGGI ZANZOTTIANI

... NU BASTA, non farlo con scervolo in un sogno.  
Dovrei accendere laggiù che il e il e il e il  
lo so che li hanno i pancia e colossale  
lo gradano i Elmorosa in montagna, i  
i, arrovazioni, arrovazioni  
mille di più locale  
che gradino, fessure e occhiali ed in  
lo sguardo di freddo, il freddo  
... Col e non mi vivi e non vivi  
... da scale da un'occasione sulla neve

## GLI SGUARDI I FATTI

### E SENHAL

... Tutti la vera lingua dei dormienti  
... nienti all'a h e del e  
... tra il verbo geminato il verbo  
... i verbi doppiamente infirmi  
... Ma ora venendo alle  
... nel luoghi comuni.  
... Non lo sentivo stando  
... mi chiamavo e osservarti  
... e apprezzo un po' alla volta  
... rianimazione dell'alfano  
... questa rianimazione di  
... la equipa per stimolare  
... disegni e collimate organi



D centrale  
(forse)

... Non sono io e sono sono, mi  
... mi ha accennato nei miei  
... nei miei impegni (come?)  
... in un sogno di incranza di  
... E lo andavo come in tanti  
... e attitudini per nevi e per  
... e dopo il perché di questo  
... era venuta col vostro  
... Che stanchezza dovrete  
... Ritorni dunque a guardare  
... su una qualche

*Handwritten notes:*  
Dina Senhal  
Domenica  
1969

Foglio di guardia degli *Sguardi i Fatti e Senhal*, prima ed. tipografia Bernardi 1969, con segni e scritta aut.

# CAPITOLO 1

## ANDREA ZANZOTTO

### E IL “MITO DELL’ADULTO”

#### 1. Introduzione

In questo saggio tenterò di rintracciare e indagare alcune delle coordinate culturali entro cui si muoveva, nel torno del decennio 1960-70, la riflessione zanzottiana su problematiche che si collocano al margine fra la pedagogia, la sociologia, l’antropologia e la psicoanalisi, e che hanno un’incidenza di non scarso momento sulla produzione poetica coeva.

Per farlo, mi soffermerò su alcuni luoghi della poesia e delle prose di Zanzotto, ma soprattutto sugli illuminanti spunti e indicazioni contenute in una serie di foglietti autografi che si rintracciano tra le carte della *Beltà* presso il Centro Manoscritti di Pavia.

Per una descrizione analitica di questi materiali mi permetto di rinviare al mio *Attraverso la «Beltà» di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*<sup>1</sup>. Basti qui ricordare che si tratta di una serie di fogli e foglietti, talvolta irregolarmente ritagliati o strappati, perlopiù contenuti in una busta bianca (siglata “I”), ma anche nella cartelletta grigio-azzurra che raccoglie le carte poetiche vere e proprie (siglata “II”).

Questi fogli documentano, in forma di appunti molto eterogenei per tema e ampiezza, spesso caotici e di difficile decifrazione, le riflessioni e le letture che Zanzotto intercalava alla composizione delle poesie poi confluite nella *Beltà*.

Prima di procedere tengo tuttavia a precisare che, per la tipologia stessa dei materiali utilizzati, nonché del percorso di lettura che qui si intende proporre, quella che emergerà nel corso del saggio non sarà da interpretarsi come una visione cui attribuire un qualche carattere di sistematicità in senso sincronico e/o diacronico, bensì come un plesso di spunti, intuizioni, suggestioni in divenire che contribuiscono a delineare con maggior preci-

---

1 Op. cit.; cfr. in particolare il IV capitolo, *Notizie genetiche sulla «Beltà»: un primo avvicinamento ai materiali genetici*, pp. 341-430.

sione la poetica zanzottiana in questa vivace e fondamentale fase del suo sviluppo.

## 2. Louis Bolk e il «problema dell'ominazione»

Partiamo da un appunto scritto sul f. V/I, 9 e datato «dic[embre] 1968»:

La teoria della fetalizzazione spiega forse il perché dell'ansia perfezionistica, del "progresso" che ha animato l'uomo... non si sentiva abbastanza "integrato nel sistema", divenuto <una parola ill.>, perciò si crea ipotesi sempre nuove. Del resto, dal vuoto viene il nuovo.

Zanzotto fa qui riferimento a una teoria che Louis Bolk, studioso e docente olandese di Anatomia, espose in una conferenza tenuta nel 1926 in occasione della XXV assemblea della Società di Anatomia di Friburgo, e pubblicata nello stesso anno con il titolo *Das Problem der Menschwerdung*<sup>2</sup> (*Il problema dell'ominazione*). Lo scritto affronta un problema tanto dibattuto quanto controverso: «Che cosa è l'essenziale (*das Essentielle*) dell'uomo come organismo e quale l'essenza (*das Wesentliche*) della forma umana?»<sup>3</sup>.

Per rispondere a questa domanda Bolk opera in primo luogo un ribaltamento della prospettiva evolutzionistica tradizionale, in cui «l'insorgenza della forma umana» è considerata come «elemento ultimo di una successione di forme ordinate sul fondamento di tendenze aprioristiche», assumendo invece «l'uomo stesso» come «il punto di partenza della formulazione della domanda»; e, in secondo luogo, subordina l'aspetto «morfologico» (anatomico) della questione a quello «fisiologico» (biologico-funzionale)<sup>4</sup>.

Il risultato, apparentemente paradossale, della sua indagine è il seguente:

Ora, se studiamo più da vicino i cosiddetti caratteri somatici primari dell'uomo e li consideriamo alla luce dell'ontogenesi dei primati, si dà che tutti quanti hanno una caratteristica in comune: sono condizioni fetali diventate permanenti. In altre parole: le caratteristiche e le condizioni della forma che nel feto degli altri primati sono transitorie, nell'uomo si sono stabilizzate [...]. Per questo motivo il feto delle scimmie inferiori, il feto e il neonato degli antropomorfi hanno un aspetto molto simile all'uomo [...]. Perciò ne deriva che: non bisogna

2 Jena, Gustav Fischer, tr. it. *Il problema dell'ominazione*, Roma, DeriveApprodi 2006, a cura di R. Bonito Oliva.

3 L. Bolk, cit., p. 48.

4 *Ibid.*

far discendere i nostri caratteri somatici primari da stati scimmieschi [...]. Se volessi esprimere il principio della mia teoria con una formulazione abbastanza forte, allora definirei l’uomo sotto l’aspetto corporeo come il feto di un primate giunto alla maturità sessuale [...]. L’ominizzazione della forma che si realizzava storicamente era essenzialmente una *fetalizzazione*. Questo è il principio di ciò che vorrei chiamare *ipotesi della fetalizzazione*<sup>5</sup>.

Ma la «fetalizzazione» è solo l’effetto di un processo, la cui causa non risiede nell’adattamento a fattori esterni, bensì in un fattore “interno” di «ritardo dello sviluppo»:

Approfondendo maggiormente questo problema, mi fu sempre più chiaro che il principio del ritardo dominava non solo il corso del divenire dell’uomo in sé, ma anche tutto il corso della sua vita individuale. Non esiste un mammifero che cresce così lentamente come l’uomo, né uno che diventa adulto dopo così tanto tempo dal giorno della nascita [...]. A questa lenta maturazione [...] segue un processo di invecchiamento che si compie in maniera così ritardata come non ci risulta avvenga per alcun altro mammifero [...]. Quanto ho appena detto contiene ora la risposta alla seconda domanda fondamentale da me posta: cosa è l’essenziale (*das Essentielle*) dell’uomo come organismo? La risposta ora è evidente: il ritmo lento del corso della sua vita<sup>6</sup>.

Nello stralcio di appunto riportato, Zanzotto coglie subito le implicazioni che la teoria di Bolck poteva avere (e che di fatto, come vedremo tra poco, ebbe) in un orizzonte speculativo più ampio: la capacità che l’uomo ha di “progredire” adeguando l’ambiente alle proprie esigenze, a differenza di quanto avviene per ogni altra specie, deriva dalla sua inadeguatezza essenziale a fornire risposte soddisfacenti agli stimoli ambientali, e dalla conseguente necessità di sviluppare un sistema di difese che non appartengono più al dominio della natura, ma a quello della cultura. Perché, se da un punto di vista organico (biologico) «lo sviluppo dell’uomo» può essere considerato «conservativo», mentre quello della scimmia è «propulsivo»<sup>7</sup>, è altrettanto vero che questo stato di cose introduce per l’uomo la costante necessità di spostare e moltiplicare questa «propulsione» sul piano non naturale delle strutture socio-culturali e tecniche. Non è una “pienezza”, ma una “mancanza-a-essere” che innesca l’instabilità caratteristica della specie umana e l’*Unruhe* (inquietudine) che contraddistingue il suo movimento storico.

5 *Ivi*, pp. 51-3.

6 *Ivi*, pp. 55-6.

7 *Ivi*, p. 52.

### 3. Fortuna della teoria bolckiana

L'idea che Bolk formula a proposito della specie umana trae ispirazione da un'analoga ipotesi che era stata verificata dagli etologi a proposito di alcune specie animali (in particolare per l'axolotl messicano) e che prende il nome di "neotenia":

Il concetto di neotenia sottintende [...] un duplice significato: sta innanzitutto ad indicare un *fatto*, per esempio l'esistenza di batraci che conservano la loro forma larvale e si perpetuano sotto questa forma. Può anche indicare un'idea, quella di Darwin: queste forme giovanili, fissatesi nel corso dell'evoluzione, sarebbero succedute cronologicamente ad una forma adulta ancestrale<sup>8</sup>.

Le concezioni antropologiche sviluppate da Bolk a partire dalla teoria neotenuca ebbero grande risonanza nei più vari campi delle scienze umane. Nella sua introduzione al volume citato, cui rimando per un'informazione più completa<sup>9</sup>, Rossella Bonito Oliva ricorda, tra gli altri, i nomi di Arnold Gehlen, Helmuth Plessner, Adolf Portmann.

Agli antropologi si aggiungono gli psicoanalisti, soprattutto in ambito francese. In un suo articolo del 1962<sup>10</sup>, intitolato *Psychanalyse, culture et*

8 G. Lapassade, *L'entrée dans la vie. Essai sur l'inachèvement de l'homme*, Paris, Les Éditions de Minuit 1963, tr. it. *Il mito dell'adulto. Saggio sull'incompiutezza dell'uomo*, Bologna, Guaraldi 1971.

9 Op. cit., p. 39.

10 «Revue française de psychanalyse», 6, novembre-décembre 1962, pp. 731-739. Su questo punto si legga anche la nota di L. Pagliarani alla sua *Presentazione* (dal titolo *Noi marsupiali*) all'edizione italiana del già citato libro di G. Lapassade *Il mito dell'adulto*: «La comunicazione in cui Bolk espone la sua teoria della neotenia – o della nascita prematura dell'uomo – è del 1926. L'anno stesso in cui Freud pubblica *Inibizione, sintomo, angoscia*, dove appunto tra i fattori che causano la nevrosi è annoverata la nascita precoce dell'uomo, che lo rende im-preparato di fronte ai pericoli del mondo esterno, lo espone all'angoscia e genera in lui il bisogno d'essere amato, donde l'instaurarsi della relazione privilegiata con la madre. Curiosamente Freud [...] non ha mai avvertito questa coincidenza. Doveva essere Róheim, antropologo e psicoanalista, a connettere le due visuali molti anni dopo. Dal 1926 non poche osservazioni di Bolk sono state corrette, per esempio dal biologo svizzero Portmann, ma il nucleo dell'intuizione resta intatto, anzi ha ottenuto conferme dalla paleontologia e dall'antropologia. Si vedano gli accertamenti di Washburn, dei coniugi Leakey, di Clark da cui emerge come il processo che porta all'avvento dell'omo sapiens sia dovuto alla convergenza ed all'interazione del bipedismo, dell'uso degli utensili e della nascita prematura da cui ha origine il sociale (con a fondamento l'accresciuta responsabilità materna a

*néoténie*. Note sur Bolk, Weyl, Roheim, Roger Paris tentava di fare il punto della situazione passando al vaglio le principali applicazioni dell'ipotesi bolckiana alla psicoanalisi di Freud. Discutendo in particolare le tesi di Simon Weyl<sup>11</sup> e Géza Roheim<sup>12</sup>, Paris scrive:

La crise de l'Œdipe, que Freud lui-même considérait comme une première tentative d'accession à la maturité, constitue donc, comme le voient Freud, Bolk et Weyl, une première étape dans la maturation, mais également, nous l'avons déjà dit, la découverte de la Loi. Et les deux choses ne sauraient être séparées. L'enfant ne saurait se découvrir un « adulte manqué », un adulte qui doit encore grandir, s'il ne le découvrait à travers la prohibition de l'inceste, la loi des adultes. Mais, inversement, cette rencontre de la Loi n'aurait pas cet aspect tragique, ce caractère de crise qui est le sien, si le désir de l'enfant, contrairement à sa morphologie, n'était déjà un désir adulte. Bien plus, si le moment de l'Œdipe a été considéré par Freud comme la crise essentielle du développement de la personnalité, c'est que c'est là, pour la première et la dernière fois sous une forme aussi aiguë, que coïncident ces deux conditions de dévoilement: la condition biologique, l'inachèvement, et la condition culturelle, la loi des adultes. Si l'enfant, à quatre ans, était capable d'un comportement à la mesure de ses désirs [...] cette rencontre avec la Loi, qui marque l'entrée dans l'humain, ne serait plus nécessaire [...]. On peut donc dire que la perspective de Roheim, lorsque celle de Weyl est naturaliste, est au contraire une perspective existentielle ou ontologique. Autrement dit, le problème de Roheim est d'expliquer comment s'opère le passage de l'ontique (la prématuration de l'homme, son inachèvement) à l'ontologique: la Culture [...]. La culture se substitue ainsi à l'évolution et, plus précisément, à la phylogenèse. Il semble bien, en effet, que c'est parce qu'il ne récapitule point la phylogenèse, que l'être humain apparaît comme un être dépourvu de normes. Ces normes, c'est la culture qui les lui fournit [...]. On pourrait dire, en jouant sur les mots, que si la civilisation a quelque aspect familier, c'est qu'elle n'est rien d'autre que la famille, la réponse que l'homme donne à sa propre détresse, à son impossibilité à être. Quand Freud écrit aussi, toujours dans *Malaise dans la civilisation*, qu'« à l'origine, l'écriture était le langage de l'absent, la maison d'habitation le substitut du corps maternel », nous ne sommes plus loin de l'idée directrice de Roheim, qui est de rattacher civilisation ou culture et détresse humaine. Mais, chez Roheim, les termes ont changé, et le passage devient ainsi compréhensible: il ne s'agit plus de partir, comme le fait ici Freud, d'une «nostalgie» de la «toute première demeure»,

---

causa del lento sviluppo dei piccoli, e la combinazione dell'impegno materno con i compiti del maschio adulto)».

11 *Retardation, acceleration and Psychoanalysis*, «Journal of the American Psychoanalytic Association», 7(2), april 1959, pp. 329-49.

12 *Psychoanalysis and Anthropology*, New York, International Universities Press 1950.

le corps maternel, l'habitable du foetus, et de confondre ainsi l'effet et la cause, mais de s'appuyer sur l'être-inachevé de l'homme, qui fait à la fois que l'homme se fait être par la culture et aussi que l'homme connaît cette nostalgie du corps maternel<sup>13</sup>.

Nel bambino esiste una disparità tra la prematurazione del desiderio e il ritardo nello sviluppo biologico. È questo contrasto tra morfologia (biologica, infantile) e desiderio (culturale, adulto) a determinare il carattere tragico e critico che assume la fase edipica nello sviluppo psichico umano. Sarà dunque necessario spiegare questo passaggio-spostamento dell'evoluzione dall'ordine naturale all'ordine culturale. Da questo punto di vista, la prospettiva dell'"antropologia" freudiana sembra dover subire un ribaltamento. Non è in virtù di una ricapitolazione evuzionistica e "filogenetica" dell'ordalia primordiale che l'essere umano accede alla dimensione della Legge (e della cultura). Al contrario: è proprio per l'incompletezza del suo "corredo" genetico che il bambino «si fa essere» introiettando le norme e le strutture socio-culturali. Donde, anche, la caratteristica nostalgia per il grembo materno, l'origine cancellata, la natura.

In anticipo sui saggi di Weyl, Roheim e Paris, Jacques Lacan era partito da premesse simili per formulare la celebre teoria dello *Stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*<sup>14</sup>, dove non a caso si cita proprio la teoria della fetalizzazione:

La funzione dello stadio dello specchio si presenta [...] secondo noi come un caso particolare della funzione dell'immagine, che è quella di stabilire una relazione dell'organismo con la sua realtà [...]. Ma nell'uomo questa relazione con la natura è alterata da una certa deiscienza dell'organismo nel suo seno, da una Discordia primordiale tradita dai segni di disagio e dall'incoordinazione motoria dei mesi neonatali. La nozione oggettiva dell'incompletezza anatomica del sistema piramidale [...] conferma il punto di vista che formuliamo come il dato di una vera e propria *prematuratione specifica della nascita dell'uomo*. Notiamo di sfuggita che questo dato è riconosciuto come tale dagli embriologi con il termine di *fetalizzazione* [...]<sup>15</sup>.

13 Op. cit., pp. 735-8.

14 *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* [1949], negli *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil 1966, tr. it. *Scritti*, Torino, Einaudi 1974, vol. I, pp. 87-94.

15 *Ibid.*, pp. 90-1.



Ancora più esplicito Lacan era stato in una relazione pronunciata nel 1946 nel contesto delle giornate psichiatriche di Bonneval, e ripubblicato poi negli *Scritti*<sup>16</sup>:

Per la verità ho spinto un po’ più oltre la mia concezione del senso esistenziale del fenomeno [dello stadio dello specchio], comprendendolo nel suo rapporto con ciò che ho chiamato la *prematurazione della nascita* nell’uomo [...]. Fenomeni ben noti agli anatomisti, e d’altronde manifesti, dacché l’uomo esiste, nell’incoordinazione motoria ed equilibratoria del lattante, e che probabilmente non è senza rapporto col processo di *fetalizzazione* in cui Bolck vede la molla dello sviluppo superiore delle vescicole encefaliche nell’uomo. È in funzione di questo ritardo dello sviluppo che la maturazione precoce della percezione visiva assume il suo valore di anticipazione funzionale. Ne risulta, d’un lato, la marcata prevalenza della struttura visiva nel riconoscimento [...]. Dall’altro, le possibilità di identificazione a questa forma ne ricevono un saldo decisivo che costituirà nell’uomo quel nodo immaginario assolutamente essenziale che oscuramente e attraverso inestricabili contraddizioni dottrinali la psicoanalisi ha tuttavia designato col nome di *narcisismo*<sup>17</sup>.

Prima ancora del dramma edipico, Lacan introduce rispetto a Weyl, Roheim e Paris (ma anche a Freud) un’altra fase di sviluppo connessa al problema della “fetalizzazione”: quella dell’identificazione del bambino con la propria immagine riflessa nello specchio. In essa si offrirebbe al lattante quell’ideale di unità coordinata e organizzata che egli, quanto al suo corpo, ancora non possiede, placando così le sue ansie ma anche vincolando lo sviluppo della coscienza a un surrogato immaginario d’identità.

Ma c’è ancora un altro motivo fondamentale della speculazione lacaniana che si connette a questa problematica. Giocando con le parole, nel brano citato Paris aveva scritto che se per Freud «la civilisation a quelque aspect familier, c’est qu’elle n’est rien d’autre que la famille, la réponse que l’homme donne à sa propre détresse, à son impossibilité à être». In un suo scritto giovanile ripubblicato recentemente, *I complessi familiari nella formazione dell’individuo*<sup>18</sup>, un Lacan ancora al principio della sua carriera e sprovvisto degli strumenti dell’analisi strutturale, avanzava già attraverso

16 *Discorso sulla causalità psichica*, cit., vol. I, pp. 145-187 (*Discours au sujet de la causalité psychique*, raccolto inizialmente nel volume collettaneo intitolato *Le Problème de la psychogenèse des névroses et des psychoses*, Paris, Desclée de Brouwer 1950).

17 *Ivi*, p. 180.

18 Torino, Einaudi 2005 (*Les complexes familiaux dans la formation de l’individu* [1938], ora in *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil 2001, pp. 23-84).

il concetto di “complesso” uno dei capisaldi della sua riflessione futura, e cioè la distinzione tra desiderio e pulsione:

Mentre l'istinto ha un *supporto* organico e non è altro che la regolazione di questo in una funzione vitale, il complesso ha solo occasionalmente un *rapporto* organico, e cioè quando supplisce a un'insufficienza vitale con il regolamento di una funzione sociale [...]»<sup>19</sup>.

I complessi psichici, in altre parole, mediano e suppliscono a un'insufficienza organica essenziale (l'incapacità del bambino di provvedere autonomamente al soddisfacimento dei propri bisogni organici, come il nutrimento) attraverso un'organizzazione suppletiva di ordine socio-culturale, che trova nella triade costituita dalla «famiglia coniugale»<sup>20</sup> (padre, madre, figlio) il suo terreno di sviluppo. La psicoanalisi non ha a che vedere con pulsioni e istinti immediati, ma con desideri che ricevono dalla società e dalla cultura una strutturazione normativa.

#### 4. Georges Lapassade e il «Mito dell'adulto»

Mi sono soffermato sulla fortuna della teoria bolckiana nell'ambiente psicoanalitico francese e in particolare nella riflessione di Lacan perché è molto probabile che Zanzotto vi sia pervenuto attraverso questa mediazione. Ma c'è un altro autore molto influenzato dall'idea di Bolck, l'antropologo francese Georges Lapassade, cui Zanzotto si riferisce, in un corsivo appunto vergato sul f. V/I, 12, a proposito delle sollevazioni studentesche («Moravia e gli studenti Lapassade Bataille»); e ancora, più distesamente, sul f. V/I, 11:

Lapassade[:] l'uomo non è mai adulto, ma infante  
 Derrida: un'ideologia della vecchiaia: la differance, o differimento nega lo sviluppo. |  
 Passaggio dall'informe alla vecchiaia  
 uomo = infanzia più vecchiaia  
 non c'è mai l'età matura, adulta, il magistero |  
 Da ricongiungere all'avanzata verso la vecchiaia come progressiva depressione  
 + schizofrenia/decomposizione  
 non maturità bensì putrefazione |

19 *Ivi*, p. 18.

20 Lacan si riferisce qui (p. 8) all'espressione che dà il titolo al saggio di Émile Durkheim *La famille conjugale* [1882], in «Revue Philosophique», 91, 1921, pp. 2-14.

Magistero maturità (maturazione) normalità (non esisterebbero)  
vengono brisé[e]s<sup>21</sup>

Il poeta sta senz’altro pensando al saggio già citato *L’entrée dans la vie. Essai sur l’inachèvement de l’homme*, pubblicato nel 1963. Il volume, ricco di valenze filosofiche, antropologiche, pedagogiche e socio-politiche, prende le mosse proprio dallo scritto di Bolk (peraltro tradotto in francese dallo stesso Lapassade<sup>22</sup>) per svilupparne le più ampie implicazioni sulla scorta della grande “triade critica” Marx-Freud-Nietzsche, ma con un ventaglio di riferimenti più aggiornati che spaziano da Lewin a Levi-Strauss, da Lacan a Debord, da Heidegger a Mead. Tentiamone, prima di tornare all’appunto di Zanzotto, una sintesi.

Obiettivo polemico del saggio è la mitizzazione dell’adulto e della maturità come ideali di compiutezza e come compimento di ogni percorso pedagogico orientato al progressivo allontanamento dell’individuo dalla condizione infantile. Questa mitologia e questa pedagogia, ovviamente, implicano la svalutazione dell’indeterminatezza e dell’apertura che caratterizza l’infanzia, e si rivelano funzionali all’integrazione nell’ordine sociale costituito.

La maturità è una maschera [...]. Questa maschera è il prodotto di un tirocinio. L’infanzia e la giovinezza sono state per lungo tempo quella tappa sul cammino della vita nella quale viene effettuato il passaggio all’età d’uomo [...]. I riti di passaggio consacrano l’ingresso nella vita. Essi sottopongono i giovani a delle prove destinate innanzitutto a stabilire se essi posseggono quelle qualità che fanno dell’uomo un adulto: la padronanza di se stessi, la capacità di tener fede agli impegni, di essere responsabile, di fare il proprio mestiere, di trasmettere la vita. L’adulto è, prima di tutto, una realizzazione definitivamente compiuta. Per lui, di solito, ormai il gioco è fatto [...]. La politica, l’arte, l’ideologia esprimono questa stabilità universale. Nel cambiamento predomina l’ordine [...]. La letteratura resta di tipo «classico»: ubbidisce a certe regole che danno una misura e riescono a imporsi sulle incertezze preliminari dell’invenzione. L’improvvisazione, la spontaneità creatrice non sono che fasi preliminari, che

21 Nella trascrizione ho inserito la barra verticale per circoscrivere i diversi nuclei coordinati dell’appunto, che si affastellano disordinatamente sul foglio l’uno di seguito o accanto all’altro.

22 La traduzione, in collaborazione con François Gantheret, apparve sulla «Revue française de psychanalyse», 6, mars-avril 1961, pp. 243-79, ed era stata anticipata da una *Presentation de Louis Bolk*, sempre di Lapassade, su «Arguments», 18, 1960, pp. 1-13.

poi non vengono messe in mostra. Vengono rifiutate, così come, dietro alle maschere della maturità, l'infanzia viene ricacciata indietro. L'ordine regna<sup>23</sup>.

Ma, come aveva visto Marx, con «l'avvento della società industriale» e con lo «sconvolgimento incessante delle tecniche di produzione e dei rapporti sociali» che la caratterizza, anche il normale rapporto tra generazioni è andato disintegrando; e, assieme a esso, la nozione stessa di maturità.

Fra la *Prefazione* alla seconda edizione del libro (1963), da cui è tratto il brano citato, e la *Prefazione* alla terza (1969), c'è il maggio francese, che carica di un più esplicito significato storico e ideologico le tesi di Lapassade:

L'agitazione della gioventù, il suo ruolo di punta nelle battaglie del mondo d'oggi, non può più essere analizzata in funzione delle idee tradizionali sul «conflitto fra generazioni» [...]. Essa distrugge tutte le concezioni [...] di un'educazione che si attribuiva il compito di preparare degli esseri «provvisoriamente» incompiuti, al futuro ruolo di adulti e di cittadini. Questo adulto, che veniva proposto come modello alle nuove generazioni, non è che un mito inventato per legittimare le repressioni<sup>24</sup>.

Nell'appunto zanzottiano citato, risalente alla fine del 1968 (f. V/I, 12: «Moravia e gli studenti Lapassade Bataille»), il nome del pensatore francese si affianca a quello del connazionale Bataille, anch'egli espressosi pubblicamente a favore delle rivolte studentesche, e a quello di Alberto Moravia, che com'è noto fu contestato dai giovani in più occasioni.

Nei suoi appunti Zanzotto manifesta una certa distaccata ironia verso i movimenti studenteschi e i loro *maîtres à penser*. Basti citare la sapida parodia dannunziana del f. V/I, 9:

Moti universitari

La favola bella che ieri t'illuse  
che oggi t'illude: Marcuse

E si potrebbero anche ricordare i vv. 103-4 della *Pasqua a Pieve di Soligo* («[Signore] ti hanno buttato gli studenti giù nella spazzatura, / ma è questo il giusto incenso il ridarti la tua natura»), la cui prima redazione risale a pochi mesi prima («Pasqua 1968»<sup>25</sup>).

23 Op. cit., pp. 19-20.

24 *Ivi*, p. 23.

25 Cfr. su questo punto il capitolo successivo.

Ma è pur certo che egli, se non condivideva *in toto* gli slogan, gli ideali e forse meno che mai l’incondizionato entusiasmo che animava le rivendicazioni studentesche, doveva prenderne quantomeno sul serio alcune fondamentali premesse: il pacifismo; la rivalutazione dell’età infantile e giovanile come modello di apertura e libertà immaginativa; e, parallelamente, la svalutazione della compiutezza rigida, chiusa e autoritaria cui si improntavano i paradigmi pedagogici vigenti, ivi compreso quello della psichiatria coeva. Erano, è superfluo ricordarlo, gli anni in cui uscivano le opere di Michel Foucault dedicate alla storia della follia<sup>26</sup>; gli anni dell’“antipsichiatria” di Ronald D. Laing<sup>27</sup> e di Franco Basaglia (che nel 1961 abbandonava la carriera accademica a Padova per dirigere l’ospedale psichiatrico di Gorizia<sup>28</sup>), delle indagini sociologiche di Erving Goffman<sup>29</sup> etc.

Significativo quanto Zanzotto scrive a proposito di Laing e dell’“antipsichiatria” in generale nella recensione<sup>30</sup> alla raccolta di poesie di Laing, *Nodi*<sup>31</sup>:

Messa al bando fin l’ultima ombra di monumentalismo e di “frigidity” presunti come propri della scienza, le correnti di azione antipsichiatrica hanno avuto il merito di responsabilizzare la società intera nei riguardi della violenza che aliena ed emargina, oltre che evidenziare i valori nascosti nel complicato messaggio che emana dal disagio mentale. L’antipsichiatria veniva così a trovarsi sulla stessa strada della pedagogia antiautoritaria, della religiosità senza dèi, della programmazione politica senza eroi né grandi-capi, nell’impegno a favorire l’organizzarsi di uno scambio di equilibri interumani capace di stimolare la più fervida diversificazione entro il quadro di una sostanziale parità.

- 
- 26 Ricordo in particolare *Follie et Déraison. Histoire de la folie à l’âge Classique*, Paris, Plon 1961, tr. it. *Storia della follia nell’età classica*, Milano, Rizzoli 1963; *Naissance de la clinique. Une archeologie du renard médical*, Paris, PUF 1963, tr. it. *Nascita della clinica: il ruolo della medicina nella costituzione delle scienze umane*, Torino, Einaudi 1969.
- 27 Cfr. ad esempio *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, Harmondsworth, Penguin 1960, tr. it. *L’Io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Torino, Einaudi 1969; *The Politics of Experience and The Bird of Paradise*, Harmondsworth, Penguin 1967, tr. it. *La politica dell’esperienza e L’uccello del paradiso*, Milano, Feltrinelli 1968.
- 28 Cfr. tra gli altri il volume *L’istituzione negata*, Milano, Baldini Castoldi Dalai 1968.
- 29 Cfr. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, New York, Doubleday 1961, tr. it. *Asylums. Le istituzioni totali: I meccanismi dell’esclusione e della violenza*, Torino, Einaudi 1968.
- 30 «Corriere della Sera» del 10 giugno 1975; ora in *Scritti sulla letteratura*, II, Milano, Mondadori 2001, p. 110-3.
- 31 Torino, Einaudi 1975 (*Knots*, London, Penguin 1970).

Era naturale che l'antipsichiatria si incontrasse anche con la poesia, proprio in ciò che di fuori-definizione esiste creativamente in entrambe, nel loro comune impulso ad agganciare il limite, il "margine", a sperimentarlo dall'interno<sup>32</sup>.

È in questo quadro che si inserisce pure l'opera di Lapassade; il quale, riferendosi a Bolk, scrive:

L'incompiutezza dell'organismo alla nascita è richiamata da Bolk soltanto in via collaterale, per illustrare la lentezza del corso della nostra vita. L'uomo viene «gettato» troppo presto nel mondo: la lentezza del corso della vita ha potuto manifestarsi nella vita intrauterina. Sviluppandosi, durante questa fase, meno rapidamente dei suoi antenati, il neonato umano è meno maturo alla nascita. Gli è quindi indispensabile continuare a nascere, a vivere per venire alla vita<sup>33</sup>.

Nel paragrafo precedente avevamo già osservato i diversi accostamenti, da parte di Roheim, Weyl e Paris, di alcune idee di Freud alla teoria di Bolk. Roheim, in particolare, aveva preso spunto da quest'ultima per contestare l'ipotesi freudiana della «ricapitolazione filogenetica». Lapassade conviene su questo punto, ma individua anche, sulla scorta di Levi-Strauss e Lacan, un motivo di convergenza tra Bolk e Freud laddove il padre della psicoanalisi teorizza una «maturazione bifase» per la sessualità umana, che viene a caratterizzarsi pertanto come essenzialmente «ritardata». Ritardo che, nella dinamica dell'Edipo, si pone a fondamento della socialità:

Sarebbe questa, in definitiva, la conseguenza essenziale della maturazione *bifase* della sessualità: creando il terreno *premature* di una situazione di scambio, essa rende possibile l'ingresso del bambino nell'umano; ma questo ingresso, che si attua al livello simbolico, informa di sé – e quindi umanizza – il desiderio. Dall'altra parte, il prematuro impegnarsi in relazioni d'oggetto la cui struttura è quella dello scambio, dà un'impronta duratura ai futuri scambi degli adulti: il suo carattere originariamente inadeguato [...] può veramente [...] venir superato al momento in cui si attuerebbe il passaggio alla condizione di adulto? Non si deve dire, al contrario, che è proprio il persistere dell'infanzia nell'adulto [...] che costituisce il terreno delle esperienze vissute nelle prime relazioni oggettuali? [...] Freud dimostra che non esiste adulto assolutamente separato dalla sua infanzia e che, osservato da un certo angolo visuale, il mondo umano rimane da parte a parte *un mondo di bambini*<sup>34</sup>.

32 *Ivi*, pp. 110-1.

33 *Op. cit.*, p. 44.

34 *Ivi*, pp. 62-3.

Tanto nella psicologia quanto nella pedagogia coeva, «il bambino» era «sempre definito in rapporto all’adulto». Le caratteristiche della maturità consistevano nella capacità «di vedere gli oggetti, le persone ed i fatti, la realtà quale essa è, cioè libera da tutte le visioni e interpretazioni del simbolismo infantile», e nell’essere conseguentemente capaci di adattarsi alla situazione data «col minimo di conflitti»<sup>35</sup>. Se invece si abbandona il “mito della maturità”, e si concepisce l’uomo come un essere fondamentalmente non-adattato, incompiuto, inadeguato, è il bambino (o, nella prospettiva psicoanalitica, il nevrotico) a diventare la «norma»:

Il «normale» non dev’essere definito dal grado di *adattamento*: una esistenza semplicemente *adattata* può anche essere quella di un organismo malato e che tuttavia si è acconciato ad un dato ambiente limitato e ristretto. L’uomo sano non è l’uomo *normale*. È l’uomo *normativo*, capace di un’invenzione di norme, nella quale si afferma quello che Freud chiama l’istinto alla vita<sup>36</sup>.

Nell’appunto del f. V/I, 11, rifacendosi a Lapassade, Zanzotto contesta l’idea di un “uomo adulto” («l’uomo non è mai adulto, ma infante») e tutte le implicazioni reazionarie e patologiche che questo concetto mitico alimenta: la «maturità», la «normalità», il «magistero». L’«avanzata verso la vecchiaia» andrebbe infatti concepita «come progressiva depressione + schizofrenia/decomposizione», «non maturità ma putrefazione»; ossia come cedimento al freudiano “istinto di morte”.

Sorprende invece il passaggio su Derrida, in cui il poeta sembrerebbe contrapporre al pensiero di Lapassade quello del filosofo maghrebino («Derrida: un’ideologia della vecchiaia: la *differance*, o differimento nega lo sviluppo»)<sup>37</sup>: il complesso concetto derridiano di “*differance*”, che tra le molte altre accezioni annovera quella di “differimento”, “ritardo”, è senz’altro coerente con le tesi di Bolk e Lapassade, seppure in maniera affatto indipendente da esse e in tutt’altra prospettiva, e non appare in alcun modo ascrivibile a «un’ideologia della vecchiaia» o a una negazione dello «sviluppo». Lo «sviluppo», infatti, può intendersi come negato nella riflessione derridiana solo in quanto sottratto alla tutela delle mitizzazioni con cui il pensiero occidentale si è dato un’organizzazione autoritaria e repressiva; mitizzazioni che, di volta in volta, si possono identificare con l’“origine”, la “presenza”, il “significato”, la “voce”, il “padre” etc. Ciò che si nega, o meglio “decostruisce”, nell’opera di Derrida, non è lo sviluppo in sé e per sé, quanto piuttosto la continuità e la circolarità che lo mantengono in prossimità della sua origine.

35 *Ivi*, pp. 228-9.

36 *Ivi*, p. 67.

37 Il riferimento ovviamente è al libro *L’écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil 1967, tr. it. *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi 1971.

Tenendo conto dell'acutezza interpretativa sempre dimostrata da Zanzotto, non enfaticamente il valore di questo frettoloso stralcio d'appunto; anche perché sarebbe facile (oltre che utile) mostrare come, fra la poetica zanzottiana e la riflessione di Derrida, vi siano tanto ragioni di divergenza quanto di convergenza<sup>38</sup>. Sarebbe però altrettanto scorretto non anettere alcun valore a quanto non corrisponde alle attese del lettore più o meno esperto, e che potrebbe proprio per questo rivelarsi significativo. Mi limito pertanto a proporre due ipotesi che non si escludono necessariamente a vicenda.

La prima, di ordine concettuale: l'«economia» della *différance* è quella del freudiano “istinto di morte”, della «*dépense*» batailliana; ossia di un dispendio assoluto e senza riserve, che disarticola la trasmissione del senso e, con essa, la tradizione, il rapporto che lega l'io al sé, una generazione all'altra. In questa parziale ottica, allora, essa potrebbe sì rappresentare un fenomeno schizofrenico-dissolutivo, un'«ideologia della vecchiaia».

La seconda, di carattere “psicologico”: potrebbe trattarsi, per parafrasare il celebre titolo di un'opera di Harold Bloom, di una sorta di “ansia della somiglianza”; quello di Zanzotto, insomma, potrebbe essere nulla più di un capzioso *lapsus*, dovuto a un narcisistico (e umano) attaccamento al proprio senso di unicità e originalità.

Tornando ora all'ultimo brano di Lapassade citato, laddove si afferma che l'«uomo sano non è l'uomo *normale*. È l'uomo *normativo*, capace di un'invenzione di norme», è immediato riconoscervi la medesima idea di “norma” generativa e non repressiva cui è improntata la poetica della *Beltà*, e in particolare quella che trova espressione nella sua lirica esplicitaria: *E la madre-norma*<sup>39</sup>. Ne riporto solo i vv. 5-19, rimandando, per un commento più ampio, al mio libro *Attraverso la «Beltà» di Andrea Zanzotto*<sup>40</sup>:

- 5 E mi faccio spazio davanti  
 indietro e intorno, straccio le carte  
 scritte, le reti di ogni arte,  
 lingua o linguistica: torno  
 senza arte né parte: ma attivante.
- 10 E torna, per questo fare, la norma  
 io come giolli sempre variabile e unico  
 il giolli-golem censito dalla luna

38 Oltre ai capitoli successivi, cfr. su questo punto il saggio di M. Bignamini *Sull'elaborazione della «Nota» ai testi di «Filò»: il dialetto tra “lettera” e “voce”*, in «Autografo», cit., pp. 51-65.

39 Andrea Zanzotto, *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori 1999 (d'ora in avanti: PPS), p. 348.

40 L. Stefanelli, cit., in particolare cap. II, 9, pp. 253-73.



luna nella notte di Praga  
 ma in aureo inauditamente fertile,  
 15 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<sup>41</sup>.

Tramontato, nell’*Elegia in petèl* (sempre nella *Beltà*), il mito dell’«origine» e della poesia come possibilità di una “ricapitolazione filogenetica” assoluta, l’«entrata nella vita» e nella scrittura non possono più concepirsi come date una volta per tutte, o come il prodotto di un tirocinio orientato al raggiungimento di condizioni aprioristiche. È necessario «continuare a nascere», a reinventare di volta in volta la propria matrice normativa; aprirsi alla proteiforme indeterminatezza e incompiutezza del «giolli», perché, come scriveva Zanzotto nel citato appunto del f. V/I, 9, è solo «dal vuoto» che «nasce il nuovo».

Ricorderei anche, a questo proposito, due tra i componimenti più accentuatamente pedagogici di *Pasque* (1973), *I misteri della pedagogia*<sup>42</sup> e *La pace di Oliva*<sup>43</sup>, la cui composizione, risalente alla primavera-estate del 1966<sup>44</sup>, è contemporanea all’elaborazione della *Beltà*.

Nei *Misteri della pedagogia* l’ambientazione è quella di un «Centro di Lettura» in cui lo stesso poeta è chiamato a tenere «una conferenza su Dante» (v. 135) al cospetto dell’anziana maestra Morchet, di «tre bambine un po’ lolite certo apprendiste magliaie / nove scolari fra elementari e medie / certo un operaio» (48-50). La signorina Morchet, «medaglia d’oro alla P[ubblica] I[struzione] / con settant’anni e settanta quarantene / di vera gloria pedagogica, / alla presenza della stessa presenza» (144-7), è la «faccia» stessa della pedagogia «un po’ dura un po’ tonta un po’ sorda [...] / per andare avanti / indenne attraverso “i dubbi eccessivi le negazioni / che feriscono i bambini”» (91-5). Seppur bonariamente, essa rappresenta insomma l’imperturbabile paradigma pedagogico della scuola come luogo in cui si trasmette un sapere assestato, non problematico, non aperto alla critica, che trova compendio nell’ironica citazione della stessa maestra dal *Paradiso*, XIX, 64-5, «Lume non è se non vien dal sereno / che non si turba mai», iterata lungo tutto il componimento (cfr. anche i vv. 5-12: «Qui

41 PPS, p. 348

42 *Ivi*, pp. 381-6.

43 *Ivi*, p. 389.

44 Per una notizia più analitica, rimando al capitolo successivo.

si somministra la dolcissima linfa del sapere / [...] e i fanciulli e i vecchi  
suggono / è certo che apprendono al Centro di Lettura: / e si imparte e  
comparte la vivanda / si tira l'orecchio al distratto / si premia e castiga con  
frutto / usando onnivegenza»).

Il poeta è invece portatore di un'altra, più pessimistica consapevolezza  
poetico-pedagogica: non è possibile alcuna trasmissione di «significato»  
se quest'ultimo risulta ormai irrimediabilmente «turbato» (164), intaccato  
nella sua «presenza» dall'irrazionalità storica (167-9: «Eros benefit gratifi-  
cazione / magagna sangue e tempo gramo / sulla pagina caso pone»), così  
come pure è intaccata la presenza a sé del docente che nel suo «schizoidi-  
smo» rischia di essere annientato, «castrato dalla pedagogia» (123-6).

Cosa che puntualmente avviene nella *Pace di Oliva*, dove, per una  
sorta di contrappasso, l'insegnante è vittima dello stesso nozionismo cui  
vorrebbe ispirare la sua didattica (1-11: «E nel boccio della mattina quasi  
estiva / egli non ricorda più. / non ricorda più la data / della pace di Oli-  
va. / [...] Sottoporre il docente a un test di accertamento. / Segnarlo al  
provveditore).

Occorre quindi porsi «Fuori pedagogia out out» (170), rivolgersi non  
alla «presenza» ma all'assenza, rappresentata nei *Misteri della pedagogia*  
dalla figura di «un amico medico morto da poco» che viene «come trasfi-  
gurato in divinità ctonia»<sup>45</sup>: aprirsi, nella coscienza della propria finitezza e  
incompiutezza (l'heideggeriano «essere-per-la-morte»), a un pensiero del-  
la mancanza, dell'alterità (176-7: «ma nuove pedagogie per i morti e forse  
per gli altri... / oltre forre e boschi escogitate...»)<sup>46</sup>.

45 Così S. Dal Bianco (nella *Nota* alla poesia in PPS, p. 1543) a proposito dell'VIII strofa.

46 Ma si ricordi a questo proposito la già esemplare *Ecloga IX. Scolastica* (in *IX Ecloghe*, 1962), dove la voce *a* (quella del poeta) esprime una valutazione tutta negativa della funzione pedagogica (vv. 48- 60: «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 terra»). Ad essa (vv. 61-3 e 73-9) risponde la voce *b* (la poesia), portatrice di un diverso concetto di verità e trasmissione del sapere: «Io forse insegno a tollerare, a chiedere / ciò che illumina / più nel chiederlo che nella risposta»; «Riudrai le voci del profondo autunno, / del magistero, del pozzo profondo, / se sapesti udirle nel primo / giorno, se sapesti che primo / è ogni giorno. Non essere stanco / di durare tra le albe, esse faranno / verità della nostra menzogna» (PPS, pp. 255-6).

### 5. *Gli Enfants sauvages di Lucien Malson*

L’idea dell’uomo incompiuto [...], se può effettivamente dar luogo anche ad una traduzione in termini di “natura umana”, deve tuttavia portarci a capire che questa “natura dell’uomo” non è nient’altro che la sua denaturazione. Il concetto di incompiutezza, preso al livello antropologico, ha per effetto quello di mettere in dubbio qualsiasi a priori che si riferisca alla “natura” dell’uomo, e di insistere sulla necessità di una storia affinché l’uomo sia quello che è<sup>47</sup>.

Così ancora Lapassade, in un brano che si connette a un altro importante tassello del mosaico che stiamo tentando di comporre: il libro di Lucien Malson *Les enfants sauvages*<sup>48</sup>; al quale, come chiarito nella stessa nota dell’autore, Zanzotto fa riferimento ai vv. 162-76 e 203-8 del poemetto *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* (1969):

- Inferimenti: giungono, maman, giungono  
ho fame ho voglia gratta gratta e troverai  
succhia succhia e diverrai

- il bimbo-lupo di Wetteravia  
il 1° bimbo orso di Lituania  
la bimba-scrofa di Salisburgo

- il bimbo di Husanpur il bimbo di Sultanpur il bimbo di Bankipur  
il bimbo-lampo del Cansiglio la bimba-pioggia della Laguna

- Smusano annusano grufolano  
via accelerare il nastro  
la pellicola il moto il mito  
maman maman siamo in flou per le selve dietro a te  
mentre brucia in Efeso il tuo santuario  
e fatale è il momento per le storie

- Saltellano si disperdono

[...]

- Realizzi, cogli? Tutti giungono le mani  
vedi beatrice con quanti beati  
vedi la selva con quanti abeti

47 G. Lapassade, op. cit., p. 269.

48 Paris, Union Générale d’Editions 1964, tr. it. *I ragazzi selvaggi*, Milano, Rizzoli 1971.

giungono le mani giungono le zampine  
 i pueri ferì noi pueri ferì mi congiungo  
 orando pro e contra sul tema del ferimento<sup>49</sup>

Eccetto gli ultimi due casi (il «bimbo-lampo del Cansiglio» e la «bimbi-pioggia della laguna»), inventati dal poeta per ironica e iperbolica analogia con i precedenti, l'elenco dei vv. 165-9 è ripreso da quello, ampissimo, che illustra nel volume di Malson tutti i casi documentati di ritrovamento di *pueri ferì*; fanciulli che, come il Mowgli del celebre *Jungle Book* di Rudyard Kipling, sono stati allevati dalla nascita da animali selvatici e hanno vissuto allo stato brado fino al loro ritrovamento.

Quello degli *enfants sauvages* è un tema molto frequentato dai filosofi e dagli antropologi: l'autore cita a questo proposito Jean-Jacques Rousseau<sup>50</sup>, Claude Lévi-Strauss<sup>51</sup>, Maurice Merleau-Ponty<sup>52</sup>.

La ragione è chiara: l'esistenza di questi fanciulli mette in causa la spinosa questione della «natura umana» e del rapporto natura-cultura.

---

49 PPS, pp. 366-7.

50 «Se trascuriamo l'antichità e il medioevo, il secolo, a noi più vicino, che volse in particolare la sua curiosità e la sua attenzione ai fenomeni della socialità è il diciottesimo. Buffon in veste di naturalista e Condillac in quella di filosofo cominciarono a parlare dei ragazzi che, spesso accidentalmente, sono stati privati di un'educazione continua e normale. Jean-Jacques Rousseau, nel 1754, nel suo *Discours sur l'origine de l'inégalité*, racconta cinque eccezionali avventure riguardanti appunto questi ragazzi» (op. cit., p. 44).

51 «Lévi-Strauss – persino lui – suppone che “la maggior parte di questi bambini furono anormali congeniti, e che bisogna cercare nell'imbecillità [...] la causa prima del loro abbandono, e non, come vorrebbero alcuni, il risultato di questo» (*ivi*, p. 61; la citazione è dalle *Structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF 1949, pp. 2-5).

52 «In *Les relations avec autrui chez l'enfant* [...], Merleau-Ponty rispondeva implicitamente alla critica di Lévi-Strauss. L'assenza di linguaggio, quando sia prolungata, non autorizza a concludere che l'individuo sia affetto da oligofrenia costituzionale. “Vi è un periodo” dice Merleau-Ponty “nel quale il bambino è particolarmente sensibile nei riguardi del linguaggio, un periodo in cui è capace di imparare a parlare. Si è potuto dimostrare che se il bambino... non si trova in un ambiente in cui si parla, non parlerà mai come quelli che hanno imparato a parlare nel periodo suddetto. È il caso dei bambini definiti selvaggi, che sono stati allevati da animali, o lontano dal contatto degli esseri parlanti» (*ivi*, p. 63; il saggio citato di Merleau-Ponty, Paris, Centre de Documentation Universitaire 1958, pp. 13-18, costituisce il testo di un corso tenuto dall'autore al Collège de France nell'anno accademico 1950-1).

Per Malson, i fanciulli selvaggi sono la più chiara e incontrovertibile confutazione dell’ipotesi filogenetica contestata anche da Bolk e Lapassade:

È un’idea ormai acquisita che l’uomo non ha una natura ma ha – o meglio è – una storia. Ciò che l’esistenzialismo non molto tempo fa affermava, sollevando scandalo non si sa bene per quale ragione, appare ora come una verità sostenuta da tutte le grandi correnti del pensiero contemporaneo [...]. La verità è che il comportamento, nell’uomo, non deve all’eredità specifica quanto le deve invece nell’animale. Il sistema di bisogni e di funzioni biologiche, trasmesso dal genotipo alla nascita, apparenta l’uomo a ogni altro essere vivente senza caratterizzarlo, senza designarlo come membro della “specie umana”. Per contro, quest’assenza di determinazioni particolari è perfettamente sinonima di una presenza di potenzialità indefinite. Alla vita costretta nei limiti, dominata e regolata da una natura data, si sostituisce qui l’esistenza aperta, creatrice e ordinatrice di una natura acquisita<sup>53</sup>.

Tesi, questa, che Malson si propone di sostenere analizzando i diversi casi di *pueri ferri* e tentando di confutare tutte le ipotesi addotte nel corso del tempo per ricondurre la “ferinità” dei fanciulli a *handicap* congeniti, e quindi motivabili su basi genetiche ed ereditarie.

Questi “esperimenti naturali” portano una prova ulteriore e particolarmente efficace al fatto che – secondo le parole di Jaspers nella sua *Psicopatologia generale* – “sono le nostre acquisizioni, le nostre imitazioni, la nostra educazione che fanno di noi degli uomini dal punto di vista psichico” [...]. Prima dell’apprendimento sociale, l’eredità della specie e l’eredità individuale hanno la consistenza di sottili brume<sup>54</sup>.

In particolare, l’antropologo e studioso di musica *jazz* si sofferma sui più celebri esempi di *homines ferri*, come quello di Kaspar Hauser e di Victor dell’Aveyron.

Sebbene, come Malson s’incarica di dimostrare, per Kaspar Hauser si fosse trattato di un caso solo in minima parte analogo agli altri<sup>55</sup>, è però

53 L. Malson, op. cit., pp. 9-10.

54 *Ivi*, p. 55.

55 Kaspar era «figlio di Stefania di Beauharnais – nipote di Giuseppina – che Napoleone, con un atto di autorità, aveva dato in sposa al principe Carlo di Baden. Il bambino, nato da Carlo e da Stefania, era stato tolto alla madre perché la corona tornasse ai figli di una discendenza morganatica e lo si era affidato alle cure sbrigative di un guardacaccia del barone Griesenberg» (*ivi*, p. 82), che lo aveva tenuto in stato di prigionia e isolamento fino al momento della sua misteriosa comparsa, il 28 maggio 1828, a Norimberga.

interessante osservare la sua grande fortuna letteraria: tra i vari riferimenti possibili, ricordiamo la poesia *Gaspard Hauser chante* di Paul Verlaine<sup>56</sup>, in *Sagesse* (1880)<sup>57</sup>, e il *Kaspar Hauser Lied* di Georg Trakl, pubblicato nella raccolta postuma *Sebastian im Traum* (1915)<sup>58</sup>. Ma si pensi, passando dall'ambito letterario alla più recente cinematografia, al film di Werner Herzog *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1973), giunto nelle sale italiane con il titolo *L'enigma di Kaspar Hauser*.

Il giovane venuto dal nulla e ucciso, dopo un primo tentativo non riuscito, da un (allora) ignoto assassino, diviene per Verlaine l'eroe «né trop tôt ou trop tard» (v. 13) e dunque incapace, come il poeta *maudit*, di accedere a quei rapporti umani, economici, sessuali e virili che ne farebbero un individuo socialmente integrato.

In Trakl, la figura di Kaspar Hauser si presta invece a incarnare il tema, centrale nella sua opera, dell'«Ungeborenen», del «non-nato»<sup>59</sup> (cfr. l'*explicit*: «Silbern sank des Ungeborenen Haupt hin»; «argenteo cadde il capo del non nato»).

Rispetto agli illustri predecessori, il trattamento cui Zanzotto sottopone il tema degli *enfants sauvages* è senz'altro molto diverso, e ci spinge a soffermarci su un altro caso, quello di Victor, catturato definitivamente dopo due evasioni nel 1800, a poca distanza da un villaggio dell'Aveyron, in Francia: «Amala e Kamala hanno vissuto tra i lupi, quindi, come Gaspard [Hauser], in una condizione di isolamento parziale. L'isolamento più netto, più radicale, sembra essere stato quello di Victor»<sup>60</sup>.

Sotto il titolo *L'enfant sauvage*, in appendice al suo libro Malson introduce e ripubblica due scritti (*Mémoire e Rapport sur Victor de l'Aveyron*, rispettivamente del 1801 e del 1806), in cui il celebre medico e pedagogista

56 Verlaine farà di Kaspar Hauser anche il protagonista del capitolo *Scénario pour ballet*, in *Mémoires d'un veuf* [1886], *Œuvres en prose complete*, Paris, Gallimard 1972, pp. 97-102.

57 In *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard 1992, p. 131, tr. it. *Canta Gaspard Hauser*, in *Poesie*, Roma, Newton Compton 1973.

58 In *Die Dichtungen*, Salzburg, Müller Verlag 1938, p. 113, tr. it. *Canzone per Kaspar Hauser*, in *Poesie*, Venezia, Marsilio 1999, p. 223.

59 Il tema è oggetto di una celebre lettura heideggeriana in *Il linguaggio nella poesia. Il luogo del poema di Georg Trakl (Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes [1953] in Unterwegs zur Sprache*, edito a partire dal 1985 nel XII vol. della *Gesamtausgabe*, Frankfurt a. M., Klostermann; tr. it. *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia 1984, pp. 45-81), cui probabilmente Zanzotto si riferisce nella poesia *Alla stagione*, come ho tentato di dimostrare nel mio *Attraverso la «Beltà»*, cit., pp. 143-4.

60 L. Malson, op. cit., p. 87.

Jean Itard, che aveva preso sotto le sue cure Victor, espone le fasi e gli esiti del lungo trattamento cui sottopose il giovane, ispirato alla filosofia sensistica di Condillac e Locke. Malson ricorda anche come, oltre ad essere il «fondatore riconosciuto dell’otorinolaringoiatria», Itard, con il suo lavoro su Victor, sia stato il pioniere della moderna “pedagogia sperimentale”.

Zanzotto, che in alcuni versi della *Beltà* aveva ricordato la difficile esperienza umana e pedagogica di Felice Socciarelli con i ragazzi di Mezzaselva<sup>61</sup> (*Profezie o memorie o giornali murali*, VIII<sup>62</sup>, 39-41: «Ah l’esplosione del significare del comporre / per i bambini di Mezzaselva / ah pedagogie!»), non avrebbe potuto restare insensibile a questo esperimento estremo ed esemplare, che tra l’altro ispirò François Truffaut per il suo bel film del 1969 *L’enfant sauvage* (*Il ragazzo selvaggio*).

Oltre a documentare le tappe della storia di Victor e del suo percorso pedagogico, la pellicola, pressoché contemporanea degli *Sguardi i Fatti e Senhal*, mette in luce l’irreversibilità del processo di “ominazione”: i successi di Itard hanno infatti come diretta conseguenza il distacco di Victor dalla natura, con quel tanto di “disagio della civiltà” che esso comporta. Ne è mirabile espressione, nel finale del film, lo sguardo malinconicamente interrogativo che il giovane rivolge al suo educatore all’atto di congedarsi da lui.

Nascere alla civiltà, alla società, alla cultura, implica la definitiva cancellazione della nascita biologica, dell’origine, della continuità con il corpo della madre-natura, e la sua sostituzione con l’ordine discontinuo e incorporato dei segni, del Segno, del lacaniano Nome del Padre, rappresentato nel nostro caso dal dottor Itard. È in questa cancellazione-sostituzione che l’essenza umana si determina come incompiuta, segnata da quella mancanza (la sartriana e lacaniana *manque-à-être*) che fonda l’inquietudine storica (l’hegeliana *Unruhe*): costante, inappagata fuga in avanti che è però, al contempo e circolarmente, una fuga a ritroso, verso il mito di una primordiale e assoluta fusione con la natura-madre.

Se Kaspar Hauser è l’uomo cui è stato negato l’accesso a questa condizione, il fantasma fetale di un uomo mai davvero nato, la vicenda di Victor, all’opposto, rappresenta quella di un’infanzia e di una selvatichezza sottoposte a un processo di maturazione, civilizzazione e integrazione che incide il suo marchio indelebile sulla psiche e sul corpo dell’individuo: due miti speculari, in cui la coscienza contempla il tragico conflitto dell’esi-

61 *Scuola e vita a Mezzaselva*, Brescia, «La Scuola» Editrice 1954.

62 PPS, pp. 327-8.

stenza umana, contesa fra la necessità di un adattamento e la sua altrettanto ineluttabile impossibilità.

In quest'ottica è forse più agevole, ora, cogliere il senso del riferimento ai *pueri feri* nei versi zanzottiani citati all'inizio di questo paragrafo. Qui compare a più riprese una figura materna cui, nei diversi «interventi-battute»<sup>63</sup>, ci si rivolge in seconda persona, con il bamboleggiante «maman» (vv. 162 e 173: «- Inferimenti: giungono, maman, giungono»; «maman maman siamo in flou per le selve dietro a te»). Ad essere connotata con questo appellativo è la dea Diana-luna, come risulta chiaro dall'implicito riferimento al mito di Atteone<sup>64</sup> e all'episodio della distruzione del tempio di Artemide (Diana) ad Efeso per mano di Erostrato, il 21 luglio del 356 a. C.

Come ha notato Daniele Occhi<sup>65</sup>, la data della distruzione del tempio coincide non solo con il giorno della nascita di Alessandro Magno<sup>66</sup>, ma anche, a distanza di millenni, con quella dello sbarco americano sulla luna, con un solo giorno di scarto (20 luglio 1969). Tre eventi senza alcun apparente legame, rivelano così una comune, «fatale»<sup>67</sup> matrice nella violenza che caratterizza la storia umana: l'aggressività vandalica e megalomane di Erostrato, immortalato nella patologia che antonomasticamente gli sarà intitolata (l'"Erostratismo"); la nascita di Alessandro, fondatore di uno degli imperi più vasti e gloriosi che la storia abbia conosciuto; l'allunaggio, inteso come massima espressione dell'imperialismo americano, come profanazione del mito lunare, e, di conseguenza, come riproduzione coattiva e condensata degli altri due eventi.

Ma si osservi, accanto alla "condensazione", il processo di inversione rappresentato dal gesto di Erostrato rispetto al mito di Atteone: da attrice, Diana diviene infatti oggetto della violenza con cui aveva punito il voyeurismo dissacrante del giovane; ed è la stessa istanza voyeuristica e dissa-

63 Così l'autore nella sua nota al poemetto (PPS, p. 373): «cinquantanove interventi-battute di altrettanti personaggi (meglio che di uno solo) in colloquio, a modo di "contrasto", con un'altra persona, stabile, che parla tra virgolette».

64 Com'è noto, il giovane cacciatore Atteone ebbe la ventura di vedere Diana nuda dopo averla seguita in un bosco; per vendetta, la dea lo trasformò in cervo e lo fece sbranare dalla sua muta di cani da caccia.

65 Nella sua tesi di laurea specialistica *Per «Gli Sguardi i Fatti e Senhal»*. *La genesi del testo sulle carte autografe*, Università di Pavia, a.a. 2009-2010 (Relatore: Clelia Martignoni; Correlatore: Luca Stefanelli).

66 Cfr. la nota dell'autore, PPS, p. 374: «*brucia in Efeso*: in quella notte Erostrato entra nell'immortalità e nasce Alessandro».

67 Cfr. il v. 175: «e fatale è il momento per le storie».



cratrice a trionfare con l’allunaggio, distruggendo l’invulnerabilità del corpo lunare-materno<sup>68</sup>.

A livello macroscopico, si assiste a un’analoga inversione nel passaggio dalla *Beltà*, dove l’entità femminile veniva definita come «piena di punte immitte frigida»<sup>69</sup>, agli *Sguardi*, in cui essa è al contrario ferita, accoltellata, traumatizzata<sup>70</sup>. Il perno (o asse di simmetria) attorno al quale si compiono questi ribaltamenti è la «D centrale»<sup>71</sup>, il fantasma del corpo femminile-materno come origine e continuità biologica che si cancella all’ingresso nella dimensione storico-sociale e nella discontinuità del suo ordine: «-“No, io non mi sono ancora / no, io non mi sono nata / no, io nido nodoso dei no diamante di mai / no, io sono stata il glissato a lato”» (vv. 100-3).

È questo vuoto, questa faglia inaugurale, ad accendere il famelico e insaziabile desiderio che caratterizza la specie umana (161-3: «[...] giungono, maman, giungono / ho fame ho voglia gratta gratta e troverai / succhia succhia e diverrai»), e ad imprimere al suo divenire quell’accelerazione, quell’«inquietudine» storica che ne fa una macchia cieca, sfocata, sulla «pellicola» delle sue proiezioni mitico-immaginarie (171-3: «via accelerare il nastro / la pellicola il moto il mito / maman maman siamo in flou per le selve dietro a te»).

Non esiste una “natura umana”, e da questo punto di vista tutti possiamo identificarci con i *pueri feri* di Malson. Tutti noi siamo degli *enfants sauvages* in adorazione di un corpo femminile incontaminato come sublimazione dell’origine da sempre perduta (203-7: «[...] Tutti giungono le mani / vedi beatrice con quanti beati / [...] giungono le mani giungono le zampine / i pueri feri noi pueri feri»); o, inversamente, come fonte di regressione, oggetto su cui riversare con rabbia animalesca la frustrazione del proprio infantile desiderio di onnipotenza.

68 Cfr. i vv. 2-8, dove si intersecano il tema del “ferimento”, del “voyeurismo” e del “cinema”: «- Doveva accadere laggiù che ti e ti e ti / lo so che ti hanno ll presa a coltellate / lo gridano i film croste in moda i fumetti in ik / cromatismi acrilici / nulla di più banale lo sanno i guardoni / da gradini finestre e occhialoni / io guardo ll freddo ll il freddo».

69 *Oltranza oltraggio*, v. 12, PPS, p. 267.

70 Cfr. il v. 107 degli *Sguardi*...: «ho visto ruotare e andare fuori campo il campo de “La Beltà”».

71 La «D centrale», come chiarisce l’autore in nota, è il «dettaglio» che figura al centro della «I tavola del test di Rorschach», di cui il poemetto costituirebbe (tra le altre cose) un «protocollo»: il dettaglio è «spesso, ma non necessariamente, interpretato come figura femminile» (PPS, p. 373). Cfr. su questo tema quanto si dirà nel capitolo successivo.

## 6. Il «dio come bimbo eterno»: prospettive teologiche

Non è un caso che nell'ampio intervento del 1973 *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*<sup>72</sup>, incentrato sul rapporto tra infanzia pedagogia e poesia, Zanzotto citi le opere di Lapassade e Malson su cui ci siamo soffermati, ricordando in nota anche il film di Truffaut:

Mentre si sviluppa, sempre più valorizzato e ascoltato, il lavoro delle scuole di psicologia, coordinandosi a quello delle pedagogie attivistiche e antiautoritarie, la ricerca politica, tanto riformistica quanto rivoluzionaria, tiene conto sempre più apertamente del dato infanzia in tutte le sue suggestioni, e Lapassade condanna definitivamente l'adulterio come il più squallido dei miti repressivi, ricordandoci che la vita è sempre «*entrée dans la vie*», infanzia [...]. Questa cultura sa anche cogliere le suggestioni che provengono dal mondo degli «*enfants sauvages*», il cui atroce destino pur conferma la plasticità incredibile della psiche umana, fino a lasciar intravedere nell'uomo un'«assenza di natura» che però è anche possibilità di sempre nuove «creazioni di natura» (come viene accennato nel saggio di Malson)<sup>73</sup>.

Poco più avanti, nello stesso saggio, Zanzotto affronta, sulla scia della poetica pascoliana del *Fanciullino*, il tema dello «stupore-ammirazione» infantile e poetico come fondamento della capacità umana di rinnovarsi:

Ancora, il bambino e il poeta [...] continuano a ritrovarsi nella sovrabbondante, folta aura dello stupore, riscoprendo in essa brillii e rilievi di eventi che a molti sono inavvertibili e richiamando in essa anche gli altri uomini. Si ritrovano, come è sempre avvenuto, nello stupore che fonda il sempre nuovo sentirsi nuovi, aperti al trauma dell'ammirazione-angoscia, capaci di tutto riorganizzare intorno a un nucleo di risveglio che dà luogo al futuro, futurizza passato e presente rimuovendoli da quella falda di coazione in cui tendono a ricadere e a raggelarsi<sup>74</sup>.

L'accostamento di «aura» e «stupore» è indicativo del fatto che l'«avvertimento» e il «sentimento» del sublime, per esprimere la cosa in termini pirandelliani, sia connesso dal poeta all'esperienza o, per meglio dire, alla facoltà sia euristica che emotiva di restare stupefatti, ammirati, travolti (anche angosciosamente) da una sovrabbondanza di entusiasmo che permette di scorgere «brillii e rilievi di eventi» altrimenti impercettibili.

72 Ora in *Scritti sulla letteratura*, cit., I, pp. 177-203 (da cui si cita) e in PPS, pp. 1161-90.

73 *Ivi*, pp. 197-8.

74 *Ivi*, p. 203.

Il tema del "sublime" è ben presente negli *Sguardi*, con particolare ed esplicito riferimento al trattato *Del Sublime* dello Pseudo Longino<sup>75</sup>. Ma è più interessante qui riprendere la strada degli appunti autografi.

Il f. V/I, 8, datato «inizio agosto 1966», contiene un'ampia e densissima riflessione sulla teologia "positiva" (o "catafatica") e sulla teologia "negativa" (o "apofatica")<sup>76</sup> che presenta interessanti tangenze con il saggio del '73. Ne stralcio un passaggio centrale:

Remata zoes aioniou: questo è il campo serio di un discorso, perciò vale sempre questa indicazione, per non cadere nel verbiage nella chiacchiera vuota, ma questi remata non sono una stasi, attendono una sempre nuova portata di significato. Così, che significato ha l'admiratio? È possibile? Implica un'infanzia eterna. Da dove questo sapiente bamboleggiare iniziale? La caduta a zero delle religioni storiche, verso l'aionion dell'espressione-restrizione dei significanti-significati, in un massimo di apofasia, avvicinamento per negazione. Il massimo del katafemi è l'apofemi.

Da una parte il vuoto di parola, l'«apofemi», l'«infanzia eterna», il «sapiente bamboleggiare iniziale», l'«admiratio», come termini di riferimento per un discorso teologico «serio», il quale sappia conferire alle «remata zoes aioniou [parole di vita eterna]» di *Gv*, VI, 68 una costante apertura semantica. Dall'altra, il pieno di parola, il «katafemi», l'«aionion dell'espressione restrizione», la «caduta a zero» delle religioni storiche; quella «falda di coazione» dove passato e presente «tendono a ricadere e a raggersi» nel mito di una maturità-stabilità di discorso raggiunta e normativa.

Ancor più recisamente, nel f. V/I, 3, Zanzotto scriverà a proposito della «caritas» paolina e dell'«institutio dei»: «il dio come bimbo eterno | non come padre eterno».

In un interessante foglio di appunti finito tra le carte di *Idioma* (f. XII/II, 11), ma che per più motivi, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo, può essere collocato tra il 1967-68, il poeta prospettava infine la possibilità/necessità di scrivere un «trattato di teogenesi», un'«embriologia di Dio».

Sulla scorta di quanto siamo venuti dicendo sin qui, queste intuizioni, in apparenza paradossali, si rivelano invece congruenti con un ricco e intricato contesto di riflessioni e letture che il poeta era andato sviluppando nel corso degli anni Sessanta, e che, come si è avuto modo di constatare, in-

75 Cfr. la parodia dei vv. 245-7: «- "Per tivucinema l'animo nostro s'inalza / come se da lui stesso fosse generato / ciò che egli ha udito e visto», e i vv. 283-5: «"Non liquideremo per sempre l'entusiasmo? / E quello che non sarò mai e non vollì essere stata / aboliremo devieremo? Non leggeremo più: perì hypsus"».

76 Per un commento più disteso rimando ad *Attraverso la «Beltà»*, cit., pp. 388-90.

fluenzò in maniera non secondaria l'elaborazione della *Beltà*, degli *Sguardi* e di *Pasque*.

A ulteriore testimonianza di questa continuità, si osservi che la pubblicazione del saggio *Infanzie poesie scuoletta (appunti)* è pressoché coeva a quella di *Pasque*, e che la stessa citazione neotestamentaria del f. V/I, 8 ricorre in forma più estesa ai vv. 188-9 della *Pasqua a Pieve di Soligo*, confluita nella silloge del 1973.

Fra anni '60 e i primi anni '70, dunque, aveva già iniziato a enuclearsi, in un serrato intreccio di suggestioni antropologiche, pedagogiche e teologiche, quella poetica dell'"*inachèvement*" che troverà espressione a partire da *Filò* (1976) nell'idea di un «Logos erchomenos», sempre «veniente» e mai ultimativo.

## CAPITOLO 2

### IMPLICAZIONI MACROTESTUALI E INTERTESTUALI NELLA GENESI DI *PASQUE*

#### 1. Introduzione

I materiali autografi di *Pasque*, in tutto 296 carte tra autografi e dattiloscritti (ff. 204) e bozze di stampa (ff. 92), sono pervenuti al Fondo Manoscritti di Pavia in due cartelle di cartoncino azzurro (ora con num. archivistica "1"). La prima (che include la seconda) reca sul *recto* del piatto anteriore la scritta aut. «Andrea Zanzotto | PASQUE». Sulla seconda (*recto* del piatto anteriore), contenente ora le bozze di stampa, si legge invece «Pasque o Misteri della pedagogia (prime stesure e copie)», sotto la scritta aut. cassata «Didascalie». Probabilmente quindi la seconda cartella è anteriore alla prima, e fu poi riutilizzata dall'autore per raccogliere le bozze di stampa. Essa dà un'indicazione sul titolo originario della raccolta, che in un primo tempo enunciava il tema prevalente della pedagogia attraverso il termine "didascalia"<sup>1</sup>, usato etimologicamente (e già al plurale, come poi le «Pasque» e i «Misteri»), e successivamente attestava la compresenza dei futuri titoli a stampa delle due sezioni, la seconda eponima.

I materiali, ricchissimi, testimoniano tutte le poesie della raccolta eccetto *Semine del Mazzaró*<sup>2</sup>, più una redazione ds. con varianti aut. di *Reti* (poi in *Fosfeni*<sup>3</sup>), qui intitolata *Colpi bassi* (f. VIII, 153).

- 
- 1 Cfr. *Biglia (Pasqua e antidoti)*, vv. 66-71, PPS, p. 47: «-----autodidascalo mi autopedagogizzo / [...] sono una didascalia di me stesso / anzi didascalia apposta a Dio, oh Dio mio, / mi effrango in didascalie di tutto».
  - 2 Nelle bozze della poesia (f. VIII, 218), le uniche interessate da pesanti cancellature e correzioni a penna rossa e blu, si legge questa scritta aut. lungo il marg. sx.: «va completamente ricomposta, secondo il testo qui unito». È dunque probabile che una redazione della poesia sia andata smarrita in questo frangente, o sia reperibile altrove.
  - 3 PPS, pp. 681-2.

## 2. La genesi di «Pasque»

### 2.1 Cronologia compositiva

L'ordine cronologico di composizione, ricavabile dalle date apposte come di consueto da Zanzotto sulla maggior parte delle poesie, conferma dall'interno la *Nota* dell'autore: «Versi composti tra il 1968 e il gennaio 1973. Alcuni nuclei risalgono al periodo precedente»<sup>4</sup>.

Per ragioni di cui si dirà più avanti, nell'elenco si includono alcuni testi confluiti in altre raccolte (*Verso il 25 aprile* e *Vorrei saperlo*, in *Idioma; Reti*, in *Fosfeni*), la cui prima elaborazione si colloca nel cantiere di *Pasque*<sup>5</sup>:

*Frammento di un poemetto...*

[prima stesura, f. VIII, 76]: «21 Maggio 1964»

*Misteri della pedagogia*

[prima stesura, ff. VIII, 77-8]: «Refrontolo 18-4-66 | Cortina 24-4»

*La pace di Oliva*

[prima stesura, f. V/II, 5]: «Cortina 30 agosto 66»; «5 sett[embre] 66»

*Subnarcosi*

[seconda stesura, f. VIII, 27 v]: «11-XII | 66 | TV [Treviso]»

*Pasqua a Pieve di Soligo*

[prima stesura, f. VIII, 57]: «Pasqua 1968 | 14 aprile»;

[seconda stesura, f. VIII, 58]: «(1969 ripresa)»;

[terza stesura, ff. VIII, 60-5]: «Pieve | 3-10/VII/71»;

[quarta stesura, ff. VIII, 66-72]: «(1968-1971)»

*Per lumina, per limina*

[prima stesura, ff. VIII, 37-8]: «Valle Colmaggiore a S. Maria | 12-X-70»;

[seconda stesura, f. VIII, 53]: «27 agosto 72»

*Chele*

[prima stesura, f. VIII, 22]: «28-1-71 | Norledo»

\**Verso il 25 aprile*

[prima stesura, f. XII/II, 20]: «17/3/71»

*Sovraesistenze*

4 PPS, p. 455.

5 Nell'elenco questi testi sono contraddistinti dall'asterisco che ne precede il titolo.

[prima stesura, ff. VIII, 18-9]: «(Refrontolo) 2 maggio 71? | domenica»

*Biglia*

[prima stesura, ff. VIII, 11-2]: «Notte del 26/6/71»

\**Vorrei saperlo*

[prima stesura, f. XII/I,119]: «3/7/71»

*Qualcuno c'era*

[quarta stesura, f. VIII, 102]: «versione p[er] Ballo dal | nov[embre] 71»

*Xenoglossie*

[prima stesura, f. VIII, 29]: «XII 71»

*Pasqua di maggio*

[prima stesura, ff. VIII, 79-84]

f. VIII, 79 r: «sera notte dell' 11 maggio 72 | Ascensione»;

f. VIII, 80 r: «mattina del 12/5»;

f. VIII, 80 v: «notte | 16 maggio 72»;

f. VIII, 82 r: «18/5 mattina | da Conegliano»;

f. VIII, 83 r: «sera del 22/5 | notte»;

f. VIII, 83 v: «5/7/72»;

f. VIII, 84 r: «21/7»;

v: «22/7»

*UāUē e Proteine, proteine*

[prima stesura, f. VIII, 8]: «31 ott[obre] 72 | e precedenti»

*Feria sexta in Parasceve e Variante*

[prima stesura, f. VIII, 9]: «19/XI/72»

*Codicillo*

[prima stesura, f. VIII, 139]: «1/1/73»

*Lanternina cieca*

[prima stesura, f. VIII, 10]: «gennaio 6-30/73 | su vecchi spunti»

\**Reti*

[seconda stesura, f. XI/108]: «vers[ione] settembre | 74»

## 2.2. Nel cantiere della Beltà

I dati cronologici ci permettono di circoscrivere il «nucleo» di poesie che precede il periodo 1968-73: *Frammento di un poemetto* «Pigmalione

70» non più ritrovato (d'ora in avanti: *Frammento*); *Misteri della pedagogia*; *La pace di Oliva*; *Subnarcosi*.

Un primo, frammentario abbozzo della *Pace di Oliva* si trova sul marg. inf. dx. del f. V/II, 5 (aut.), fra le prime stesure di *Ampolla (cisti) e fuori* (datata «Cortina 30 agosto 66») e di *Profezie o memorie o giornali murali*, VIII (datata «5 sett[embre] 66»). Il titolo, *Tre in storia*, è lo stesso che troviamo nella redazione successiva (f. VIII, 174, aut.) cassato e sostituito da *Voto basso in storia*, a sua volta cassato e sostituito dal definitivo sul f. VIII, 173 (aut.).

Sul f. V/II, 5 il testo si presenta come segue. Una prima porzione sotto il titolo (al cui fianco il poeta scrive con una penna diversa «Hitler era forse samaritano?»): «Hitler 1<sup>a</sup> o 2<sup>a</sup> guerra mondiale / I Partigiani chi erano? / Che sta avvenendo? / Va pure, mah. Almeno c'è il / sole. Non si può dare più di tre. / Ma anche questa maggiorenne di <1 parola ill.> sei convince poco / E del resto, agli esami, al concorso – anche noi faticammo tanto!»; una seconda parte, scritta sul marg. sx. della precedente: «Era nel 72 o nel 73 la / la battaglia di Oliva? / Mah. Poveri bambini. / E le talpe intorno lavorano ogni giorno».

Nella redazione della *Beltà*, quindi, si assiste al passaggio dalla critica all'autocritica pedagogica che costituirà, già nella prima stesura di *Pasque*, il tema del componimento (l'insegnante che assegna il voto basso è vittima anch'egli di un'"imperdonabile" amnesia); tema sul quale si innesta poi la riflessione centrale sul rapporto memoria-storia/amnesia-preistoria.

L'unica redazione testimoniata del *Frammento* (f. VIII, 76, aut.) reca nella parte inferiore del foglio una prima stesura di *Possibili prefazi...*, X, datata «21 Maggio 1964». L'altra redazione, testimoniata nei materiali della *Beltà* sul f. V/II, 56 (ds., con molti interventi aut.), che è senz'altro posteriore, risulta datata però «1962»<sup>6</sup>.

6 Il titolo del dattiloscritto è lo stesso dell'autografo del f. VIII, 76, *Programmazione della poesia*. Il rinvio, nell'epigrafe del *Frammento*, al libro *Design for a Brain* di William Ross Ashby, John Winley & Sons, New York 1952, tra i primissimi esempi di un approccio riduzionistico alla questione del pensiero e a quella che più avanti prenderà il nome di "A. I." (*Artificial Intelligence*), suggerisce che il termine "programmazione" alludesse inizialmente non solo al valore programmatico del testo, ma anche, ironicamente, a una possibile applicazione della cibernetica alla poesia, secondo un'ipotesi variamente prospettata e concretizzata in quegli anni.

Nel f. VIII, 56 una serie di varianti aut. scritte attorno al titolo (ds.) introducono però la citazione del saggio lacaniano, che nella stampa (dove la poesia è anepigrafa) fungerà da *incipit*: «Lo stadio psicologico detto "della miroir" | come costitutivo della funzione dell'io (mit Unterthänigkeit)» (→ «Lo stadio psicologico detto "dello specchio" / come costitutivo della funzione dell'io. / Con soggezione», *LB*, vv. 1-3).



È quindi possibile che il *Frammento*, il più antico tra i componimenti confluiti in *Pasque*, risalga addirittura agli anni delle *Ecloghe*, come peraltro aveva ipotizzato Dal Bianco<sup>7</sup> sulla base di osservazioni stilistiche.

A questo «nucleo» vanno aggiunti *Microfilm*<sup>8</sup> e *D'un fiato*.

Le due redazioni di *Microfilm* testimoniate al Centro Manoscritti, entrambe autografe, si trovano l'una significativamente tra i materiali della *Beltà* (f. V/II, 54 r: d'ora in avanti *Aut 1*), l'altra, seriore, in quelli di *Pasque* (f. VIII, 3: *Aut 2*).

*Aut 1* presenta solo una doppia stesura del "grafema" triangolare, scritta sul marg. inf. di *Possibili prefazi o riprese o consuntivi*, VII (prima redazione) sotto l'indicazione-titolo *Proposta a Laplanche e Leclair*. Sul marg. inf. dx. del foglio si legge la data aut. «17-1-65 | 30-4», che sembrerebbe però riferibile all'arco cronologico di composizione di *Possibili prefazi o riprese o consuntivi*, VII, scritta come si è detto sullo stesso foglio.

*Aut 2* è inserito in una busta bianca da lettere (num. archivistica "2") sul cui verso c'è la scritta aut. «Un proposito di *Microfilm* (ma ce ne sono altre)». Il testo di *Aut 2*, molto lontano dal definitivo, reca la data «16 ott[obre] 1963 | dopo Longarone», di dieci giorni precedente a quella apposta sul testo a stampa («26 ottobre 1963 / sotto il Vajont»). Tutto ciò indurrebbe a ritenere che le due date più vicine al disastro del Vajont (avvenuto il 9 ottobre del '63) vadano riferite al «sogno» e non alla sua «trascrizione», e che la fine di aprile 1965 costituisca solo un termine *post quem* per il primo abbozzo di *Microfilm*.

*D'un fiato* non è datata, ma una serie di elementi spinge a collocarne quantomeno la prima e la seconda redazione nel cantiere della *Beltà*. Solo qualche esempio, tra i molti possibili.

Nella prima stesura (f. VIII, 16, ds.), si legge l'annotazione aut. (marg. sx.): «la seconda parte di | Begehren-Kafka». «Begehren», «sempre il désir (ted.)»<sup>9</sup> lacaniano, è un termine che compariva già in un appunto sul marg. sx. della seconda redazione di *Profezie o memorie o giornali murali*, XIII (f. V/II, 29), dove il poeta gioca con i nomi di Poe e di Kafka: «Nevermore il corvo >poe< poe | Begehren Begehren | fa la cornacchia Kafka»<sup>10</sup>.

7 PPS, p. 1548: «Le caratteristiche di lingua e di stile fanno pensare a un nucleo di composizione risalente al nucleo di *Ecloghe* (si veda in particolare l'*Ecloga VIII*)».

8 Sul quale mi soffermo più avanti (cap. 2.5); cfr. anche *Attraverso la «Beltà»*, pp. 424-6.

9 Nota dell'autore, PPS, p. 57.

10 Cfr. L. Stefanelli, *Attraverso la «Beltà»*, cit., pp. 375-6.

Sempre sul marg. sx. del f. VIII, 16, inoltre, è presente un primo abbozzo dei futuri vv. 50-1 dell'*Elegia in petèl*: «Armonie economiche | il desiderio di denaro fresco si fa più | ardente (Di Fenzio) | ma anche di ideologie <I parola ill.> fresche | di infallibilità fresca» (*Ds.* 2). Così nella *Beltà*: «... il desiderio di denaro fresco si fa più ardente / di dominio fresco di ideologia fresca». I versi non compaiono però nelle tre stesure testimoniate della poesia (nell'ordine di seriazione: ff. V/II, 7; V/II, 47; V/II, 46, aut.), la prima delle quali datata «3 agosto 1967».

Tra gli appunti della *Beltà*, si trova infine un foglio (V/II, 5) in cui il poeta annota, accanto ad alcuni riferimenti alla celebre *Lettre du Voyant* di Rimbaud, una serie di nomi riconducibili al filone soprattutto francese, ma anche americano, di poeti e scrittori che legarono le loro opere all'esperienza delle droghe: Roger-Gilbert Lecomte e René Daumal, Henri Michaux e Aldous Huxley.

Troviamo il nome di Michaux, accanto a quello di William Burroughs, nella prima redazione di *D'un fiato*, dove una variante aut. aggiunge all'elenco anche Allen Ginsberg, sostituito poi definitivamente da Timothy Leary a partire dalla terza stesura (f. VIII, 175, aut.).

Che Zanzotto stesse riflettendo, all'incirca negli anni in cui componeva la *Beltà*, sul tema del rapporto fra droga e letteratura, è attestato anche dal fatto che i bellissimi scritti su Henri Michaux (dove tra l'altro l'autore sviluppa un parallelismo tra l'autore francese e Kafka), *Michaux, il buon combattente* e *Michaux: un impegno nelle origini*<sup>11</sup> siano rispettivamente del 1960 e 1966. Riporto solo un breve passaggio dal primo dei due, in cui si coglie molto bene la connessione tra questo tema e la questione religiosa:

Il contatto con i composti chimici, spoeizzati, diseroicizzati, ischeletriti nella staticità delle loro formule di struttura [...], eppure, paradossalmente, condizione di ogni dato psichico, apre al senso dell'infinita divaricazione tra la res extensa e la res cogitans, all'incredibilità della loro pur constatata relazione, al terrore di vedersene schiavi. Ma apre anche alla speranza di un controllo di queste condizioni [...]. Una vera vittoriosa discesa del Logos agl'Inferi<sup>12</sup>.

11 In *Scritti sulla letteratura*, cit., I, *Fantasie di avvicinamento*, pp. 101-11.

12 *Michaux, il buon combattente*, *ivi*, p. 105. Cfr. anche il riferimento alle «formule di struttura» con *D'un fiato*, v. 35: «MISS – “Né sciarade né gabbiose formule di struttura”; le stesse che Zanzotto riprodurrà in *Pasqua di maggio*, vv. 254-7: «17 alfa-etinil-17 beta-idrossi-3-one» etc.

Non è quindi un caso che anche la prima stesura di *Subnarcosi* (f. 22 v, aut.), poesia che pure rivela chiare tangenze con il tema della droga, si collochi negli anni della *Beltà* («11-XII 66 TV [Treviso]»).

Una funzione analoga al «trip» da droga possiede l'altra esperienza estrema su cui Zanzotto si è a lungo interrogato<sup>13</sup>, quella della tortura. Si legga questo appunto datato «inizio sett[embre] 1983», che stralcio dal f. XII/1, 118 dei materiali di *Idioma*, e che si presta benissimo tra l'altro a commentare i vv. 93-100 della *Pasqua*<sup>14</sup>:

Fondamentale è l'esperienza della tortura accettata e superata per dar luogo all'idea di resurrezione. Colui che non si è ritirato, per un'idea – o pulsione – in cui aveva riassunto tutto se stesso, tutto il fiammeggiare imprevedibile e “indefinito” della psiche (includente lo schema corporeo, il corpo in quanto psiche), che ha affrontato *tutto* il dolore di cui era passibile e lo spezzettamento reale del corpo, ha praticamente ridotto a nulla il corpo come limite, come macchina (se pur tendente a zero) coinvolta della natura, dove domina la morte, la trasformazione per la pura trasformazione. Egli ha prodotto una vera “uscita” della psiche dal corpo, negandolo totalmente, sussistendo attraverso la “sopportazione” del dolore. Egli è stato già resurrezione dunque. È, in questo, resurrezione. Il “dove, o morte, le tue vittime” può essere letto come un “dove, o corpo, la tua vittoria?” corpo = morte in questo caso. Impalpabilità, igneità (invisibilità per eccesso) della psiche.

La tortura e l'uso delle droghe mettono in gioco il problema del rapporto di dipendenza tra corpo e psiche, ed è in relazione a questo punto<sup>15</sup> che si sviluppa l'interesse per la cibernetica, documentato dal riferimento, in epigrafe al *Frammento*, al libro di Ashby.

Le tre liriche più accentuatamente “pedagogiche” della prima sezione di *Pasque*, ossia *Frammento*, *La pace di Oliva* e *I misteri della pedagogia* co-

13 Ho fornito un sommario spoglio del tema della tortura nella poesia di Zanzotto in *Attraverso la «Beltà»*, p. 265. Cfr. su questo tema anche lo scritto del 1974 *Panagulis, la tortura*, in *Scritti sulla letteratura*, cit., II, pp. 97-101.

14 Il tema è sviluppato nelle parti contrassegnate dalle lettere Zajin e Heth (vv. 83-102); si prendano almeno i vv. 93-6: «HETH così reagisce l'organismo sotto tortura, questi urti scosse tossi / sono i toni cardiaci di que quei che ora, quanta ora, percorsi // folgorati tacciono e in urlo sotto l'abbacinante, e si fanno / addosso : vomitano e tacciono: sotto la lorgnette del [tiranno]».

15 Si pensi all'esempio di Timothy Leary (1920-1996), citato in *D'un fiato*, scrittore e psicologo americano promotore dell'uso di droghe psichedeliche (cfr., tra gli altri, il libro scritto con Ralph Metzner *The Psychedelic experience: a manual based on the Tibetan Book of the Dead*, University Books, New Hyde Park 1966), nonché pioniere della cibernetica.

noscono dunque una prima elaborazione vicina ad altri componenti della *Beltà*: le ultime due risalenti al 1966; la prima, sembrerebbe, addirittura al 1962. Così pure, oltre a *Microfilm*, *D'un fiato* e *Subnarcosi*, che sviluppano il tema della "droga", già presente nella *Beltà* in *Esautorazioni*.

### 2.3. Tra 1968 e 1971

La composizione della *Pasqua*, in quattro stesure tutte datate, copre l'arco cronologico 1968-71. Essa si colloca dunque immediatamente a ridosso della *Beltà*, sovrapponendosi in parte all'elaborazione degli *Sguardi*, che si protrae dal «21. XI. '68» al «I agosto '69», senza considerare il lavoro sulle bozze<sup>16</sup>.

Riservandomi di tornare più avanti sui contatti tematici tra la *Beltà*, gli *Sguardi* e la *Pasqua*, anticipo qui alcuni dati ricavabili da un foglio di appunti presente tra i materiali di *Idioma* (f. XII/II,11) cui si è già fatto cenno nel capitolo precedente, e che si rivela molto interessante in tal senso.

Oltre a una riflessione sul rapporto lingua-poesia e a un frammentario abbozzo di «poesia per il 2068» (entrambe sul *recto*), Zanzotto deposita sul foglio un elenco di «Temi» e spunti compositivi che trovano sviluppo nelle raccolte del '68 e del '73, e nel poemetto del '69.

Un appunto scritto sul *verso* del foglio, marg. dx., sembrerebbe datarlo al 1968 («Poesia e pittura e occultistica anno 1968»). È strano però che il poeta si riferisca a *Profezie o memorie o giornali murali*, XIV con il titolo della prima redazione («Poesia della Gnuia in Tabassarano»: cfr. f. V/II,10: *Alla Gnuia | Alla sua donna | forse in ircano o in tabassarano o forse in ceceno*), risalente al «4 nov[embre] 65», mentre nel 1968 il componimento aveva senz'altro il titolo definitivo.

Un sicuro termine *post quem*, in ogni caso, è fornito dal riferimento al «caso Meroni». Luigi Meroni, centrocampista del Torino, morì a 24 anni in un tragico incidente stradale il 15 ottobre del 1967. Senza dubbio Zanzotto non era interessato alle questioni legali che ne seguirono, quanto piuttosto agli interessi artistici dello sportivo, al suo aspetto da *beatnik* (capelli lunghi, barba incolta), e soprattutto al clamore destato dal rifiuto della Chiesa a concedergli i funerali religiosi, a causa della sua convivenza *more uxorio* con una giovane separata di origini polacche, Cristiana Uderstadt. È possibile che il poeta fosse colpito anche dalla morte per incidente stradale, come suggerirebbe un altro appunto sulla pagina («Il rogo dell'utilitaria»), che fa pensare pure al breve e crudo componimento di *Pasque: Lunedì dell'Angelo* («Gioia di vedere / un re-di-coppe / strade / spade / che arde

16 Cfr. C. Martignoni e D. Occhi, «*Gli Sguardi i Fatti e Senhal*»: di alcuni percorsi genetici tra gli autografi, «Autografo», 46, cit., p. 23.

tra le contorte lamiere). Il tema del “caso Meroni” non trovò sviluppo nella poesia di Zanzotto; ma il più generico riferimento al «gioco del calcio», giustappostogli sul foglio, potrebbe essere interpretato come un primo accenno ad uno dei nuclei tematici centrali di *Reti* (*Fosfeni*), la cui prima redazione come si è detto si trova tra le carte di *Pasque*.

Sul foglio si parla anche di una «Poesia fatta di test» o avente un «test di Rosenzweig» come «commento».

Torna subito in mente l'*explicit* di *Profezie o memorie o giornali murali*, VIII («“I colori ti salvano” / (dal commento di un esperto a un Rorschach) / (ma che figura facevi nelle scenette di Rosenzweig...) / Adam forma futuri»). Ma dell'idea di scrivere una poesia interamente «fatta di test», di un «commento in versi al test di Rorschach, un mio Rorschach in versi», come di un progetto su cui andava «rimuginando da anni», il poeta parla espressamente nell'intervista del 1969 sulla *Beltà*<sup>17</sup>. Il progetto non si realizzò in forma autonoma, ma fornì *in itinere* spunti fondamentali per la composizione degli *Sguardi*, dove il riferimento alla prima tavola del test è strutturale.

Nell'intervista del '69 Zanzotto aveva elencato tra i suoi progetti anche dei «cantari su Hegel enfant, su Freud enfant». Ai due «cantari» si accenna sul v del f. XII/II, 11 come a componimenti tratti da una serie intitolata *Infanzia* e della quale non abbiamo altra notizia: «Da Infanzia “Hegel enfant | Freud enfant»». Delle due poesie è testimoniata nel Fondo Zanzotto solo la prima, *Hegel enfant*<sup>18</sup>, in un'unica redazione mutila tra le carte della *Beltà* (f. V/II, 8 v), e che, come vedremo, Zanzotto aveva pensato in un primo tempo di inserire in *Pasque*<sup>19</sup>.

Al cantiere della *Beltà* ci riportano anche l'indicazione «Informarsi e sviluppare <I parola ill.> dei feromoni» e il cenno al tema della «firing area».

Dei feromoni<sup>20</sup> Zanzotto aveva parlato sul foglio di appunti V/I, 7 («da dove viene questo parlare dell'essere? Non importa che sia “consecuzionale” come i feromoni»), dove si nominano anche il test di Rosenzweig

17 A. Zanzotto, cit., p. 1148.

18 Edizione e commento per mia cura su «Autografo», cit., pp. 139-49 (cfr. anche *Attraverso la Beltà*, cit., pp. 405-10).

19 Mentre mi accingevo a licenziare questo volume, nel corso del lavoro archivistico sul Fondo Corti presso la Fondazione intitolata alla studiosa, mi sono imbattuto con la collega Lisa Cadamuro in alcuni fogli ds. allegati a una lettera di Zanzotto all'ideatrice del Centro Manoscritti. I fogli testimoniano una stesura non mutila di *Hegel Enfant* e di un'altra poesia di cui l'autore aveva parlato nell'intervista del 1969: il «sonetto di Spinoza su Borges», scritto «in *pendent* a quello di Borges su Spinoza». Mi riservo dunque di tornare sulla questione in altra sede.

20 I feromoni sono sostanze bio-chimiche emesse dagli organismi viventi e che inducono comportamenti e reazioni fisiologico-comportamentali (ad es. sessuali) in individui della stessa specie.

(Rosenzweig | sento la letteratura come un voluto e inutile farsi sbranare) e, più in generale, i test psicometrici, visti «come opere d'arte apertissime».

Il tema è presente anche nel diverso contesto di *Profezie o memorie o giornali murali*, XVII (v. 33: «Ma disporsi comunque a feromoni di inestinguibilità»). Nella stessa poesia tornano tra l'altro il tema del “tabassarano” e quello degli “acufeni” (v. 48-51: «Poi sudore acufeni degradarsi e digradare – e le lingue? – / nel non-sperimentabile: saltassero qua il fortran il cobol / o meglio il ceceno l'ircano il ceremisso / o meglio il tabassarano e i suoi 52 casi»; cfr. il f. XII/II, 11: «Produce acufeni per la durata di 7000 anni»).

«Firing area» (“zona di combustione” e/o “zona di fuoco”, in senso militare) è un sintagma che ritroviamo nel frammentario foglio di appunti V/II, 6 e in due varianti interlineari della prima stesura di *D'un fiato* (f. VIII, 16: «...Qui mi parlano / del mio “ ” malato / dell'area, firing area, del contesto, del campo. E intanto / piante e sole e primavera in attacco / cattivissima firing area, acupunture) poi cadute nella redazione successiva (f. VIII, 204).

Altri due spunti tematici del f. XII/II, 11, infine, troveranno sviluppo in *Pasque*: «Verso i 273 sottozero», ripreso al v. 3 di *Feria sexta in Parasceve* («tu ormai verso i -273»), e «psicanalisi di Dio», da confrontarsi con il v. 111 della *Pasqua*: «... Va' in analisi, chiunque tu sia, prima di morire per me».

#### 2.4. Tra 1971 e 1973

Nel biennio 1968-70 Zanzotto era completamente assorbito dall'elaborazione degli *Sguardi* e della *Pasqua*. Al poemetto e alla lirica, si aggiunge la poesia recuperata e pubblicata nel 2001 con il titolo «*Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto per la fine del dialetto*»<sup>21</sup> da Michele Bordin, in collaborazione con lo stesso Zanzotto. Come risulta dallo studio di Bordin, la stesura di questo componimento inizia nel novembre 1969 e viene abbandonata due anni dopo (novembre '71).

In questo contesto, è interessante osservare soprattutto che nel secondo quadro del componimento, «quello che contiene numerosi riferimenti al tessuto sociale e umano del paese, negli anni tra infantili e adolescenziali dell'autore», vengano «per molti aspetti preannunciati e insieme integrati» alcuni personaggi che compaiono in *Pasque* (è il caso di Toni Oci e della Neta), e che torneranno a sfilare nella galleria di *Idioma*.

21 «Autografo», 43, luglio-dicembre 2001, pp. 9-48. L'edizione dell'abbozzo è seguita da un ampio commento linguistico-critico sempre di M. Bordin: *Morte e rinascita del «vecio parlar»: gli inediti «Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto» di Andrea Zanzotto* (pp. 19-48).

L'unica lirica scritta in questo frangente che sia poi confluita nella silloge è infatti *Per lumina, per limina* («Valle Colmaggiore a S. Maria | 12-X-70»).

La seconda fase compositiva si colloca tra il gennaio del '71 e l'inizio del '73. A questo periodo risale un altro, cospicuo gruppo di poesie: *Chele, Sovraesistenze, Biglia, Qualcuno c'era, Xenoglossie, Pasqua di maggio, UāUē, Proteine, proteine, Feria sexta in Parasceve* e *Variante; Codicillo, Lanterna cieca*.

Il carattere notturno, oscuro, onirico, "insonne" di questi componimenti, che costituisce la cifra stilistica e tematica più appariscente di *Pasque*, si coglie anche dalle annotazioni che a volte il poeta affianca alla data: «Notte del 26/6/71» (prima stesura di *Biglia*, f. VIII, 11-2); «sera notte dell'11 maggio 72 | Ascensione», «notte | 16 maggio 72», «sera del 22/5 | notte» (prima stesura di *Pasqua di maggio*, f. VIII, 79-84).

*UāUē* e *Proteine, proteine* hanno la stessa data di composizione («31 ott[obre] 72 | e precedenti») perché nella prima e nella seconda stesura (ff. VIII, 8 e 5, aut.) esse costituivano due parti di un'unica poesia.

Nella prima redazione, intitolata *Kakke | l'Educazione dei cani*, *UāUē* (f. VIII, 8 r) precedeva *Proteine, proteine* (f. VIII, 8 v), contrassegnata dal numero «2»; nella seconda stesura, anepigrafa, l'ordine è invertito (sul recto del f. VIII, 5 *UāUē* è numerata «II»; sul verso dello stesso foglio, *Proteine, proteine* è numerata «I»). *UāUē* è ancora numerata «II» sul f. VIII, 28 r (terza redazione, ds. e anepigrafa), sebbene la corrispondente I parte non sia testimoniata né qui né su altri fogli del Fondo.

A partire dalla quarta redazione di *UāUē* (f. VIII, 26 r, aut.) e dalla terza di *Proteine, proteine*, (f. VIII, 25 r, aut.), entrambe anepigrafe, non compare alcuna numerazione: si può quindi immaginare che a questo punto Zanzotto considerasse i due componimenti come autonomi.

La formula «31 ott[obre] 72 | e precedenti» farebbe pensare, inoltre, all'esistenza di abbozzi o nuclei compositivi anteriori alla prima stesura in nostro possesso, così come suggerisce in maniera più chiara, a proposito di *Lanternina cieca*, l'appunto che segue la data nella prima stesura della poesia (f. VIII, 10): «gennaio 6-30/73 | su vecchi spunti».

### 3. I tre indici e la genesi macrostrutturale

Tra i materiali autografi di *Pasque* sono presenti tre indici della raccolta. Nessuno di essi è datato, ma elementi interni consentono di stabilirne con

ORDINE dei Componi

	1	Mirchi della pedagogia	180	180
←	2	Verso un profonno	27	27
	3	Vonk infanti	55	
	4	Tu in storia	10	10
	5	Heghe confante Drugs	38 + 55 (la unura è vta)	→ }
	6	<del>Heghe infanti</del>	<del>23</del>	
	7	Subnaron	15	
←	8	Colpi bassi	25	
	9	Qualcuno clera	42	
	10	Sigmazione	24	
←	11	<del>Compi</del> <del>Abbele</del>	60	75
	12	Sovracritica	115	
	13	Xenofonne	123	
	14	Per l'umir v' l'umir	72	
			<u>790</u>	790
←	16	A Papuella	20	35
←	17	Verso il 25 aprile	50	
←	18	Frangenti pasquali	20	
	19	Pasqua e Pace d. S.	200	
←	20	Cordiale	24	
	21	Pasqua di maggio	300	
←	22	A. S. Gella	10	
	23	<del>Compi</del> <del>Orgelia</del>	220	
←	24	Kakke	40	
		offre Comit. m' v' un' un' un'	<u>850</u>	1630

Fig. 1: f. VIII, 36 (Ind. I)



sicurezza l'ordine di successione: f. VIII, 36; f. VIII, 74; f. VIII, 131. I primi due sono autografi; il terzo dattiloscritto e molto vicino alla stampa, salvo minime oscillazioni in alcuni titoli. Li contrassegno rispettivamente *Ind. 1*, *Ind. 2*, *Ind. 3*.

Accanto ai titoli, in *Ind. 1* e *Ind. 2* Zanzotto registra il computo dei versi relativo a ciascuna poesia.

*Ind. 1* (cfr. fig. 1, p. 56) presenta una successione apparentemente indivisa di 23 liriche. La numerazione che precede i titoli è però lacunosa: manca il numero 15. Si osservi, tuttavia, che proprio dopo il 14° componimento il poeta effettua un primo computo complessivo dei versi («780→790»). Zanzotto ripete poi l'operazione per le dieci poesie successive («850»), e infine riporta sul mag. dx. il totale («1630»). Non è troppo ardito ipotizzare, dunque, che già all'altezza di *Ind. 1* il poeta avesse in mente una suddivisione in due sezioni, e che il salto dal numero 14 al numero 16 non vada interpretato come un *lapsus*, bensì come uno spazio già destinato all'inserimento di un testo “fuori quota”, probabilmente *Microfilm*.

In *Ind. 2* sono invece presenti il titolo definitivo della raccolta, la suddivisione in due sezioni di 11 componimenti ciascuna, inframmezzate da *IODIO* (poi *Microfilm*) e intitolate *Misteri della pedagogia* e *Pasque*. A differenza di *Ind. 1* e di *Ind. 3*, la numerazione delle poesie qui non è continua, ma ricomincia da 1 nella seconda sezione.

In nessuno degli indici la “poesia” centrale *IODIO* è numerata: ma se, secondo la nostra ipotesi, in *Ind. 1* essa è inclusa solo *in absentia*; e se, in *Ind. 2*, ciò è dovuto chiaramente alla discontinuità tra le due sezioni, in *Ind. 3* la numerazione continua avrebbe dovuto implicare una scelta diversa. Il fatto, apparentemente marginale, è invece significativo, forse, dello statuto *autre* che Zanzotto attribuiva a questo componimento.

I tre indici sono fondamentali per ricostruire le fasi di aggregazione e composizione macrotestuale della raccolta.

Nella tavola sinottica degli indici che mi accingo a fornire, si assume come punto di partenza l'ordine definitivo, in buona parte già raggiunto in *Ind. 2*, e si risale via via a quello iniziale di *Ind. 1*. Si è scelto inoltre di rappresentare anche le oscillazioni dei titoli sia all'interno di uno stesso indice, sia nel passaggio da un indice all'altro: poiché le varianti degli indici coincidono, salvo poche eccezioni, con quelle apportate da Zanzotto nella stesura dei componimenti, per alcuni di essi è possibile risalire così allo stadio di composizione coevo alla compilazione degli indici stessi.

Incrociando questi dati con la cronologia e con la numerazione apposta dal poeta alle diverse poesie (di cui si parlerà più avanti), tenteremo di da-

tare gli indici e, soprattutto, di individuare le stesure delle liriche coinvolte nel processo di aggregazione macrotestuale.

Ecco, intanto, la tavola sinottica:

1 *Misteri della pedagogia*

2 *Semine del Mazzaròl* [*Il Mazzaròl* ← *Vini* (Ind. 2)] ← *Verso un programma* (Ind. 1)

3 *La pace di Oliva* [*Voto basso in storia* (Ind. 2)] ← *Vorrei saperlo* (Ind. 1)

4 *Proteine, proteine* ← *D'un fiato* [*La Maestra di vita*] ← *Il grande amico* [*Proteine, proteine*] (Ind. 2) ← *Tre in storia* [*La pace di Oliva*] ← *Hegel enfant* (Ind. 1)

5 *Subnarcosi* (Ind. 2) ← *Drugs* [*D'un fiato*] ← *Hegel enfant* (Ind. 1)

6 *Qualcuno c'era* ← *Hegel enfant* (Ind. 1)

7 *Chele* (1-3) ← *Subnarcosi* (Ind. 1)

8 *Frammento di un poemetto...* [*Pigmalione* (Ind. 2)] ← *Colpi bassi* [*Reti*] (Ind. 1)

9 *Sovraesistenze* ← *Qualcuno c'era* (Ind. 1)

10 *Xenoglossie* ← *Pigmalione* [*Frammento di un poemetto...*] (Ind. 1)

11 *Per lumina, per limina* ← *Chele* [prima: *Alea* ← *Oroscopi*] (Ind. 1)

12 *Microfilm* [*IODIO* (Ind. 2 e 3)] ← *Sovraesistenze* (Ind. 1)

13 *Lanternina cieca* ← *Xenoglossie* (Ind. 1)

14 *D'un fiato* ← *Rito d'iniziazione* [*Attoniti, amanti*] (Ind. 2) ← *Per lumina, per limina* (Ind. 1)

15 *Feria sexta in parasceve* [*Feria sexta in Parasceve 1* (Ind. 2)]

16 *Feria sexta in Parasceve* (variante) [*Feria sexta in Parasceve 2* (Ind. 2)] ← *Lanternina cieca* (Ind. 1)

17 *La Pasqua a Pieve di Soligo* ← *Verso il 25 aprile* (Ind. 1)

18 Codicillo ← Frammenti pasquali [Feria sexta in Parasceve e (variante)] (Ind. 1)

19 Lunedì dell'Angelo ← Pasqua a Pieve di Soligo (Ind. 1)

20 Pasqua di Maggio ← Codicillo (Ind. 1)

21 Attoniti, amanti ← A S. Gallo ← La miss [D'un fiato] ← A S. Gallo [San Gal sora la sòn] (Ind. 2) ← Pasqua di maggio (Ind. 1)

22 Biglia ← A S. Gallo [San Gal sora la sòn] (Ind. 1)

23  $\cup\bar{a}\cup\bar{e}$  ← Biglia [Pasqua e antipasqua] (Ind. 1)

(24) Kakke oppure Convito dei vampiri [ $\cup\bar{a}\cup\bar{e}$ ] (Ind. 1)

### 3.1. Dinamismi tra il primo e il secondo indice

*Misteri della pedagogia* è l'unico componimento per cui non si registrano variazioni di posizione e titolo.

La seconda lirica di *Ind. 1*, *Verso un programma*, potrebbe essere *Semine del Mazzaròl*, che a partire da *Ind. 2* troviamo nella stessa posizione, e che però non è testimoniata tra le carte del Centro Manoscritti; oppure un'altra poesia che al momento non è possibile identificare.

Come ha già segnalato Francesco Venturi<sup>22</sup>, *Ind. 1* comprende tre poesie poi escluse dalla silloge, e confluite quindici anni dopo in *Idioma: Vorrei saperlo* (3<sup>a</sup>), *Verso il 25 aprile* (17<sup>a</sup>) e *A S. Gallo* (poi *San Gal sora la sòn*: 22<sup>a</sup>). All'elenco va aggiunta *Colpi bassi* (8<sup>a</sup>), inserita in *Fosfeni* con il titolo *Reti*.

Già a partire da *Ind. 2* questo nucleo di componimenti risulta espunto.

*Vorrei saperlo* è sostituito dalla *Pace di Oliva* (che in *Ind. 1* compariva in quarta posizione, a sostituire *Hegel enfant*); al posto di *Verso il 25 aprile* troviamo la *Pasqua* (19<sup>a</sup> in *Ind. 1*). *A S. Gallo* inizialmente arretra di una posizione; viene poi sostituita da *D'un fiato* (qui *La miss*), quindi reintegra-

22 F. Venturi, *Dinamismi e assetti avantestuali attraverso gli autografi della «pseudo-trilogia»*, «Autografo», 46, cit. pp. 70-4.

ta e nuovamente espunta: le subentra, nella posizione definitiva, *Attoniti, amanti*, assente in *Ind. 1*. A *Colpi bassi* si sostituisce il *Frammento*.

*Hegel enfant*, permutata dapprima con la *Pace di Oliva*, come si è visto; poi, scalata al quinto posto, con *D'un fiato*, e dislocata quindi in sesta posizione, cade già in *Ind. 1*, senza però che le subentri un'altra lirica. A partire da *Ind. 2* questa posizione sarà occupata da *Qualcuno c'era*, nona in *Ind. 1*.

In *Ind. 2* *Feria sexta in parasceve* e *Feria sexta in Parasceve (variante)*, ancora riunite al 18° posto sotto il titolo *Frammenti pasquali* in *Ind. 1*, divengono autonome; l'espunzione di *Verso il 25 aprile* (15<sup>a</sup>), l'arretramento di *Lanternina cieca* dalla 16<sup>a</sup> alla 13<sup>a</sup> posizione, e l'inserimento di *Lunedì dell'Angelo* a seguire la *Pasqua a Pieve di Soligo* e *Codicillo* arricchiscono e compattano la serie "pasquale", ora costituita dalle due *Feriae* (15<sup>a</sup> e 16<sup>a</sup>), dalla *Pasqua* (17<sup>a</sup>), *Codicillo* (18<sup>a</sup>) e *Lunedì dell'Angelo* (19<sup>a</sup>).

UāUē e *Proteine, proteine* costituivano in *Ind. 1* un singolo componimento dal titolo incerto: *Kakke oppure Convito dei vampiri*. Il secondo titolo, dove compare il diffuso tema del "vampirismo", non è attestato in nessuna delle redazioni, e costituisce forse un'ipotesi formulata da Zanzotto proprio nella stesura dell'indice. A partire da *Ind. 2* le poesie, divenute autonome, vengono dislocate nella posizione e con il titolo della stampa.

### 3.2. Le fasi di elaborazione delle poesie relative al primo e al secondo indice

Ad eccezione di *Misteri della pedagogia*, del *Frammento* (di cui possediamo solo una redazione), e, tra le poesie confluite in altre raccolte, di *San Gal sora la sòn*, come si accennava poco prima, tutti i componimenti sono stati numerati da Zanzotto.

Seguendo l'ordine definitivo delle liriche, fornisco ora l'elenco delle numerazioni relative a ciascuna di esse, completo della/e stesura/e in cui sono state inserite dall'autore.

Nei casi in cui gli indici registrino le varianti dei titoli, queste ultime saranno indicate nell'elenco accanto al titolo definitivo e secondo l'ordine di seriazione.

Quando sarà possibile, inoltre, per le redazioni numerate e/o interessate dai processi variantistici di cui sopra si specificherà la data di composizione.

## Prima sezione

3) *La pace di Oliva* [terza stesura, f. VIII, 173] ← *Voto basso in storia* [terza stesura, f. VIII, 173; seconda stesura, f. VIII, 174] ← *Tre in storia* [seconda stesura, f. VIII, 174; prima stesura, f. V/II,5;]

Num. «3» penna blu [quinta stesura, f. VIII, 100] ← «4» penna nera [seconda stesura, f. VIII, 174]

4) *Proteine, proteine* (cfr. UāUē) ← *Il grande amico* [settima stesura, f. VIII, 137]

Num. «4» penna blu [settima stesura, f. VIII, 101] ← «24» penna nera [seconda stesura, f. VIII, 5]

5) *Subnarcosi*

Num. «5» penna blu ← «7» matita [quinta stesura, f. VIII, 41] ← «7» penna nera [quarta stesura, f. VIII, 152]

6) *Qualcuno c'era*

Num. «6» penna blu ← «9» penna nera [quarta stesura, f. VIII, 102; data «nov[embre] 71»]

7) *Chele* [quinta stesura, f. VIII, 103] ← *Alea* [terza stesura, ff. VIII, 14-5; quarta stesura, ff. VIII, 159-61] ← *Oroscopi* [seconda stesura, f. VIII, 21; terza stesura, ff. VIII, 14-5]

Num. «7» penna blu [quinta stesura, f. VIII, 103] ← «11» penna nera [terza stesura, ff. VIII, 14-5]

9) *Sovraesistenze* [terza stesura, ff. VIII, 198-200]

Num. «9» penna blu [quinta stesura, ff. VIII, 104-5] ← «12» penna nera ← «18» penna nera [terza stesura, ff. VIII, 198-200]

10) *Xenoglossie*

Num. «10» penna blu ← «13» penna nera [terza stesura, ff. VIII, 106-9]

11) *Per lumina, per limina*

Num. «11» penna blu ← «14» penna nera [terza stesura, ff. VIII, 39-40]

## Seconda sezione

12) *Lanternina cieca* [seconda stesura, f. VIII, 24] ← *A pasquetta una mezzoretta* ← [prima stesura, f. VIII, 10; data «gennaio 6-30/73»]

Num. «1»; «(18)» penna blu [quinta stesura, f. VIII, 54] ← «16» penna nera [prima stesura, f. VIII, 10]

13) *D'un fiato* ← *Tutto d'un fiato* ← *D'un fiato* [quarta stesura, f. VIII, 176] ← *La maestra di vita* [seconda e terza stesura, ff. VIII, 204 e 175] ← *Maestra di vita* | *La Maestra* [prima stesura, f. VIII, 16]

Num. «2»; «(13)» matita [copia carbone quinta stesura (f. VIII, 32), f. VIII, 35] ← «2»; «13» ← «14» penna blu [quinta stesura, f. VIII, 35] ← «5 bis» penna nera ← «7» penna nera ← «9» pastello rosso sul v ← «17» matita [seconda stesura, f. VIII, 204]

14) *Feria sexta in parasceve* e (*Variante*) [quarta stesura, f. VIII, 133] ← *Feria sexta in Parasceve I e 2* [seconda stesura, f. VIII, 155] ← *Frammenti pasquali* [prima stesura, f. VIII, 9, data: «19/XI/72»]

Num. «3»; «(14)»; (prima parte) e «4»; «(15)» (seconda parte) matita [quinta stesura, ff. VIII, 98 e 99] ← «18» penna nera [prima stesura, f. VIII, 9]

15) *Pasqua a Pieve di Soligo*

Num. «5»; «16» penna blu ← «10» penna nera [quarta stesura, ff. VIII, 66-72, data: «(1968-1971)»]

16) *Codicillo*

Num. «6»; «(17)» penna blu [quarta stesura, f. VIII, 33] ← «20» penna nera [prima stesura, f. VIII, 139, data: «1/1/73»]

17) *Lunedì dell'angelo*

Num. «7»; «18» penna blu [seconda stesura, f. VIII, 130]

18) *Pasqua di maggio*

Num. «(8)»; «19» penna blu ← «21» penna nera [sesta stesura, ff. VIII, 86-91]

19) *Attoniti, amanti* [quarta stesura, f. VIII, 42] ← *Rito* [seconda e terza stesura, ff. VIII, 142 e 157]

Num. «9»; «(20)» penna blu [quinta stesura, f. VIII, 43]

20) *Biglia (Pasqua e antidoti)* ← *Magna feria (Pasqua e antipasqua)* [settima stesura, ff. VIII, 110-6] ← *Pasqua e antipasqua estiva* [sesta stesura, ff. VIII, 143-9] ← *Pasqua e antipasqua agostana* [quarta stesura, ff. VIII, 190-5] ← *Pasqua/Antipasqua augustana in uovo-sepolcro* ← *Pasqua/Antipasqua estiva* ← *Antipasqua in agosto* [terza stesura, ff. VIII, 196-7]

Num. «(10)»; «21» penna blu [ottava stesura, ff. VIII, 117-21] ← «23» penna nera [sesta stesura, ff. VIII, 143-9]

21) UāUē [quinta stesura, f. VIII, 31] ← *Kakke* | *l'Educazione dei cani* [prima stesura, f. VIII, 8, data: «31 ott[obre] 72»]

Num. «(11)»; «(22)» penna blu [copia quinta stesura (f. VIII, 31), f. VIII, 125]

Poesie confluite in *Fosfeni*:

(8) *Reti*

Num. «(8)» penna nera [prima stesura, f. VIII, 153]

Poesie confluite in *Idioma*:

(3) *Vorrei saperlo* [terza stesura, f. XII/II, 50-1]

Num. «3» penna nera

(17) *Verso il 25 aprile*

Num. «17» penna nera [seconda stesura, f. XII/?, 36]

La numerazione, come si può verificare anche a colpo d'occhio, riflette l'ordine dei componimenti negli indici e, spesso, le sue oscillazioni.

Si osservi innanzitutto che, nella successione variantistica delle numerazioni, le prime in ordine cronologico sono scritte con penna nera e corrispondono a *Ind. 1*; le successive, vergate con penna blu, corrispondono invece a *Ind. 2-3*.

Solo quattro volte la numerazione è a matita: in *Feria sexta in parasceve* (quinta stesura); *Subnarcosi* (quinta stesura); nella seconda stesura e nella copia carbone della quinta redazione di *D'un fiato*. In quest'ultimo caso si tratta di una copia, in cui la numerazione è identica a quella, scritta con penna blu, dell'originale. Anche la quinta stesura di *Feria sexta* è una copia carbone, di cui però non si possiede l'originale. In *Subnarcosi* la numerazione a matita è riscritta con penna blu.

Diverso il caso della seconda redazione di *D'un fiato*. Qui al numero «17», scritto a matita e poi cassato, è giustapposto con pastello rosso un asterisco; quest'ultimo, seguito dal numero «9», è ripreso sul verso del foglio, con lo stesso pastello. Rinviando, per maggiori dettagli, ad *Attraverso la «Beltà»*<sup>23</sup>, mi limito qui a osservare che questo tipo di numerazione si riscontra in quattro fogli della Beltà (V/II, 14; V/II, 16; V/II, 17; V/II, 40); i quali, assieme ai ff. V/II, 15 e V/II, 49, attestano in maniera frammentaria una iniziale ipotesi di ordinamento per poesie confluite in seguito nelle prime tre sezioni della raccolta:

V/II, 14 [*Poss. pref., III, In un'omogenea tesi*]: 3 matita → 2 penna → 3 penna → III° penna;

V/II, 15 [*Poss. pref., IV, L'archi-, trans, terza stesura*]: VI° ds → 4 penna;

V/II, 16 [*Pos. pref., V, Orfico non è, terza stesura*]: 5 matita → 5 penna → VI° penna;

23 Cfr. in particolare pp. 398-404.

V/II, 17 [*Poss. pref., IV, L'archi-, trans, seconda stesura*]: 6 *matita* → VI° *penna*;  
 V/II, 40 [*La perfezione..., seconda stesura*]: 9 *matita* → 10 *penna*;  
 V/II, 49 [*Ampolla..., quinta stesura*]: 19) *matita*;

*D'un fiato*, dunque, faceva inizialmente parte di questo progetto, risalente all'estate-autunno 1966. Sembrerebbe addirittura che il suo spostamento dalla diciassettesima alla nona posizione avesse determinato lo slittamento della *Perfezione della neve* dalla nona alla decima.

Tornando invece a *Pasque*, occorre ancora rilevare che la numerazione scritta con penna blu è doppia: l'una, come in *Ind. 2*, indica la posizione del componimento relativamente alla singola sezione; l'altra, spesso tra parentesi, quella "assoluta". Come in *Ind. 3*, la numerazione complessiva, nelle poesie della seconda sezione, è inferiore di una unità rispetto a quella effettiva: come si è detto, lo scarto è dovuto al fatto che Zanzotto esclude dal computo *Microfilm*.

Confrontando l'elenco con la tavola sinottica, è possibile ora ricostruire con qualche margine di approssimazione la data degli indici e, per la maggior parte delle liriche, lo stadio redazionale cui esse erano giunte all'altezza di *Ind. 1* e di *Ind. 2*.

*Ind. 1* indica *Lanternina cieca* con il titolo (abbreviato) che la poesia aveva nella prima stesura (f. VIII, 10), *A pasquetta una mezzoretta*, datata «gennaio 6-30/73», e include *Codicillo*, la cui prima redazione risale a pochi giorni prima («1/1/73»).

Il gennaio del 1973 è quindi, verosimilmente, il termine *post quem* per la stesura dei tre indici, una data molto vicina alla stampa. Questo indurrebbe a pensare che, a differenza di quanto avviene nella *Beltà*, il lavoro di organizzazione macrotestuale avesse avuto inizio quando tutte o quasi tutte le poesie avevano raggiunto una fase avanzata di composizione; e che, di conseguenza, esso non abbia avuto sull'elaborazione dei testi ricadute paragonabili a quelle riscontrate nella silloge del '68. Eppure, nel caso di svariate poesie (*La pace di Oliva, Proteine, proteine* e UāUē, *Chele, Lanternina cieca, D'un fiato, Feria sexta in parasceve e (Variante), Codicillo, Attoniti, amanti*), buona parte dell'iter compositivo sembra contemporaneo alla stesura degli indici.

Nella tabella che segue, per ogni lirica si fornisce il quadro della/e fase/i compositiva/e raggiunta/e all'altezza di *Ind. 1* e *Ind. 2-3*:



		<i>Ind. 1</i>	<i>Ind. 2-3</i>
	Titolo dei componenti	Stesura	stesura
1	<i>La pace di Oliva</i>	seconda, f. VIII, 174	terza-quinta, ff. VIII, 173, 156, 100
2	<i>Proteine, proteine</i>	prima, f. VIII, 5	settima, f. VIII, 101
3	<i>Subnarcosi</i>	quarta, f. VIII, 152	quinta, f. VIII, 41
4	<i>Qualcuno c'era</i>	quarta, f. VIII, 102	<i>ead.</i>
5	<i>Chele</i>	terza-quinta, ff. VIII, 14-5, 159-61, 103	<i>ead.</i>
6	<i>Sovraesistenze</i>	terza, ff. VIII, 198-200	quinta, ff. VIII, 104-5
7	<i>Xenoglossie</i>	terza, ff. VIII, 106-9	<i>ead.</i>
8	<i>Per lumina, per limina</i>	terza, ff. VIII, 39-40	<i>ead.</i>
9	<i>Lanternina cieca</i>	prima, f. VIII, 10	quinta, f. VIII, 54
10	<i>D'un fiato</i>	prima-terza, ff. VIII, 16, 204, 175	quarta-quinta, ff. VIII, 176; 32 (e 35)
11	<i>Feria sexta in parasceve e (Variante)</i>	prima, f. VIII, 9	seconda-quinta, ff. VIII, 155, 141, 133, 98-9
12	<i>La Pasqua a Pieve di Soligo</i>	quarta, ff. VIII, 66-72	<i>ead.</i>
13	<i>Codicillo</i>	prima, f. VIII, 139	quarta, f. VIII, 133
14	<i>Lunedì dell'Angelo</i>	seconda, f. VIII, 130	<i>ead.</i>
15	<i>Pasqua di maggio</i>	sesta, ff. VIII, 86-91	<i>ead.</i>
16	<i>Attoniti, amanti</i>		seconda-quarta, ff. VIII, 142, 157, 42
17	<i>Biglia</i>	sesta, ff. VIII, 143-9	settima, ff. VIII, 110-6
18	UāUē	prima, f. VIII, 8	quinta, f. VIII, 125 (e 31)
19	<i>Vorrei saperlo</i>	terza, ff. VIII, 50-1	

20	<i>Reti</i>	prima, f. VIII, 153	
21	<i>Verso il 25 aprile</i>	seconda, f. VIII, 36	

Si osservi tuttavia che *Feria sexta in parasceve e (Variante)*, UāUē e *D'un fiato*, già nelle stesure iniziali, non presentano un testo molto distante dal definitivo.

Se si assume come termine *post quem* il gennaio del '73, e si tiene conto dell'*iter* editoriale precedente la stampa, occorre in ogni caso ipotizzare una fase compositiva molto intensa.

Ciò nonostante, anche per le liriche scritte in quest'ultima fase si dispone di redazioni dattiloscritte identiche (o quasi) al testo ultimo. Nelle bozze, infatti, gli interventi dell'autore si limitano a correggere refusi, spaziature e impaginazione.

Solo in *Semine del Mazzaròl*, che come si è detto non è testimoniato tra le carte del Fondo, essi sono talmente numerosi e pesanti da costringere Zanzotto a riscrivere interamente la poesia, come suggerisce l'appunto scritto sul marg. sx. del f. VIII, 218: «Rifare completamente». Si tratta ovviamente di un caso isolato, ma che forse ci fornisce un indizio ulteriore del breve lasso di tempo in cui si attuò il passaggio da *Ind. 1* a *Ind. 2-3*.

Ci soffermeremo ora sul primo, interessantissimo progetto, e ci interrogheremo poi sulle ragioni che spinsero l'autore a sostituirgli quello, sensibilmente diverso, che giunse alla stampa.

### 3.3. Le due "sezioni" nel primo progetto macrotestuale

Tralasciando i vari mutamenti che riguardano la *dispositio*, ricapitoliamo innanzitutto le principali differenze tra *Ind. 1* e *Ind. 2-3*.

Cadono *Hegel enfant* (già in *Ind. 1*), *Vorrei saperlo*, *Colpi bassi* [*Reti*] e *Verso il 25 aprile*.

Tra le poesie poi confluite in *Idioma*, inizialmente resiste solo *A S. Gallo* [*San Gal sora la son*]. Al suo posto è poi inserita *Attoniti, amanti*, che con *Lunedì dell'Angelo* è l'unica lirica assente in *Ind. 1* (il caso di *IODIO* [*Microfilm*], lo si è visto, è completamente diverso).

*Frammenti pasquali* e *Kakke oppure Convito dei vampiri* si sdoppiano, rispettivamente, in *Feria sexta in Parasceve* e relativa *Variante*, e in *Proteine, proteine* e UāUē.

Resta poi l'interrogativo riguardante *Verso un programma*, identificabile con *Semine del Mazzaròl* o da esso sostituito. (Ma il fatto che *Semine*,

ancora nelle bozze, non avesse raggiunto uno stadio compositivo soddisfacente per l'autore, farebbe propendere per la seconda ipotesi).

«*Vorrei saperlo* è [...] un ritratto di limpide intenzioni comunicative, e la religiosità contadina della ottuagenaria protagonista, abitante della Cal Santa, chiamata Pina nella redazione del '71» e nelle due successive, «s'inquadra bene tra le immagini di vita di Pieve di Soligo che costellano *Pasque*»<sup>24</sup>. E si noti, a questo proposito, la chiara citazione della villoniana *Ballade des dames du temps jadis* (*Ballata delle dame d'una volta*)<sup>25</sup> e in particolare del suo "refrain": «*Mais ou sont les neiges d'antan?*» (vv. 26-7 di *Vorrei saperlo*: «Se ne parlò durante il grande passato, / quello nostro, con nevi e soli d'antan»).

Il sottofondo autobiografico della poesia, e la centralità di una figura femminile che ha avuto un ruolo nella formazione del poeta, la accomunano inoltre a *Misteri della pedagogia*, dove è protagonista la Maestra Morchet.

I cenni autobiografici tuttavia, come spessissimo avviene in Zanzotto, vengono gradualmente mascherati nel passaggio dalla prima alla quarta stesura. Qualche esempio.

- La Pina delle prime tre stesure (ff. I, 119, I, 141, II, 50) diviene nella quarta (I, 26) la Nene di *Idioma*;

- il segmento «chiamai la sua cucina: un'oasi di pace» (prima e seconda stesura), diventa «Un Signore chiamò la sua cucina: oasi di pace» (terza stesura);

- e ancora: «Il nostro passato, le nostre nevi d'antan / e le favole di "Pomo e Scorza" / che mi distrasse, bambino, dalla morte. / In cucina della Pina, nell'"oasi di pace" andavo a studiare» (prima stesura) → «Oh il nostro passato, le nostre nevi d'antan / su cui camminavano i fratellini Pomo e Scorza, / chiamati di favola in favola / a distrarmi dalla morte, in grazia della Pina» (seconda stesura) → «... il nostro passato, le nostre nevi d'antan / su cui faticavano coi piedini i fratellini Pomo e Scorza, / chiamati di favola in favola / a distrarci dalla morte, in grazia della Pina» (terza stesura).

Secondo Francesco Venturi, la sostituzione di «Pina» con «Nene» è finalizzata a evitare, in *Idioma*, «qualsiasi sovrapposizione con "la Pina dei giorni"», su cui è incentrata la seconda poesia della serie *Onde élle*<sup>26</sup>. L'ipotesi è plausibile, ma vorrei tentare di avanzarne un'altra, non alternativa.

24 F. Venturi, *Dinamismi...*, cit., p. 73.

25 Tr. it. di riferimento François Villon, *Poesie*, Milano, Feltrinelli 1996, pp. 22-5.

26 Secondo la *Cronologia* del Meridiano (p. CI) l'amata zia del poeta, Maria, era «la più affezionata cliente della Pina "dei giorni"».

Come spiega la nota (37) ai vv. 245-6 di *Filò* «Élo vero che pi no pól esserghè 'romai / gnessun parlar de néne-none-mame?» («È vero che non può esserci più ormai / nessun parlare di néne-nonne mamme?»), il termine “néne” «significa letteralmente “nutrici”», ma nel poemetto «sta a indicare le ormai inesistenti donnette miti dell’*entourage*»<sup>27</sup>.

La Pina di *Vorrei saperlo* abitava nella contrada di Cal Santa (cfr. v. 6: «Vive, bene e ben sola, nella casetta in Cal Santa»), dove gli Zanzotto si erano trasferiti poco dopo la nascita di Andrea, e probabilmente faceva parte dell’*entourage* familiare: come tale, avrebbe potuto esercitare quella funzione di “nutrice-balia” che, come si comprende dalle varianti di cui sopra, il poeta le attribuisce nella poesia. Forse la sostituzione del nome proprio con quello designante il ruolo affettivo e materno della protagonista, è quindi finalizzata anche a compensare la soppressione dei riferimenti autobiografici espliciti e la conseguente perdita di ogni implicazione emotiva-testuale tra l’io poetante e l’anziana signora.

Il riferimento alla durezza dell’inverno in Cal Santa («Va a letto alle sette ora ch’è inverno / (è duro il ghiaccio fino a Pasqua in Cal Santa», prima stesura), anticipa il gelido scenario pasquale di *Lanternina cieca* (cfr. vv. 31-4: «ma vi’ tu ma varda ma quali / in interminati concili di nevi e geli / in reti di neuroni e sinapsi astrali / in piste riscontri viraggi di nevi su nevi»), in cui si stagliano altri due abitanti della contrada (poi definita in *Idioma* «Zauberkraft»), Toni e la Neta<sup>28</sup>.

Altri temi centrali nella poesia sono quello del “vino” (cfr. vv. 2-5: «Se volete sapere dove c’è vino buono, / in quale osteria o casa di contadini / con la rama per insegna, rivolgetevi / alla Nene») e quello storico-religioso (cfr. questi versi della prima stesura, poi caduti nella successiva: «Fu messa al muro dai tedeschi perché / di tutto il paese unica lei voleva andare in chiesa, mentre il paese era col coprifuoco, sotto rappresaglia»<sup>29</sup>).

Il tema del “vino”, nelle sue connotazioni misterico-dionisiache oltre che eucaristiche, è presente in *Semine del Mazzaròl* (la cui inclusione in *Ind. I*, per i motivi di cui si è detto, è tuttavia dubbia), in *Hegel enfant* e in *Lanternina cieca* (vv. 18-22: «da domìni e viluppi di candori discendono / lenti di aver tettato il molto e il caldo / dal vino dei Fordàn, stalla e filò»).

27 PPS, p. 531.

28 Cfr. la *Cronologia*, PPS, p. XCIX: «D’inverno [...], la Cal Santa si riempie di neve e così rimane fino al periodo della Pasqua: Toni e la Neta, i protagonisti della poesia *Lanternina cieca*, abitano in una casa di questa via, contrassegnata da un grande gelso».

29 Negli *Appunti e abbozzi per un’ecloga in dialetto*, cit., si menzionano due Pine, Pina Simonèt e Pina Vettoretti, a proposito di «due gustosi episodi del tempo della Resistenza e dell’inizio del dopoguerra: la prima cercò di vendere ai partigiani una piccola manza da macellare (in realtà perché sterile); la seconda insultava le ragazze che avevano l’ardire di indossare i pantaloni» (M. Bordin, cit., p. 39). La caratterizzazione della Pina-Nene di *Vorrei saperlo*, il contesto resistenziale e la prossimità cronologica dei due componimenti, spingono a domandarsi se quest’ultima non possa essere identificata con la Pina Simonèt degli *Appunti*.

In *Semine del Mazzaròl* (vv. 4-6), Zanzotto sembra trasferire ai vigneti le proprietà materne e salvatrici attribuite in *Vorrei saperlo* alla Pina (ma si noti anche che, in *Lanternina cieca*, «dal vino dei Fordàn» Toni e Neta «tettano il molto e il caldo»): «(e là il crollame dei vigneti / che mi teneva a galla, a mamma, / che mi teneva al soleggiato, in solecchio)». E si confrontino, rispettivamente, i vv. 31-3 e 54-6 delle poesie («...ci è permesso / instradarci noi stessi nel: / probabile inanelarsi di tutti tra tutti e inoltre tutti»; «Così immediato è qui l'eterno, così / tangibile frutto del tempo, suo qualitativo / luore, così in saliente colloquio»), dove il tema hölderliniano del “colloquio”, sviluppato anche in *Per lumina, per limina* (vv. 43-7: «noi luminoso di noi / fogliame minuto perduto di noi / scrigni lunari di noi-biade / noi secco ma convalidato incontaminato raccolto») viene declinato nelle sue implicazioni estatico-dionisiache.

In *Hegel enfant* (prima contigua a *Vorrei saperlo*, poi slittata in avanti per far posto a *Tre in storia* [*La pace di Oliva*] e *Drugs* [*D'un fiato*]), con un gusto non gratuito dell'ironia Zanzotto riconduce l'attitudine pan-razionalistica di Hegel all'impronta lasciata sul filosofo dall'esperienza dell'allattamento al seno materno, in cui si sarebbe manifestata una condizione di perfetta penetrazione fra soggetto e mondo («et tout pour lui nageait dans le doux / lait d'une mami-mamina [...] / Un sein de lait à l'entstehen au vergehen / au vergehen doux comme un entstehen»). Quest'ultima rappresenterebbe, secondo il poeta, la premessa alla futura impostazione del sistema filosofico hegeliano, ma conterrebbe anche le ragioni dei suoi portati più negativi: la parentetica «et in vitro vibre déjà le vibriion du choléra», con la paronomasia fra «vibre» e «vibriion», si riferisce infatti alle presunte ragioni della morte di Hegel (il colera), alludendo con «déjà» a futuri sviluppi della sua speculazione<sup>30</sup>.

«Entstehen» e «vergehen» (rispettivamente: “nascere”, “sorgere”, e “perire”) sono termini che indicano i due momenti complementari della fenomenologia hegeliana. Si legga a tal proposito questo brano, sempre dalla *Prefazione alla Fenomenologia dello Spirito*<sup>31</sup>:

La verità include dunque al proprio interno anche il negativo. Ora, se si potesse considerarlo come qualcosa da cui fare astrazione, il negativo si chiamerebbe “falso”. Di fatto, invece, ciò che va dileguando dev'essere considerato

30 Si pensi ad esempio a quella che Zanzotto definisce (nello scritto sui «*Novissimi*», PPS, p. 1109) «arcistoria hegel-diamatistica», con riferimento all'elaborazione materialista della dialettica hegeliana operata da Engels e Lenin, e divenuta dottrina ufficiale nell'area sovietica (“diamat”: abbreviazione di “dialektičeskij materializm”, “materialismo dialettico”).

31 In G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. 9, Hamburg, Felix Meiner Verlag 1980, tr. it. Milano, Bompiani 2000, pp. 104-5.

esso stesso come essenziale, e non va irrigidito in una determinazione che, recisa via dal vero, debba essere abbandonata in un qualsiasi punto fuori della verità; né il vero, a sua volta, dev'essere considerato come il morto positivo che giace inerte dall'altra parte. Il fenomeno, l'apparire, infatti, è il movimento del *nascere* e del *perire*, movimento che non *nasce* né *perisce* esso stesso, ma che è in sé e costituisce la realtà e il movimento della vita della verità [Die Erscheinung ist das *Entstehen* und *Vergehen*, das selbst nicht *entsteht* und *vergeht*, sondern an sich ist, und die Wirklichkeit und Bewegung des Lebens der Wahrheit ausmacht]<sup>32</sup>.

In tal modo, il vero è il delirio bacchico in cui non c'è membro che non sia ebbro; e poiché ciascun momento, mentre tende a separarsi dal Tutto, altrettanto immediatamente si dissolve, questo delirio è anche la quiete trasparente e semplice.

[...] Nella totalità del movimento, intesa come quiete, ciò che si differenzia e si dà un'esistenza particolare è conservato come qualcosa che ha memoria di sé, come qualcosa la cui esistenza è il sapere di sé stesso, e a sua volta questo autosapere è, non meno immediatamente, un'esistenza.

L'immagine dell'ebbrezza bacchica richiama la tematica mistico-dionisiaca del "vino" e la paronomasia che si genera nel testo fra "raison" e "raisin" ("uva", simbolo dionisiaco per eccellenza: «oh mami: qui donnait / tout son bon sein à tout pour la raison / que le monde est la maison / de la raison, oh, raison, quel raisin, quelle moisson!»). Paronomasia che, alla luce del brano hegeliano, si rivela solo apparentemente paradossale, data la coincidenza (diremmo) dialettico-dionisiaca che in esso si istituisce fra delirio e quiete, separazione e ritorno al «Tutto».

Anche nella poesia su Hegel il vino assume dunque valenze dionisiache e materne. In essa ritroviamo inoltre, implicitamente evocato dallo storicismo hegeliano, il tema della "storia", presente (oltre che in *Vorrei saperlo*) in *Tre in storia* [*La pace di Oliva*] e in *Verso il 25 aprile*.

Sulla scelta linguistica del francese, non nuova al poeta<sup>33</sup>, soccorre lo scritto del 1984 *Una poesia, una visione onirica*, dedicato al "grafema" centrale di *Pasque, Microfilm*, il cui commento, com'è noto, è pure in francese, e contiene un esplicito riferimento alla filosofia di Hegel. Si cita dal saggio dell'84:

nessuna lingua, o solo una lingua universale-edenica potrebbe essere sufficiente alle pretese dell'espressione poetica, ma di fatto in nessun altro momento colui che scrive è così "creato" dalla propria lingua storica, così sprofondato nel suo particolare codice. E quel commento francese (un francese chissà quan-

32 Corsivi miei.

33 Si pensi a *Bleu*, testo esplicitario delle *IX Ecloghe* (p. 261).

to *grossus*, condito di altre parole ancora, come la hegeliana *Unruhe*, l'inquietudine originaria, 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* [...]»<sup>34</sup>.

Con il termine "Unruhe" il poeta chiosa il termine-matrice "iodio": «l'iodo, corrosione, Unruhe, instabilità, "violet" en grec»<sup>35</sup> etc.

A differenza del commento a *Microfilm*, la «poesia su Hegel enfant» non costituisce la cornice metalinguistica di un testo altro (in ogni senso), e non può di conseguenza assumerne la funzione indicativa di una trascendenza rispetto alla lingua storica in cui il poeta è «sprofondato», se non «creato». L'opzione per un francese «condito» di tessere tedesche e italiane può tuttavia possedere il medesimo significato in riferimento non a un testo "interno", bensì "esterno", quello di Hegel appunto, assecondandone la tensione verso la "*Ruhe*" post-istorica e al tempo stesso ironizzando su di essa.

Si noti infine che, in sintonia con l'onirismo di *Pasque*, *Microfilm* viene definito dalla nota dell'autore<sup>36</sup> «semplice trascrizione [...] di un sogno», e che la poesia su Hegel è «in parte sognata».

Il tema dell'"estasi dionisiaca" si connette all'isotopia precedentemente analizzata della "droga" (in *Drugs* [*D'un fiato*] e *Subnarcosi*, che in *Ind. I* precedevano e seguivano rispettivamente *Hegel enfant*, prima che quest'ultima venisse espunta); dell'"insonnia" (in *Subnarcosi* e in *A.S. Gallo* [*San Gal sora la sòn*]<sup>37</sup>); dell'onirismo (in *Hegel enfant*, *Qualcuno c'era* e *Microfilm*); e, infine, della "cibernetica" (in *Pigmalione* [*Frammento*]).

Tra *Subnarcosi* e *Qualcuno c'era* si inserisce *Colpi bassi*, in cui il tema pedagogico di *Misteri della pedagogia* viene ripreso in un "notturno" che anticipa le ambientazioni dei componimenti incipitari ed esplicitari della seconda sezio-

34 *Ivi*, p. 1299. La coppia hegeliana "*Ruhe-Unruhe*", nella versione italiana "quiete-inquietudine" e con la probabile mediazione di Heidegger, compare in diversi passaggi della *Beltà* (cfr. *Alla stagione, Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, II e III, *ivi*, rispettivamente pp. 277-9 e 282-3). Per una trattazione più ampia del tema cfr. ancora L. Stefanelli, *Attraverso la «Beltà» di Andrea Zanzotto*, cit., pp. 118-78.

35 *Microfilm, Pasque*, in PPS, p. 413.

36 *Ivi*, p. 456.

37 Cfr. su questo punto F. Venturi, op. cit., p. 71: «lo spunto tematico di *San Gal*, protettore del sonno e dei sonnambuli come specifica la nota [in *Idioma*], emergeva in qualche modo in *Pasque* già in *Subnarcosi* [...], stato di semicoscienza tra veglia e sonno che anticipa la liberazione degli effetti di un farmaco narcotico».

ne (*Lanternina cieca* e *Kakke oppure Convito dei vampiri* [*Proteine, proteine e UāUē*): «palpabile ricco annottare svagare / stordimento da colpo basso / colpo basso tosse e divinazione / senza illusione o speme o duolo / si abbassa la testa a raso di lenzuolo / erroso polveroso eroso dalle notti / [...] colpi bassi ormai magistero diffuso stellare».

«Si sarebbe tentati», scriveva Stefano Dal Bianco nel suo *Profilo di Pasque*, «come accadde a qualcuno dei primi recensori, di leggere *Pasque* come una “seconda puntata” o una lunga appendice della *Beltà*. Premesso che ciò varrà assai più per la prima sezione della raccolta (*Misteri della pedagogia*) che non per la seconda (*Pasque*), la continuità va intesa soprattutto nella prospettiva di un approfondimento di alcune costanti tematiche (la pedagogia, l’infanzia) e stilistiche della poesia di Zanzotto»<sup>38</sup>.

Se dal punto di vista critico va senz’altro accolta l’indicazione di Dal Bianco, aggiungendo (*last not least*) alle «costanti tematiche» menzionate (pedagogia, infanzia) anche quella religiosa<sup>39</sup>, da quanto si è potuto constatare l’impressione dei primi recensori può essere rivalutata nella diversa prospettiva di un’analisi genetica.

La prima elaborazione di vari componimenti inclusi nella prima sezione di *Ind. I* (*Misteri della pedagogia*; *La pace di Oliva*; *Hegel enfant*; *D’un fiato*; *Subnarcosi* e *Frammento*), tra cui alcuni dislocati successivamente nella seconda (*D’un fiato*) o non confluiti nella silloge (*Hegel enfant*), risale infatti agli anni della *Beltà*.

L’analisi delle isotopie tematiche, inoltre, ha messo in luce come il motivo dionisiaco del “vino” costituisse, nella prima sezione di *Ind. I*, un fattore coesivo di grande rilevanza, riprendendo suggestioni in un primo tempo diffuse e articolate nell’avantesto della *Beltà*, poi in buona parte superate nella stampa<sup>40</sup>.

Nella seconda sezione, «*Verso il 25 aprile* si trova in posizione di assoluto rilievo [...]: subito prima dei *Frammenti pasquali* [...], che, a loro volta, precedono *La Pasqua a Pieve di Soligo*, vertice e fulcro dell’intero libro»<sup>41</sup>.

In questa serie di poesie, che già in *Ind. I* riflette la successione della settimana santa e la prolunga verso le improbabili *Pasqua di maggio* e *Pasqua*

38 PPS, p. 1538.

39 Oltre a quanto si dirà più avanti, cfr. su questo punto L. Stefanelli, *Attraverso la «Beltà»*, cit., pp. 98-118 e 385-98.

40 Cfr. ancora *Attraverso la «Beltà»*, cap. IV.

41 *Ivi*, p. 73.



e *antipasqua agostana* [Biglia], *Verso il 25 aprile* introduce interessantissimi elementi di continuità e discontinuità con il dominante tema pasquale.

Il 25 aprile è una festa primaverile, un rito collettivo in cui si commemora il sacrificio di migliaia di vite umane e la rinascita civile che esso ha reso possibile. Giustamente, Venturi nota che «il ricordo dei morti nel giorno della Liberazione è apertamente assimilato alle tappe della compassione sacra e del calvario»<sup>42</sup> (vv. 4-9: «il 25 aprile andando per i cippi / dei caduti, come per le stazioni di un calvario, / sopraffatto tremavo [...] / Il vostro perire – nel sacro della primavera – / mi sembrava la radice stessa di ogni sacro»).

Ma, a differenza della resurrezione cristiana, la rinascita laica del 25 aprile non implica alcuna prospettiva ultraterrena, e come tale si espone al «rituale autovomitarsi di ogni storia», gli «immola» i suoi segni, «sbrindella» il «tessuto di comuni allusioni» in cui la comunità si riconosce (vv. 55-61): l'«itinerario dei cippi» è «falso», e i caduti non sono «più qui, né altrove». Nulla in realtà è mutato, «lo sterminio è ovunque e sempre in atto / mai c'è stato armistizio dopo l'eroica emergenza / e la morte-di-paglia si fa di gran lunga più orribile / che quella per piombo nel tempo sadico/mitico» (vv. 28-31). Come nella *Pasqua*, il rito si rivela una «bestemmia»<sup>43</sup> (qui connessa al tema dell'"insonnia"<sup>44</sup>, vv. 84-6: «Allora soltanto se se un'insonnia / bestemmiate braciare ripeterà i vostri nomi / nei luoghi dell'insonnia, della pretesa» etc.), una «turpe sacralità», alla radice della quale il poeta individua un'istanza aggressiva non diretta contro il sacro, ma contro il senso di una propria inadempienza<sup>45</sup> che i caduti, al pari di Cristo, assumono e redimono (vv. 104-9: «E, non so come, fate vostro quel ch'era mia turpe sacralità, / lo portate sensuato e senziente / nel vostro assoluto assolvimento / in ciò che punta i piedi seppur / senza più rendersene conto / non tomba non culla non segno»).

Diversamente da Venturi, credo però che ai vv. 11-7 di *Verso il 25 aprile* («Anche se eravate scomparsi una sera / presi da batticuore, ormai rimossi da impatti col vivente / proprio per l'esser stati fino-al-picco del vivere. / 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») non sia «la poesia stessa della *Beltà*, rapportata al sacrificio dei compagni partigiani, a venire in certa misura sconfessata, con un piglio autoaccusatorio indotto dal sentimento della colpa»<sup>46</sup>. Mi sembra piuttosto che questi versi siano

42 *Ibid.*

43 Cfr. anche l'essenziale scritto del 1984 *Una poesia, una visione onirica?*, oggi in PPS, p. 1294: «Dopo parecchi giorni dalla catastrofe si produceva l'eruzione di queste elaborazioni, odio forse per lo stesso Dio (dio) (mondo), bestemmia e ribellione contro lo scempio».

44 Dalla terza alla settima stesura (ff. III, 22-4; III, 19-21; III, 28-30; III, 25-7; II, 34-5 e 37) il titolo della poesia è *Verso il 25 aprile – Insonnia*.

45 Cfr. *La Pasqua a Pieve di Soligo*, vv. 15-16: «Ma di nessuno e nulla bestemmio: i miei porchi / segnano solo la stretta dove, o me stesso, ti torchi».

46 F. Venturi, op. cit., p. 74.

una prosecuzione del processo autocritico che prende avvio proprio nella silloge del '68 (in particolare nella sezione *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*), e che ha come oggetto "l'omertoso delirio" con cui Zanzotto aveva rimosso il trauma storico in *Dietro il paesaggio*.

Oltre alle più ovvie ragioni cronologiche, penso infatti ai vv. 29-31 di *Adorazioni, richieste, acufeni* («Giocavo nel cortile / industriosamente rottami e rottami in cortile, / adoravo, quanti cortili-beltà»), in cui il termine "beltà", «questa» già di per sé «scarica, disadattata parola» (*Ampolla (cisti) e fuori*, v. 19), denota l'effetto dell'investimento sublimatorio che il poeta bambino riversava sul teatro dei suoi giochi. E si leggano, a questo proposito, i vv. 92-100 di *Verso il 25 aprile*: «Per me il buon calore e il tanto latte dei sentimenti / ebbe sempre nel fondo un elemento di nera esaltazione. / 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».

Ai vv. 63-73 della poesia inoltre, dove Zanzotto interpreta il proprio «bestemiare» con implicito e ironico rinvio alla teoria lacaniana del "Nome del Padre", in perfetta consonanza con *La Pasqua*<sup>47</sup>, non è forse un caso che, accanto a quello del "paesaggio", faccia nuovamente capolino il tema dell'"adorazione": «mi s'impone un giusto adorare penando / [...] un giusto bestemiare 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».

Oltre a riprendere il tema dell'"insonnia" da *Verso il 25 aprile*, A. S. Gallo [*San Gal sora la sòn*], ventiduesimo, ha con la poesia seguente (*Biglia*, ventitresima) lo stesso rapporto ancillare che corre tra *Codicillo* (ventesima) e *La Pasqua* (diciannovesima): le quattro poesie formano così una sorta di chiasmo che ha il suo centro nella *Pasqua di Maggio* (ventunesima), e che prelude all'*explicit* scatologico-escatologico di *Kakke oppure Convito dei vampiri* [*Proteine, proteine* e  $\cup\bar{a}\cup\bar{e}$ ].

A questa altezza, A. S. Gallo costituiva «con tutta probabilità» un «abbozzo embrionale» del testo a stampa», dal momento che *Ind. I* «indica [...] una poesia di soli dieci versi, mentre quella in *Idioma* ne conta ben trentasette»<sup>48</sup>. A ciò si aggiunga che, a differenza di quanto avviene per le altre poesie di *Idioma* e di *Fosfeni*, le stesure di *San Gal* (nell'ordine di seriazione, ff. XII/II, 30; XII/II, 28-9; XII/I, 10) non recano la numerazione di cui si è detto sopra.

Il legame tra *San Gal sora la sòn* e *Biglia* «permarrà anche nella lezione definitiva di *Idioma*, di cui si veda l'*incipit*: "Un mio parente eremita / in

47 Cfr. quanto si dirà più avanti.

48 F. Venturi, op. cit., p. 70.

E. S. Gallo: «San Gal sora la sòn»  
 «Biglia»  
 «Codicillo»  
 «La Pasqua»  
 «Kakke oppure Convito dei vampiri»  
 «Proteine, proteine»  
 « $\cup\bar{a}\cup\bar{e}$ »  
 «Un mio parente eremita / in»





cui m'identificai più che parzialmente / scrivendo il lungo poemetto *Biglia*". Altri e cogenti i nessi: la "casupola abbandonata" di *Biglia* (v. 2) è la stessa "chiesetta su una delle colline che sovrastano Pieve di Soligo" in cui abita il "parente eremita" di *San Gal sora la sòn*<sup>49</sup>.

### 3.4. Il progetto definitivo

Il progetto di *Ind. 1* presentava una macrostruttura ben calcolata e molto coesa dal punto di vista tematico<sup>50</sup>. Tanto che viene da domandarsi che cosa abbia spinto Zanzotto, a ridosso della pubblicazione, a formulare un progetto alternativo e sensibilmente diverso. Le risposte possibili, ovviamente, sono svariate, e tutte ugualmente incerte. Vorrei tuttavia tentare di proporre quella che mi pare più plausibile.

La principale differenza tra *Ind. 1* e *Ind. 2-3* consiste senza dubbio nell'esclusione delle quattro liriche poi inserite in *Idioma* e *Fosfeni*. Per queste ultime, si potrebbe pensare che al poeta fosse balenata l'idea di una nuova raccolta; idea ancora molto vaga, eppure già sufficientemente forte da determinare la svolta. Ad essa, contemporaneamente, se ne sovrappone un'altra, già in parte prefigurata in *Ind. 1*: suddividere la raccolta in due serie simmetriche di undici poesie ciascuna, inframmezzate dall'extranumeraria *IODIO*, secondo un modulo ternario a simmetria centrale presente (con diverse declinazioni e con l'eccezione di *Filò*) nelle raccolte zanzottiane edite fra il 1962 e il 1978, cui si aggiunge una propagine nella sezione centrale di *Idioma* e (idealmente) nell'impianto complessivo della «pseudotrilogia»<sup>51</sup>.

Il modulo, come del resto il triangolo centrale di *Microfilm*, avrebbe avuto una chiara valenza simbolica di matrice pitagorico-platonico-cristiana, incrociata con suggestioni ebraico-cabbalistiche<sup>52</sup>: complessivamente, i componimenti avrebbero dovuto essere 22, come le lettere dell'alfabeto ebraico, che pure scandiscono (da Aleph a Mem) le «stazioni» della *Pa-*

49 *Id.*, p. 70-1.

50 A questo proposito vorrei suggerire, solo di passaggio, la possibilità di un'edizione di *Pasque* secondo *Ind. 1* (una sorta di "*Ur-Pasque*"), che potrebbe rivelarsi di grande interesse non solo per la conoscenza della poesia zanzottiana, ma anche, più in generale, per studiare gli effetti di semantizzazione e ri-semantizzazione macrotestuale.

51 Su questo punto rinvio all'analisi di L. Stefanelli, *Attraverso la «Beltà»*, cit. in particolare pp. 47-70.

52 Cfr. L. Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci 2002, p. 27: «[il triangolo di *Microfilm*] forse richiama il triangolo equilatero della tradizione ebraica atto a rappresentare Dio di cui è vietato pronunciare il nome».

*squa*, secondo il modello utilizzato «per distinguere i versetti delle Lamentazioni di Geremia nei libri di preghiere per il tempo pasquale: segni di un acrostico che va perduto fuori del testo originario e che in ogni caso qui sarebbe mutilo (ma non per questo meno incumbente)»<sup>53</sup>.

Nell'«incombenza» di alludere, *en abîme*, a questo «acrostico», Zanzotto avrebbe composto *Attoniti, amanti* e la laconica *Lunedì dell'angelo*; separato i *Frammenti pasquali* e dislocato *Proteine, proteine* nella prima sezione, dopo averla sganciata da  $\cup\bar{a}\cup\bar{e}$ .

#### 4. La «Pasqua a Pieve di Soligo»: percorsi variantistici e intertestuali

##### 4.1. La «Pasqua» e la macrostruttura della silloge

Per l'importanza che ha nell'economia complessiva e nella genesi macrostrutturale di *Pasque*, oltre che per il valore dei risultati poetici, vorrei soffermarmi ora sulla *Pasqua*.

A questo proposito Francesco Venturi<sup>54</sup> cita opportunamente la lettera a Sereni del 12 marzo 1973 in cui Zanzotto parlava della lirica come «corpus maius» attorno al quale avrebbero dovuto «gravitare parecchi altri corpuscoli».

La centralità del componimento è attestata anche da molti altri elementi testuali.

Della *Pasqua*, come si è detto, possediamo quattro stesure: f. VIII, 57 (prima, aut., vergata sul *recto* e sul *verso* di una ricetta medica: cfr. fig. 2 e 3, pp. 75-6); ff. VIII, 58-9 (seconda, aut.); ff. VIII, 60-5 (terza, aut.); ff. VIII, 66-72 (quarta, ds.). La scansione «acrostica» compare per la prima volta nell'ultima redazione.

Come non consueto per le carte di Zanzotto, le stesure sono giunte al Centro Manoscritti già disposte nell'ordine cronologico di elaborazione. Precedono due fogli (VIII, 55-56, aut., non datati) dove, oltre a una serie di versi poi in parte confluiti nella *Pasqua* (f. VIII, 56), Zanzotto stende appunti frammentari relativi ad altri componimenti.

Sul f. VIII, 55 si trova un abbozzo di schema della «settimana pasquale» nelle sue cadenze liturgiche, tra le quali figura quella «Feria VI in Parasceve» cui s'intolerano le due liriche (*Feria sexta in Parasceve* e rispettiva «variante») denominate in prima redazione (f. VIII, 9, aut.) *Frammenti pasquali*.

53 Così l'autore nella nota alla poesia, PPS, p. 457.

54 Cfr. F. Venturi, *Dinamismi e assetti avantestuali...*, cit.

Oltre che per il rimando alle *Lamentationes* di Geremia, lette o cantate durante le funzioni liturgiche del giovedì e del venerdì santo<sup>55</sup>, le due poesie si collocano nell'area della *Pasqua* per il tema "cinofobico" (o "misòcino") e *lato sensu* «escatologico-scatologico» che accomuna anche *Proteine*, *proteine* e *UāUē*<sup>56</sup>.

Sempre sul f. VIII, 55 il poeta annota poi l'*incipit* di uno dei cinque canti eucaristici attribuiti a Tommaso d'Aquino (poi inserito nel *Messale Romano*), che si ritrova appuntato due volte e in forma più estesa a margine della seconda stesura di *D'un fiato* (f. VIII, 204, aut., tit. *Primavera, e iniziative private, e erotiche, but* → *La maestra di vita*), ma che non verrà ripreso nella successiva redazione: «adoro te devote | latens deitas etc.»; «Adoro te devote latens deitas | quae sub his figuris – vere latitas».

Sul f. VIII, 56 si legge invece il verso cassato «là dove la glaciazione wurmiana ha contagiato», con riferimento al tema del "Wurm" poi confluito nella *Pace di Oliva* a partire dalla seconda redazione (f. VIII, 174, aut., tit. *Tre in storia* → *Voto basso in storia*: «era nel Riss, nel Mindel, nel Wurm»).

Questi elementi, assieme ad altri che ancora si forniranno nel corso dell'analisi, confermano senza dubbio per la *Pasqua* la funzione di perno macrotestuale attribuitale da Zanzotto nella lettera a Sereni.

#### 4.2. Intersezioni: tra la «Beltà» e gli «Sguardi»

Venendo ora ai punti di contatto fra questa poesia e le raccolte precedenti, il dato più interessante è che nella prima, convulsa stesura del 14 aprile 1968, essa recava il titolo *Senhal*, poi cassato a favore del semi-definitivo *Pasque a Pieve di Soligo*. Lo stesso titolo compare tra i materiali degli *Sguardi* in un primo abbozzo (ff. VI, 1-2, aut.) datato «Cansiglio-Padova | 21/XI/68» e steso dunque circa sette mesi più tardi<sup>57</sup>.

Un riferimento al «Senhal» si ritrova anche nelle carte preparatorie di *Biglia (Pasqua e antidoti)*, in particolare nella seconda redazione (ff. VIII, 170-2, aut.), nella quarta<sup>58</sup> (ff. VIII, 190-5, ds.), nella quinta (ff. VIII, 164-9, ds.) e nella sesta (ff. VIII, 143-9, ds.).

55 Le *Lamentationes* rievocano simbolicamente il momento del massimo allontanamento di Dio da Israele, la distruzione di Gerusalemme e la deportazione in Babilonia. Nel corso dei secoli, le «lezioni delle tenebre» hanno ispirato molti musicisti, tra i quali tutti i grandi autori del barocco francese.

56 Nella prima stesura (f. VIII, 8, aut., datato «31 ott[obre] 72 | e precedenti») si legge la parola coperta da "ellissi metrica" nel titolo definitivo: *Kakke | l'Educazione dei cani*.

57 Oggetto del saggio citato di C. Martignoni e D. Occhi.

58 La terza redazione (ff. VIII, 196-7, ds.), sebbene più avanzata della seconda, non testimonia la porzione di testo che qui ci interessa.

Per necessità di sintesi, trascrivo qui solo la lezione della seconda e della quinta stesura: «femminee lontananze e tin tin tin qui, fuoco, / una buona volta, fuoco, / il dito sul grilletto, la mano sul pulsante, / mirare bene diceva il SENHAL [*ins. marg. dx.*] / le mire altissime fin su su su all'osteria / delle tre ermetiche improbabili lucrezie / che all'iperurano apre la via / fuoco, dico, da dietro i tendaggi di me» (*Aut.* 2); «femminee lontananze e // tin tin tin fuoco / la buona volta fuoco / “mirare bene, mirare bene” ordinava il Senhal // e dunque porre l'alzo in su su su fino all'osteria / delle tre ermetiche improbabili Lucrezie / che all'iperurano apre la via / fuoco, dico, ma da turista con voce chiotta e fioca / fuoco, ma col piglio del cartoon in cilecca, / da dietro i tendaggi di me» (*Ds.* 5).

Nella sesta redazione cade la porzione concernente il «Senhal», mentre trova sviluppo l'identificazione con il turista-*cartoon* incendiario, già abbozzata nella precedente («fuoco, dico, ma da turista con voce chiotta e fioca / ma col piglio del cartoon in cilecca / che di soppiatto lascia cadere il mozzicone acceso»). Con la settima (ff. VI, 110-6, ds.) e l'ottava stesura (ff. VI; 117-21, ds.), pressoché identiche, il «fuoco» diviene quello delle «pirotecnie per indemoniati paesini» e per il «turista chiotto e fioco» che «all'insieme si aggiusta».

Il tema del “far fuoco”, già presente in forma non molto dissimile nella *Beltà*<sup>59</sup>, ci riconduce a quello del “cecchinaggio” speculare fra io e Dio, che compare nella *Pasqua* a partire dalla seconda redazione: «Ma sul cardine, Signore, la porta stride, non gira / sento il cecchino alle spalle già prendermi prenderti di mira. // Sei tu che vuoi spararmi sono io che sparo a te! / siamo appostati dietro a tutto di tutto io in te tu in me»<sup>60</sup>; e si noti anche

59 Oltre al tema poi non sviluppato della «firing area» (di cui al par. 2.2 di questo capitolo), cfr. *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, III (v. 32: «“Non far fuori” “Far fuori”») e IV («“Allora? Ebbene? Fai fuori?” “Far fuori”»), PPS, pp. 287-90.

60 Segnalo solo di passaggio come il tema della specularità-reversibilità tra persecutore e vittima sia molto diffuso, con sfumature diverse, nella letteratura secondonovecentesca: per la poesia italiana, si pensi ad esempio al Baldini della *Chéursa* (in *E' solitèri* [1976]), poi nel volume che raccoglie *La nàiva Furistìr Ciacri. Versi in dialetto romagnolo*, Torino, Einaudi 2000, pp. 49-50); al Sereni di *Paura prima e Paura seconda* (da *Stella variabile* [1981]), ora in *Poesie*, Milano, Mondadori 1995, pp. 251-2); infine al Caproni del *Franco cacciatore* [1982], dove il tema si può definire addirittura strutturale (cfr. almeno *Geometria*, nell'*Opera in versi*, Milano, Mondadori 1998, p. 484: «L'importante è colpire / alle spalle. / Così si forma un cerchio / dove l'inseguito insegue / il suo inseguitore. / Dove non si può più dire / (figure concomitanti / fra loro, e equidistanti) / chi sia il perseguitato / e chi il persecutore. L'unico testo anteriore a *Pasque* e alla prima redazione della *Pasqua* è però un racconto di Calvino, *l'Inseguimento*, incentrato proprio su questo tema (“Il Giorno”, 11 giugno 1967, poi in *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, Milano, Club degli Editori 1968; infine tra i *Racconti deduttivi delle Cosmicomiche vecchie e nuove*, Milano, Garzanti 1984. Ora in *Tutte le cosmicomiche*, Milano, Mondadori 1997, pp. 250-63).



la somiglianza di quest'ultimo verso con quello di *Biglia* (*Aut. 2 – Ds. 4*): «fuoco, dico, da dietro i tendaggi di me». Ma il rapporto di reciproca implicazione tra io e Dio, compendiato con la maggior chiarezza possibile in *Microfilm*, è anch'esso presente in *Biglia*: «...all'ovato barluminio [prima nel barluminio] / in cui quagliava e s'intendeva iddioio [prima in cui nasceva e s'intendeva l'io → in cui quagliava e s'intendeva l'io]».

#### 4.3. La «Pasqua», il «Senhal», il «Nome del Padre»

Chiosando il termine «Senhal» nelle note agli *Sguardi*, Zanzotto scriveva: «nome pubblico che nasconde quello vero (per i trovatori) o semplicemente “segnale”, o, volendo, “simbolo del simbolo del simbolo” e avanti». L'ultima interpretazione rinvia chiaramente alla concezione lacaniana.

Per Lacan la significazione non significa mai una cosa, un referente, un “reale”, bensì un'altra significazione, istituendo una catena di infiniti rimandi e slittamenti interni al registro simbolico che ne definisce il carattere “metonimico”. Ma è solo retroattivamente, a partire dalla sua “chiusura” e non dalla sua “apertura”, che la significazione inizia a significare: «Bisogna proprio che la frase sia terminata per sapere di che cosa si tratta. [...] Bisogna assolutamente essere arrivati fino in fondo, cioè dalle parti del famoso *Eterno*». Questo punto estremo, definito alternativamente «Nome del Padre» o «metafora paterna», è il «timore di Dio», significante attorno al quale «tutto si irradia e si organizza, allo stesso modo delle piccole linee di forza formate sulla superficie di una trama da un punto di capitone. È il punto di convergenza che permette di situare retroattivamente e prospetticamente tutto ciò che accade in questo discorso»<sup>61</sup>.

Si tratta del grande «Altro» che non contempla un Altro ad esso sovraordinato (un «Altro dell'Altro», un'ulteriore possibilità di slittamento), e che, come tale, blocca il *regressus* (o *progressus*) *ad infinitum* tanto della significazione quanto del desiderio che in essa si struttura nella forma del «desiderio dell'Altro» (genitivo soggettivo e oggettivo).

61 Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro III. Le psicosi. 1955-6*, Torino, Einaudi 1985, pp. 299 e 304-5 (*Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre III. Les Psychoses (1955-1956). Texte établi par Jacques-Alain Miller*, Paris, Éditions du Seuil 1981). Zanzotto non poteva conoscere a questa data il *Seminario*, pubblicato molti anni dopo e dedicato all'analisi del caso Schreber, ma conosceva senz'altro il saggio *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, negli *Scritti*, vol. II, Torino, Einaudi 1974, pp. 527-79 (*D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose [1957-8]*, pubblicato per la prima volta negli *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil 1966), che ne costituisce una rielaborazione posteriore. Salvi, almeno per approssimazione, i contenuti, qui e più avanti mi riferisco al *Seminario* per la maggior chiarezza e leggibilità che lo caratterizzano rispetto al saggio citato.

La concezione lacaniana dell'Altro si avvicina per molti aspetti (e l'autore, coltissimo, ne era senz'altro consapevole) al Dio della *Pregliera di Manasse*, che «ha chiuso l'abisso e lo ha sigillato col suo Nome potente e celebrato»<sup>62</sup>, e più in generale alla «teoria cabbalistica del linguaggio». Quest'ultima si fonda sull'idea per cui «l'essenza del mondo è linguaggio», sulla posizione «centrale del Nome di Dio come origine metafisica di ogni linguaggio» e sulla «concezione del linguaggio come scomposizione e dispiegamento di questo Nome [...]. La lingua di Dio, che si cristallizza nei Nomi di Dio e, in ultima analisi, in quell'*unico* Nome che di essa è il centro, sta alla base di ogni lingua parlata, nella quale il linguaggio divino si riflette e simbolicamente appare»<sup>63</sup>. Una visione che, come si è visto, ritroviamo nella strutturazione della raccolta e, *en abîme*, nell'articolazione acrostica della *Pasqua*.

Ma torniamo alla teoria del desiderio di Lacan, che viene chiamata in causa già nella prima stesura della *Pasqua* da un appunto a matita vergato sul *verso* del f. VI, 57, al centro della pagina: «il “che vuoi” lacaniano», poi acquisito nelle successive redazioni fino alla stampa (v. 111: «che vuoi? Va' in analisi, chiunque tu sia, prima di morire per me») e puntualmente annotato dall'autore: «*che vuoi?*: in italiano anche in Lacan (“Sovvertimento del soggetto e dialettica del desiderio”)<sup>64</sup>. Nel saggio<sup>65</sup>, lo psicoanalista sintetizza così la formulazione del desiderio dell'Altro: «la questione dell'Altro, che ritorna al soggetto dal posto dove questi ne attende un oracolo, nella forma di un: *Che vuoi?*, è quella che meglio lo conduce alla strada del proprio desiderio, – a condizione che, grazie al savoir-faire di un partner che ha il nome di psicoanalista, si metta a riprenderla [...] nel senso di un: Che vuole da me?»<sup>66</sup>.

Va però osservato, sempre seguendo lo schema lacaniano, che nel nostro caso l'io poetante non ha a che vedere con il grande Altro del registro simbolico, bensì con il piccolo «altro» del registro immaginario, l'altro minuscolo che si costituisce nello «stadio dello specchio» come prematuro simulacro di un'interrezza psichico-corporea che il soggetto (il bambino) non possiede ancora. Secondo la nota teoria lacaniana<sup>67</sup>, esso rappresenta

62 Gershom Scholem, *Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, Milano, Adelphi 1998, p. 26 (*Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag 1970).

63 *Ivi*, p. 15.

64 PPS, p. 457.

65 In Jacques Lacan, *Scritti*, cit., pp. 795-831 (*Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien* [1960]).

66 *Ivi*, p. 817. Lacan si riferisce qui all'opera di Jacques Cazotte (1719-92) *Le diable amoureux* [1772], Paris, Champion 2003, tr. it. *Il diavolo amoroso*, Milano, Rizzoli 1953.

67 Oltre al celebre saggio *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (*Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* [1949]), si veda tutta la parte II degli *Scritti* (pp. 59-187), nella quale si trova il saggio citato (pp.

il fondamento della polarizzazione tra infatuazione e aggressività, e del rapporto identificativo del soggetto con il suo “simile”, che caratterizzano la fase narcisistica. Giocando sulle omofonie della lingua francese, Lacan spiega che la formula “*Tu est celui qui me suivra partout*” (“Tu sei colui che mi seguirà ovunque”), resta a livello di una «constatazione desolata», con il rischio di «passare presto dalla parte della persecuzione, inclusa nel termine stesso *seguire*», se non accede al «sacramento» e all’«elezione» sanciti nell’allocuzione “*Tu est celui qui me suivras partout*” (“Tu sei colui che mi seguirai ovunque”), passando cioè dal registro immaginario (dell’“a” minuscola) al registro simbolico (dell’“A” maiuscola). Quando questo passaggio non avviene, la risposta, “*Tu es celui que je suis*”, significa “Tu sei colui che io sono” (identificazione narcisistica) e non piuttosto “Tu sei colui che io seguo”, e finisce per assuonare con “*Tuer celui que je suis*” (“Uccidere colui che io seguo/sono”).

«In ogni identificazione immaginaria il *tu es* sfocia nella distruzione dell’altro, e viceversa, perché questa distruzione [...] si sottrae in quella che chiameremo *tutoïté*, l’essenza del darsi del tu»<sup>68</sup>: ossia quella che caratterizzava il rapporto inautentico del poeta con le «ding ding ding, cose, cose-squillo, *tutoyables à merci*» nella *Beltà (Possibili prefazi...*, IV, v. 21), e che nella *Pasqua* (ma anche in *Microfilm* e *Biglia*) lo lega al “Dio-Senhal”; Dio che non sigilla l’abisso con la sua metafora ma che apre alla dispersione metonimico-scatologica dei significanti; significante-«iddioio» che si «istituisce goccia a goccia in leader feroce del [...] mondo» (*Pasqua*, vv. 126 e 132).

In tal senso si potrà leggere anche la citazione da Lutero, presente sia in *Sguardi* (v. 235: «- Vivo sarò la tua peste morto sarò la tua morte») sia nella *Pasqua*: «rifiorisco per dire peste: a calcolo e a sorte - / vivo sarò la tua peste, morto sarò la tua morte? // A chi vado rifacendo il verso di Lutero, a che bordello a che serra di dèi, a che cimitero» (vv. 11-4).

Come segnala Daniele Occhi nella tesi citata, il motto (in latino: «*Pestis eram vivus; moriens tua mors ero*») funge da epigrafe al breve racconto di Poe *Metzengerstein*<sup>69</sup>. La mediazione mi pare probabile per più ragioni. La

85-94), e dove Lacan sviluppa in maniera splendida il tema del rapporto tra soggettività, immaginario e aggressività. Tra le altre fonti, psicoanalitiche e non, in questa prima fase del suo lavoro Lacan aveva trovato (come si è detto nel capitolo precedente) una sponda nella “teoria della fetalizzazione” di Louis (Lodewijk) Bolk (*Das Problem der Menschwerdung*, cit.).

68 Cfr. Jacques Lacan, *Seminario III*, cit., pp. 308-50.

69 In *Racconti. Grottesche e arabeschi*, Milano, Rizzoli 1999, traduzione di G. Manganelli, pp. 461-70 (*The tales of the grotesque and the arabesque and other tales*

prima è che il preciso riferimento a un altro dei *Tales*, *Berenice*, si ritrova nella *Beltà*, *In una storia idiota di vampiri*, I<sup>70</sup>.

La nota di Zanzotto a questo verso della *Pasqua* («è (variato) di Lutero al Papa o dell'io all'io»<sup>71</sup>), inoltre, sembra interpretare laconicamente il motto nel senso assunto nel racconto di Poe.

Questa, in estrema sintesi, la trama: in un «entroterra ungarico» dove è diffusa la dottrina della metempsicosi, le due grandi famiglie di Berlifitzing e di Metzengerstein sono opposte da un secolare conflitto, che sembra risolversi quando l'ultimo erede della prima muore in un misterioso incendio che ne distrugge il castello, e per il quale si sospetta il dolo del rivale. Quest'ultimo instaura da subito un inquietante rapporto di assoluta soggezione con un enorme e spaventoso cavallo fuggito dalle stalle del castello in fiamme (evidentemente la reincarnazione di Berlifitzing), sin quando entrambi scompaiono nelle fiamme che avvolgono questa volta la dimora del Metzengerstein.

Sotto metafora, si tratta ancora una volta del distruttivo rapporto che l'*ego* intrattiene con il suo speculare *alter*, anche (o, con Freud e Lacan, soprattutto) dopo la sua morte.

Un'ultima conferma ci riporta al «desiderio» di Lacan. Nei vv. 64-70 della *Pasqua* Zanzotto, ironizzando sul Francis Jammes di *Ce fils de paysan*<sup>72</sup>

[1838], poi in *The complete Tales and Poems*, New York, The modern Library 1938).

70 Cfr. qui e più avanti *Attraverso la «Beltà»*, cit., 169-71 e 375-6. Aggiungo qui che Zanzotto poteva conoscere la celebre “inchiesta” psicoanalitica condotta da Marie Bonaparte sull'opera di Poe (*Edgar Poe: sa vie, son œuvre: étude analytique*, 3 voll., Paris, PUF 1958, avant-propos de Sigmund Freud, parzialmente tradotta in *Edgar Allan Poe: studio psicoanalitico*, 2 voll., Roma, Newton Compton 1976), verso la quale, secondo la caustica ricostruzione di Jacques Derrida (*Le facteur de la vérité*, Paris, Flammarion 1975, poi in *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion 1975; *Il fattore della verità*, Milano, Adelphi 1978, in particolare pp. 57-106), Lacan rivolgerebbe i suoi ellittici e misogini strali nel cruciale *Seminario su La lettera rubata* (*Seminaire sur La lettre volée* [1955]), negli *Scritti*, cit., pp. 7-58. Un'annotazione bibliografica aut. scritta sul verso del settimo foglio della terza stesura degli *Sguardi*, individuata da Daniele Occhi nella sua tesi (citata), sembra segnalare l'interesse di Zanzotto per un saggio di «M[arie] Bonaparte» nella «Revue de Psychanalyse | 1957? | 1959?». La nota potrebbe riferirsi o a *Eros, Saül de Tarse et Freud* (*ivi*, XXI, 1, 1957, pp. 23-34) o, come mi pare più probabile, a *Vitalisme et psychosomatique* (*ivi*, XXIII, 1, 1959, pp. 545-54).

71 PPS, p. 457.

72 Dalla raccolta *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* [1898], in *Œuvre poétique complète*, I (1891-1919), Biarritz, J&D éditions 1995, p. 125 (corsivi miei): «Ce fils de paysan qui était bachelier, / Nous avons suivi son convoi le long des

e su se stesso, scrive: «“Oui, l’après midi je lis Virgile puiqu’on / m’avait appris le latin dans un vieux collège de ma région; // oui, je lis SCILICET, la revue paraissant trois fois l’an / à Paris, sous la direction du docteur Jacques Lacan; // oui, je veux savoir ce qu’en pense l’école freudienne de Paris, / peut-être par là arriverai-je à étouffer mes soucis; // je déborderais comme ce halo, comme cette herbe, du grabat / où mon Begehren m’a cloué et d’Oedipe le stérile combat” (...)». «Begehren», «sempre il désir (ted.)»<sup>73</sup> lacaniano, è un termine che, lo si è visto prima, compariva già in un appunto sul marg. sx. della seconda redazione di *Profezie o memorie o giornali murali*, XIII (*La Beltà*, f. V/II, 29: «Nevermore il corvo >poe< poe | Begehren Begehren | fa la cornacchia Kafka»<sup>74</sup>) e nella seconda stesura di *D’un fiato* (f. VIII, 16, ds.: «la seconda parte di | Begehren-Kafka»).

Al momento non sembra possibile avanzare congetture sulla (presunta) prima parte di «Begehren-Kafka»: nessuna delle poesie della *Beltà* e di *Pasque* paiono tematicamente compatibili con *D’un fiato*, nemmeno *Profezie...*, XVII, dove è presente un riferimento esplicito al *Castello* (v. 22: «tazebao di K contro Momus e Klamm»), o *Adorazioni, richieste, acufeni*, in cui pure il tema della droga è centrale. Né è da escludere che il poeta pensasse a un componimento solo progettato, e non ancora realizzato.

---

lierras. // Le Dimanche il quittait la petite ville / et il allait déjeuner avec sa famille. / ... *L’après-midi, me disait-il, j’y lis Virgile.* / En pensant à cela mon cœur s’enfle et se tord / — et je sens dans l’azur comme un parfum de mort. / ... *Oui, tu lisais Virgile, ami. Car l’on t’avait / appris le latin dans un triste et pieux collège.* // Ton père aux mains de terre, ta mère aux mains de chanvre, / étaient joyeux de voir dans ta petite chambre / les dessins qui faisaient de toi un bon élève. / Et, pendant qu’il faisait soleil ou de la neige, / pendant que se pliaient les blés / aux tiges bleues, / à cause de leur fils ils étaient bien joyeux. // Des mots compliqués n’avaient pas gâté ton âme. / Tu étais pareil à la modestie du village / lorsque les cheminées fument aux pieds de Dieu / et que s’arrêtent, en tournant le cou, les bœufs. // Virgile, c’est pour moi, ami, ce que tu fus : / quelque dimanche soir — si triste — où une flûte / de coudrier chantait comme une pluie de nuit... / Une ruche. Un mouton. Un laurier-tin et puis / une tombe où, respectueux, on jette du buis». Una prima citazione di questa poesia era stata annotata già sul marg. sx. di un componimento inedito che si trova nei materiali delle *Ecloghe*, sul verso di una stesura (forse la prima) di *Palpebra alzata*, e che è datato «24 nov[embre] 1959»: «l’après midi, disais-tu, je lis Virgile». Non sorprende che lo Zanzotto delle *Ecloghe* si interessasse al «Virgile d’Orthez», né che, pur a distanza di tanti anni, riprendesse quei versi nella sua raccolta più esplicitamente interessata dalla problematica religiosa, ma virandone la tonalità malinconico-crepuscolare verso l’(auto)ironia.

73 Nota dell’autore, PPS, p. 57.

74 Cfr. L. Stefanelli, *Attraverso la «Beltà»*, cit., pp. 375-6.

Per quanto concerne la riflessione religiosa, più implicita ma vivacissima nella *Beltà*, aggiungo infine solo un corsivo cenno.

La citazione tradotta da *Gv*, VI, 68 ai vv. 188-9 della *Pasqua*, «πρὸς τίνα Ἀ χὶ ἀπελευσόμεθα; andremo noi? / ῥήματα parole ζωῆς αἰωνίου di vita eterna ἔχεις; hai?» viene inserita solo nella quarta e ultima redazione (ff. VIII, 66-72, ds.). Essa ricorre in due fogli di appunti della *Beltà*, i ff. V/II, 8 e V/I, 7, entrambi autografi. Ho trascritto uno stralcio del primo foglio nel capitolo precedente: ne riprendo una parte, qui, in quanto significativa di tutta l'interrogazione zanzottiana sul significato della Pasqua:

Remata zoes aioniu: questo è il campo *serio* di un discorso, perciò vale sempre questa indicazione, per non cadere nel verbiage nella chiacchiera vuota, ma questi *remata* non sono una stasi, attendono una sempre nuova portata di significato. Così, che significato ha l'*admiratio*? È possibile? Implica un'infanzia eterna. Da dove questo sapiente bamboleggiare iniziale?

## 5. Gli autografi di «*Microfilm*»: tra Laplanche, Leclaire, Lacan, Derrida

### 5.1. Gli autografi di «*Microfilm*»

Veniamo ora all'altro, letteralmente centrale componimento di *Pasque: Microfilm*.

Come è stato recentemente ricordato sulle pagine di «Strumenti critici» da Clelia Martignoni<sup>75</sup>, *Microfilm*, «grafema» centrale di *Pasque* (1973), compare per la prima volta nel febbraio 1971 nel n. 14 della rivista (fasc. I), nella rubrica dedicata a testi inediti da cui poi dedusse il titolo<sup>76</sup>. Ma la decisione di assumere a titolo il *Microfilm* di «Strumenti critici» sembrerebbe riferibile all'ultimissima fase elaborativa della raccolta: in *Ind. 2* e *Ind. 3* infatti, posteriori all'inizio del '73, *Microfilm* compare già in posizione definitiva, ma ancora con il titolo *IODIO*.

Delle due redazioni di *Microfilm*, contrassegnate *Aut 1* (f. V/II, 54 r) e *Aut 2* (f. VIII, 3: cfr. figg. 4-5, pp. 88-9) si è già detto al paragrafo 2.1 di questo capitolo.

75 Nella *Nota* all'inedito zanzottiano *Da oggi calano ancora le giornate*, in «Strumenti critici», 126, 2011, pp. 261-7.

76 Cfr. *Una poesia, una visione onirica?*, cit., p. 1294: «davvero nessun titolo mi parve più appropriato di questo per qualcosa che, apparsomi come microfilm e metafilm nel sogno, si era certamente miniaturizzato, impoverito in "microfilm" nella mia versione».

In *Aut 1*, la doppia stesura del “grafema” triangolare segue l’indicazione-titolo *Proposta a Laplanche e Leclair*. Questa indicazione è ripresa e ampliata in *Aut 2*, molto lontano dal testo definitivo, sotto il numero «1»: «Un sogno. Proposta a | Laplanche e Leclair | Per una decifrazione | Ho visto questo»<sup>77</sup>. Attorno al grafema (sprovvisto delle tre frecce tracciate ai lati del “triangolo” nella stesura della *Beltà*) si legge ancora questa nota: «e Jodes violetto | rosso + azzurro | sogno del 16 ott[obre] 1963 | dopo Longarone | (contraddittorietà e ambiguità) | Jodio: idea della corrosione, ma con una componente salvifica, salutaria e insieme vale IO+DIO ODIO rivelazione della componente oscura ma amorosa | anche un’invocazione O DIO (o forse ODIO+DIO)».

Nell’ordine dei fogli, *Aut 2* (f. VIII, 3) è contiguo a una *Nota in calce al disegno/cliché* (f. VIII, 4, ds.), di cui si dirà più avanti. Quest’ultima ricalca la breve nota di «Strumenti critici» (poi confluita con alcune variazioni nella raccolta del ’73<sup>78</sup>), ma è molto più articolata e ricca di spunti polemici. Il dattiloscritto della *Nota* però è posteriore all’edizione in rivista, come si comprende dall’appunto finale («Il “componimento” è apparso soltanto nel febbraio 1971, sulla rivista “Strumenti critici” (n. 14), che si ringrazia per averne concesso la riproduzione»). Il dato che segue cita come edito *Sguardi*, annunciando «in preparazione una nuova raccolta di versi», cioè *Pasque* (e non ne è chiara la destinazione).

Ecco il testo:

Non è invenzione, ma semplice trascrizione di un sogno: ammesso che ciò sia possibile, o abbia semplicemente un senso. Una certa tradizione proibisce questa prassi, necessariamente deformatrice, via alla dissimulazione, alla confusione, al tradimento del fatto onirico.

Nonostante tutto mi sentii costretto a segnare qualcosa sulla carta per aiutarmi a memorizzare un sogno/trauma che era stato di particolare intensità ma che stava fuggendo; in esso era compresa non solo la figura, ma anche il commento, e certo molto di più della pochezza e casualità che qui ne appare. Questa è l’ombra di una (forse perdonabile) reazione narcisistica, eppure in qualche modo rivelatrice, allo sgomento di fronte a una catastrofe pubblica che venne congegnata punto a punto dalla ferocia ottusa della volontà di profitto e dalla ferocia frivola della burocrazia. Catastrofi pubbliche, catastrofi private, pochi segni elementari, e zero.

Agli elementi del sogno è stata aggiunta unicamente la data<sup>79</sup>.

77 Indico con la barra verticale gli a-capo dell’autografo.

78 Come ha notato C. Martignoni nella nota cit., p. 263

79 Per ironia della sorte, la redazione riprodotta su «Strumenti critici» e in *Pasque* non è testimoniata al Centro Manoscritti.

un sogno<sup>1</sup>, Ripeto a<sup>3</sup>  
 Laplanche e a Teclaire  
 per una decifrazione  
 Ho visto questo

IODIO	e Jodes videlo
ODIO	<u>non + azione</u>
DIO	sogno del
io	26/11/1963
	deplorazione

O oppure i  
 (contadde brieche e am  
 bignole)  
 Jodio: idea della cono-  
 sione, ma con una compo-  
 nente salvifica, salubifera  
 e insieme vale IO + DIO  
ODIO rivelazione della  
 componente oscura, ma  
 anche un' invocazione <sup>amara</sup>  
 O DIO (ofone ODIO + DIO)

Fig. 4: f. VIII, 3 recto (Microfilm, Aut 2)



DIO termine mediana,  
 centro di un portale  
 equilatero

IO riduzione del mas-  
 simo al minimo

O 1 invocazione (vostro)  
 2 simbolo del nulla zero  
 3 circolarità del cosmo  
 e totale  
 ma questo è sostituibile  
 con

I due e i manuscritti  
 (cio in inglese)

Un cateto è  
 sempre nullo  
 di zero  
 "Le grand nif"  
 "faint bore de"  
 "la borne" "point"  
 "grand nif point"  
 simbolo del  
 punto dello jodi  
 nome della  
 divinita in  
 Dante.

Forse lacuna in persona  
 potelle intervenire.

Fig. 5: f. VIII, 3 verso (Microfilm, Aut 2)

Il sibillino appunto sulla busta in cui si conserva *Aut. 2* («ma ce ne sono altre»), più che a molti abbozzi preparatori della poesia, sembrerebbe alludere alle diverse e ingannevoli possibilità di trascrizione del sogno, cioè a una prassi di scrittura «necessariamente deformatrice, via alla dissimulazione, alla confusione, al tradimento del fatto onirico»<sup>80</sup>.

### 5.2. Una «proposta a Laplanche e Leclaire»

È notevole che, persino in un caso-limite come questo, il vissuto sia sempre felicemente filtrato in Zanzotto da una vigile coscienza intellettuale e culturale. Ad attestarlo il rinvio, a mo' di omaggio, a Jean Laplanche e Serge Leclaire, psicoanalisti francesi di formazione lacaniana e autori del saggio *L'inconscient: une étude psychanalytique*<sup>81</sup>, pubblicato nel volume *L'Inconscient* del 1966<sup>82</sup>, che raccoglieva gli interventi del Congresso di Bonneval (30 ottobre – 2 novembre 1960<sup>83</sup>), e rielaborazione di una controversa relazione che segnò la rottura fra Laplanche-Leclaire e Jacques Lacan<sup>84</sup>. Lacan aveva presentato in quell'occasione il suo *Position de l'inconscient*, anch'esso rielaborato poi in vista della pubblicazione negli atti del congresso e confluito negli *Scritti*<sup>85</sup>.

Per comprendere il complesso rapporto tra il testo di Zanzotto e i saggi citati si tenterà di sintetizzare alcuni punti fondamentali del lavoro di Laplanche e Leclaire.

80 Cfr. su questo punto L. Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. 28.

81 Parma, Pratiche Editrice 1980. Laplanche è estensore delle parti più teoriche del saggio (I, II, IV), cui Leclaire fornisce una concreta esemplificazione attraverso l'analisi del sogno di un paziente, il “sogno del liocorno”, dal quale è stato tratto anche un film per la televisione francese.

82 Paris, Desclée de Brower.

83 Questa la data riportata da tutte le fonti che ho potuto consultare (cfr. É. Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, vol. 2 (1925-1985) Paris, Fayard 1994, pp. 325-6, e la nota del 1966 al saggio di Jacques Lacan *Posizione dell'inconscio*, in *Scritti*, cit., vol. II, pp. 832 (*Position de l'inconscient* [1960, poi 1964] in *Écrits*, cit.). In più punti del *Postscriptum* al volume citato, Laplanche scrive invece che il «rapporto» fu «discusso a Bonneval, nell'ottobre 1959» (p. 129): si tratta forse di un *lapsus*, sul cui significato varrebbe la pena di interrogarsi.

84 Tra gli altri relatori ricordo Maurice Merleau-Ponty, André Green, Henri Lefebvre.

85 J. Lacan, *Posizione dell'inconscio*, cit., pp. 832-58.

Soccorre in tal senso, per brevità e chiarezza, il *Postscriptum* del 1966, dove si mettono a fuoco i principali nuclei del lavoro. Mi scuso per la lunga citazione:

Due scoperte fondamentali di Freud concordano con la formula di Lacan secondo cui “l’inconscio è strutturato come un linguaggio”: la scoperta del senso, persino in quei fenomeni considerati prima di allora come scorie o rifiuti dell’attività umana [...]. La scoperta che questo o questi sensi “inconsci” ci pervengono sempre coinvolti in un conflitto [...], subendo [...] i *segn*i di questa lotta. [...] Ma, a partire di qui, nascono tutte le ambiguità dell’espressione: “*come un linguaggio*”. [...] Affrettarsi ad enunciare che lo *spostamento* freudiano è la metonimia, e la *condensazione* la metafora, equivale a passare sotto silenzio un buon numero di precisazioni e di sviluppi, di cui siamo debitori a Freud come ai linguisti [...]. Andiamo più lontano. L’inconscio freudiano e il linguaggio dei linguisti si *oppongono* così radicalmente, che la trasposizione delle loro leggi (termine a termine) può, a ragione, apparire come un tentativo paradossale; cosicché il confronto della psicanalisi e della linguistica non ci è sembrato possibile che al prezzo dello sdoppiamento di ciascuno dei loro campi. Sdoppiamento nel campo psicanalitico in un campo inconscio retto dal processo primario, e in un campo preconcio-conscio retto dal processo secondario [...]. Ma sdoppiamento, anche, del campo linguistico in un linguaggio che non è altro se non quello con cui comunichiamo [...]. Il ravvicinamento si stabilisce così fra quattro termini: il linguaggio che è l’inconscio [...] non lo si può paragonare che allo strato vertiginoso del linguaggio che certi poeti ci fanno, a volte, intravedere. [...] Quale è la relazione tra questi tipi di linguaggio aberranti e primari nello stesso tempo quali, appunto, il linguaggio dell’inconscio, [...] il linguaggio poetico e la nostra finzione, infine, di “un linguaggio allo stato ridotto”? [...] Spingendo fino in fondo la nostra linea di pensiero, abbiamo cercato di mostrare il legame operante nel processo di *rimozione originaria* concepito sul modello di una metafora. Il che porta a questa sorprendente proposizione: ciò che condiziona il passaggio dal processo primario al processo secondario è precisamente la costituzione e il mantenimento dell’inconscio come dominio separato. *L’inconscio*, dicevamo, più che un linguaggio è la *condizione stessa del linguaggio*<sup>86</sup>.

La critica va a due concetti lacaniani fondamentali: l’equiparazione di inconscio e linguaggio, e la subordinazione logica della scissione (o *béance* o *Spaltung*) tra conscio e inconscio all’esistenza di una struttura significante, con la barra saussuriana (S/s) non più interpretata come correlazione, bensì disgiunzione.

86 J. Laplanche, S. Leclaire, *L’inconscio*, cit., pp. 129-31.

Questa interpretazione, secondo i due autori, introdurrebbe una polarizzazione tra sistema primario e sistema secondario, da una parte, e tra linguaggio di “grado zero” (quello ordinario, quotidiano) e linguaggio che, sempre nei termini della stilistica, potrebbe definirsi di “scarto” (linguaggio della nevrosi-psicosi e/o dell’arte): conseguenza inaccettabile sia in prospettiva freudiana sia alla luce delle più avanzate teorie linguistiche.

Freud, infatti, ha parlato esplicitamente di linguaggio, ma *ciò che egli mette in relazione con il linguaggio è essenzialmente il sistema preconsciouso e il processo che lo caratterizza: il processo secondario che, precisamente, oppone le sue dighe e i suoi sotterfugi al libero gioco dell’energia libidinale*<sup>87</sup>.

La metafora della «diga» (sulla quale ritornerò più avanti) si presta a illustrare il conclamato sovvertimento della teoria lacaniana: il linguaggio non è fattore di rottura, ma di correlazione, così come la diga non interrompe il flusso delle acque ma lo media, lo sottopone a una regola.

Laplanche e Leclaire, che nonostante tutto continuano a gravitare nell’orbita di Lacan, chiamano in causa a questo punto la celebre nozione della «metafora paterna», di quel Significante a sua volta non significabile che è il “Nome del padre”; il quale, “rilevando”<sup>88</sup> il significante del desiderio, e cioè al contempo “togliendolo”, “conservandolo” e dandogli “rilievo” (nel senso dell’*“aufhebung”* hegeliana) offre «dei “punti di capitone”, grazie ai quali in certi punti privilegiati la catena significante si fisserebbe al significato»<sup>89</sup>. Ma, a differenza di quanto riteneva il maestro, i due autori, ricorrendo a Freud, vedono in questa metafora non il fondamento della «rimozione originaria», bensì il suo effetto:

Nel caso della rimozione retroattiva, ci dice Freud, la rappresentazione è rimossa sotto una duplice azione: dapprima una repulsione da parte del sistema superiore, preconsciouso, e, in secondo luogo, l’attrazione da parte di ciò che è stato anteriormente rimosso [...]. Ma, dice Freud, non ci sarebbe rimozione se il termine rimosso non entrasse in connessione con gli elementi dell’inconsciouso che si trovano già là e che esercitano una vera attrazione [...]. Ma perché questa attrazione possa avverarsi occorre che ci sia già un sistema unconsciouso e per

87 *Ivi*, p. 36.

88 Utilizzo qui un termine chiave della speculazione di Jacques Derrida, non per suggerire una sovrapposizione tra il suo pensiero e quello di Lacan (che semmai andrà cercata nella comune meditazione su Hegel), ma perché si presta molto bene a spiegare la funzione dialettica della metafora paterna nella rielaborazione lacaniana dell’Edipo di Freud. Per un sintetico confronto tra Lacan e Derrida cfr. i paragrafi successivi.

89 *Ivi*, p. 39.

questo Freud ricorre ad un concetto che ci sembra essenziale nella sua teoria ed in particolare nel campo della psicosi: la rimozione *originaria*<sup>90</sup>.

Una catena inconscia, insomma, deve sempre essere presupposta perché la funzione di «diga» esercitata dal preconcio dia luogo, letteralmente, a una ri-articolazione dei materiali rimossi al di là della «barra». La rimozione “seconda” presuppone dunque una rimozione “prima”: è l’esistenza di un inconscio a condizionare la sua significazione, non viceversa<sup>91</sup>. Ma Laplanche e Leclaire si spingono ancora più in là nel loro “sovertimento topologico”, collocando la struttura linguistica non al livello dell’inconscio bensì del preconcio:

al livello del linguaggio preconcio, la distinzione del significante (le parole) e del significato (le “immagini”) esiste. A livello di linguaggio inconscio ci sono soltanto immagini contemporaneamente e indissolubilmente in funzione di significanti e significati<sup>92</sup>.

La «proposta» zanzottiana «a Laplanche e Leclaire» assume così un senso più preciso. Lo «scarabocchio» sognato dall’autore assomma infatti una funzione linguistica *stricto sensu* e una funzione iconica. In esso anzi assistiamo a una funzionalizzazione (secondaria o primaria? questo tra l’altro sembra domandare l’autore) delle «rappresentazioni di parole», delle parole considerate sotto l’aspetto materiale e trattate come cose, a una «rappresentazione di cosa», a un’immagine pura e semplice, anche perché astratta.

90 *Ivi*, p. 42.

91 A una questione di analogo tenore Laplanche aveva dedicato negli stessi anni il saggio *Fantasma originario Fantasmes des origines Origines du fantasma* (pubblicato nel 1964 su «Les Temps Modernes», 215, pp. 1833-68, poi in volume per Paris, Hachette 1985; tr. it. *Fantasma originario: Fantasmi delle origini: Origini del fantasma*, Bologna, Il Mulino 1988), scritto in collaborazione con un altro collega e allievo di Lacan, Jean-Baptiste Pontalis. Il saggio è anch’esso tormentato dal problema di operare «un “ritorno a Freud”» senza «prendere un biglietto di sola andata verso Lacan», ma cercando parallelamente di «stabilire una continuità tra Freud e lui». Allo scritto di Laplanche e Pontalis era ispirato l’inedito zanzottiano *Il fantasma delle originille origini del fantasma* (testimoniato sul f. II, 33 verso degli autografi della *Beltà* e databile all’autunno-inverno ’66), pubblicato e commentato a mia cura sul numero monografico di «Autografo» citato, pp. 137-47.

92 J. Laplanche, S. Leclaire, op. cit., p. 44.

Le costruzioni inconse, per Laplanche, possono essere assimilate a quelle verbali solo se l'assimilazione rimane rischiosamente metaforica, e in quanto essa implica l'equiparazione parola-immagine:

Quanto allo *statuto ontologico* dell'inconscio [...] dobbiamo ricordare che se c'è uno statuto di linguaggio, questo linguaggio non può in nessun modo essere uguagliato al nostro linguaggio "verbale"? Le "parole" che lo compongono sono elementi presi a prestito dall'immaginario – in particolare dall'immaginario della visione – ma elevati a dignità di significanti [...]. In questi termini, per il fatto stesso di *restare* immagini, non si trova distinzione tra un significante ed un significato; l'immagine significante non rinvia a nient'altro che a se stessa come significato. Essa è chiusa – così come aperta – a tutti i sensi. Le "frasi" che si ritrovano in questo discorso sono delle corte sequenze, per lo più spezzate, circolari, ripetitive, che scopriamo come *fantasmi inconsci*, o, più estesamente, come *complexi*<sup>93</sup>.

Difficile immaginare che Zanzotto non leggesse qui una definizione appropriata di *Microfilm*, "foto-gramma" «chiuso – così come aperto – a tutti i sensi», sequenza «spezzata, circolare, ripetitiva» di parole e lettere sottoposte a duplice codificazione (verbale e iconica).

Ed è interessante che, a proposito del sogno di Philippe (il "sogno del liocorno"), Leclair affermi: «il testo comporta articolazioni particolari: non sono sequenze punteggiate da qualche congiunzione presente in quel luogo come un termine indicatore della giusta direzione, sono più semplicemente "parole-incrocio"»<sup>94</sup>. Ossia anche "parole in croce", con molteplice rinvio alla tematica cristologica comune a molti *technopaegnia* e *carmina intexta*<sup>95</sup>; o "parole crociate", ricordando la passione enigmistica

93 *Ivi*, p. 46.

94 *Ivi*, p. 33.

95 Cfr. sul tema G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi 1981, l'opera più rigorosa sul tema in Italia, nella quale tra l'altro si legge un riferimento a Zanzotto. Tracciando una sintesi storico-geografica della poesia visiva, l'autore scrive: «La vicenda quattrocentesca si svolge nel territorio padano, con forte rilievo del Veneto. Il fatto si ripete nella breve stagione cinquecentesca in Grotto e Venier, e ancor più clamorosamente in quella successiva con Casoni e Bonifacio. Se vi si aggiungano la splendida apparizione più antica di Niccolò de' Rossi e le attuali altrettanto fulgide del più recente Zanzotto (un poeta quanto mai vincolato alle sotterranee tradizioni della terra d'origine) e del Calzavara, si disegna una costante geografica solidissima». Pozzi riconduce questa costante all'altrettanto solida tradizione regionale, quella cattolica; elemento non privo di rilievo anche nella nostra prospettiva. Una curiosità: Pozzi cita *Microfilm* riferendosi sì alla pubblicazione su «Strumenti critici», ma denominandolo *Iodio*, titolo attestato solo nelle carte autografe di *Pasque* («Resta [tra i pochi poeti moderni che abbiano praticato

comune a Freud<sup>96</sup>, Saussure<sup>97</sup> e Lacan, o le «bifurs-biffures» di quel Michel Leiris notoriamente molto amato da Zanzotto<sup>98</sup>.

Comunque non si tratta solo di questo. C'è anche, come si è visto, la questione del rapporto tra il «linguaggio ordinario» e il linguaggio *autre* che accomuna l'esperienza della follia, quella poetica e – aggiungiamo – quella mistica.

Stando a *Microfilm*, che centralizza il rapporto insieme speculare («io-dio» come «io-dio»), aggressivo («odio») e vocativo («o dio») che intercorre tra «io» e «dio», credo che la questione principale concerna la «metafora paterna», il «Nome del padre», sigillo apposto allo slittamento metonimico del desiderio e del significante che lo struttura come mancanza; la «diga» come ferita e al contempo sutura, nella sua funzione mediatrice; la separazione e la rottura delle acque; la nascita e la morte.

### 5.3. La diga

Come si è visto (par. 4 di questo capitolo), il rapporto di identificazione e infatuazione/aggressività fra “io” e “dio”, strutturale in *Microfilm*, trova sviluppo anche nell'altro grande componimento di *Pasque*, *La Pasqua a Pieve di Soligo*. Si ripensi soprattutto all'immagine del “cecchino”, ma anche all'influenza più o meno esplicita (nel componimento di Zanzotto come in Lacan) della cabbala, con il Nome di Dio posto a sigillo degli abissi, e il linguaggio inteso come sostanza della realtà e infinito dispiegamento combinatorio di questo unico Nome.

Nel *Seminario. Libro III. Le Psicosi. 1955-1956*<sup>99</sup>, Lacan scriveva:

---

la poesia visiva] A. Zanzotto, ma vi andò, con la pienezza del calligramma, una volta soltanto, con la poesiola *Iodio*»).

96 Oltre a quanto si dirà più avanti, ricordo almeno la celebre interpretazione freudiana della dimenticanza del cognome “Signorelli” in *Zur psychopathologie des Alltagslebens* [1901], *Gesammelte Werke*, London, Imago 1941, vol. IV, tr. it. *Psicopatologia della vita quotidiana*, Torino, Boringhieri 2006, pp. 15-22.

97 Cfr. Jean Starobinsky, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard 1971; ed. it. *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure*, Genova, Il Nuovo Melangolo 1981.

98 A questo proposito si pensi ai giochi anagrammatici e alle varie forme di “incastro” verbale” raccolte in *Glossaire, j'y serre mes gloses* [1939] (poi in *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard 1969), o ancora alle «bifur(cation)s» della *Regle du jeu* (Paris, Gallimard 2003) e, in particolare, del primo pannello della tetralogia, *Biffures* [1948] (*ivi*, pp. 1-285, tr. it. *Biffures*, Torino, Einaudi 1979).

99 J. Lacan, cit., p. 206.

Il simbolico dà una forma in cui il soggetto si inserisce a livello del proprio essere. È a partire dal significante che il soggetto si riconosce per essere questo o quello. La catena dei significanti ha un valore esplicativo fondamentale, e la stessa nozione di causalità non è altro che questo. C'è tuttavia una cosa che sfugge alla trama simbolica, ed è la procreazione nella sua radice essenziale, ovvero il fatto che un essere nasca da un altro. [...] Tutto il simbolismo non afferma altro se non che la creatura non genera la creatura, che la creatura è impensabile senza una creazione fondamentale. Nel simbolico nulla spiega la creazione. [...] C'è in effetti qualcosa di radicalmente inassimilabile al significante. È semplicemente l'esistenza singolare del soggetto. Perché c'è? Da dove salta fuori? Che ci fa lì? Perché deve sparire? Il significante è incapace di dargli la risposta, per la buona ragione che lo pone al di là della morte. Il significante lo considera già come morto, lo immortala per sua essenza<sup>100</sup>.

Se la struttura significante rappresenta il fondamento della ragione esplicativa secondo il principio di causa-effetto, due elementi primigeni e complementari essa non riesce a simbolizzare, e quindi a spiegare: la nascita e la morte. La finitezza del soggetto, implicita nel fatto che esso non è sempre esistito e non esisterà per sempre, pone l'ordine simbolico (che pure è la «forma in cui il soggetto si inserisce a livello del proprio essere») di fronte all'impossibilità di assimilarne l'esistenza singolare. Per ovviare all'incompiutezza che rischia di scioglierne la trama, il simbolico deve postulare una «sutura», una causa-creazione «fondamentale», ossia un fattore causante-creante assoluto, che non sia a sua volta causato-creato: questo fattore, come si è detto nel paragrafo 4 di questo capitolo, è ciò che Lacan chiama alternativamente «Altro», «Nome del padre», «punto di capitone». Esso fa sì che il liquido «scivolamento» della catena significante sulla catena dei significati si arresti di fronte all'*eschaton-proton* costituito da un grande «Altro» senza Altro da sé; il quale, come la fine di una frase, di un periodo, di un discorso etc., svolge *après coup* una funzione gestaltica e cataforica su quanto precede: l'origine del senso si trova in chiusura, nella metafora che vincola il significante del desiderio e il significante paterno (il «Nome del padre») in un rapporto di sostituzione. In questo processo il desiderio non viene abolito dalla Legge quanto, piuttosto, dialetticamente «rilevato» (“*aufgehoben*”) alla sua dimensione autenticamente etica<sup>101</sup>.

La visione lacaniana del simbolico evoca per certi versi (e forse consapevolmente) quei «simboli magici, chiamati convenzionalmente col ter-

100 *Ivi*, pp. 206-7.

101 Su questo tema cfr. in particolare il *Seminario VII. L'etica della psicoanalisi. 1959-1960*, Torino, Einaudi 1994 (*Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Seuil 1986).



mine greco *charakteres*, che sono attestati a partire dal II secolo» dopo Cristo e che sono costituiti da «intrecci di linee» terminanti «quasi sempre con occhielli»<sup>102</sup>, quasi questi ultimi avessero la funzione di chiudere il significante magico nella totalità simbolica dell'Altro che ne garantisce la performatività. Di certo, per quanto più interessa qui, si può citare il brano in cui la celebre immagine saussuriana, dove il segno viene fatto derivare dalla segmentazione delle due masse amorfe dei significanti e dei significati, è accostato da Lacan alle miniature della *Genesis*:

Si può dunque dire che è nella catena del significante che il senso insiste, ma che nessuno degli elementi della catena consiste nella significazione di cui è capace in quello stesso momento. Si impone dunque la nozione di uno scivolamento incessante del significato sotto il significante, - illustrato da Saussure con un'immagine che assomiglia alle due sinuosità delle Acque superiori e inferiori nelle miniature dei manoscritti della *Genesis*<sup>103</sup>.

È il Verbo, in un principio che coincide circolarmente con la fine, ad aprire e a chiudere le Acque sigillandole con la sua «barra». Il Verbo è la diga.

Fu proprio una diga, quella del Vajont, a crollare il 9 ottobre del 1963, provocando una catastrofe realissima ma anche pronta a caricarsi di valenze simboliche private:

Avevo poi saputo della tragedia la mattina del 10 ottobre 1963, mio compleanno (così, sconvolto dalla festività al lutto), quando a noi ignari giunse la notizia, paurosa perché andava crescendo di ora in ora la sua malignità [...] dopo che all'alba si erano visti cadaveri e rottami di ogni genere arrivare con le correnti del Piave ai nostri paesi pedemontani. Dieci ottobre, dieci dieci, 10-10. Il coinvolgimento si privatizzava in modo demente entro il mio inconscio, nello slittamento di questi segni<sup>104</sup>.

«Era», aggiunge Zanzotto (p. 1296), «l'irrompere di qualche cosa che veniva quasi a costituirsi come "perturbante assoluto" (se vogliamo usare la parola "perturbante" nel senso freudiano)». Saltato il sigillo, i significanti prendono a slittare verso il baratro, l'*Unheimlichkeit* assoluta di ciò che il loro ordine non può simbolizzare: la finitezza e la singolarità dell'e-

102 G. Busi, *Qabbalah visiva*, Torino, Einaudi 2005, p. 32.

103 *L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud (L'instance de la lettre dans l'inconscient, ou la raison depuis Freud [1957])*, in *Scritti*, cit., vol. I, p. 497.

104 *Una poesia, una visione onirica?*, PPS, pp. 1296-7.

sistenza, «schiacciata»<sup>105</sup> nel grande nulla che precede la nascita, il venire ad essere del soggetto come “uno”, e che segue la morte, l’abisso che si richiude, cancellandola, sulla sua labile traccia (“zero”). Ma si osservi anche, nella «perturbante» combinazione numerica e alfabetica (“10”, “IO”), la reversibilità delle valenze simboliche (lo “0-O” come apertura iniziale, l’“1-I” come tratto di chiusura-cancellazione), e soprattutto la connotazione sessuale, che nel discorso lacaniano ha incidenza tutt’altro che secondaria: nella questione della procreazione, ne va infatti di un concetto centrale del pensiero freudiano e lacaniano, il “fallo”, quel «tratto» distintivo che il piccolo Hans traccia sotto il disegno della giraffa<sup>106</sup> e che fonda per il soggetto l’ordine delle differenze significanti, a partire da quella sessuale.

Torniamo al *Seminario III* (p. 203):

Freud [...] non ha mai cessato di insistere sulla dissimmetria essenziale dell’Edipo nell’uno e nell’altro sesso. Da che cosa dipende questa dissimmetria? [...] Gli studi dettagliati che Freud fa a questo proposito [...] fanno apparire [...] che la ragione della dissimmetria si situa essenzialmente a livello simbolico, che essa discende dal significante [...]. Là dove non c’è materiale simbolico, c’è un ostacolo, un difetto che impedisce la realizzazione dell’identificazione che è essenziale alla realizzazione della sessualità del soggetto. Questo difetto deriva dal fatto che, su un punto, il simbolico manca di materiale – infatti gliene serve uno. Il sesso femminile ha un carattere di assenza, di vuoto, di buco, che fa sì che si trovi a essere meno desiderabile del sesso maschile in ciò che esso ha di provocante, e che appaia una dissimmetria essenziale.

Laddove l’assunzione, in un senso o nell’altro, della «dissimmetria» fondamentale non dia luogo alla realizzazione compiuta dell’identità sessuale del soggetto, l’ordine simbolico patisce di una falla nella simbolizzazione (la “*Verwerfung*” di Freud, tradotta da Lacan con “*forclusion*”), che emerge di fronte al problema della riproduzione. Nel caso del Presidente Schreber, oggetto del *Seminario*, «ciò che è rifiutato nell’ordine simbolico», ossia la struttura edipica che inaugura la distinzione significativa della sessualità, «risorge nel reale» del delirio; in *Microfilm*, la carenza simbolica esplose di fronte a una realtà (mi si passi la tautologia) tragicamente reale, ma i

105 *Ivi*, p. 1296: «Tutto ciò prendeva movimento in una deriva del significante. Ecco: *Va-io-nt*. In questa stessa parola era celato un io prigioniero, un io-uomo mondo “schiacciato” dentro qualcosa».

106 Sigmund Freud, *Casi clinici*, Torino, Boringhieri 2008, p. 255 (*Gesammelte Werke*, cit., V, 1942).

riflessi psichici cui l'evento traumatico dà luogo sembrano chiamare in causa questioni qualitativamente analoghe.

Saltata la diga del grande Altro, la «dissimmetria» che fonda l'ordine simbolico si dissolve nella specularità, vale a dire nella relazione immaginaria con il piccolo altro. Quest'ultima, come Lacan aveva illustrato nel celebre saggio *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (*Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* [1949]) e più in generale nella seconda parte degli *Scritti*, vol. I<sup>107</sup>, comporta un'identificazione con il simile «a partire da cui l'oggetto si realizza come oggetto di concorrenza»<sup>108</sup>, istituendo così quell'altalena fra infatuazione e aggressività che caratterizza la posizione narcisistica nei confronti dell'altro.

Ed ecco infatti che «IODIO», oltre a indicare la «corrosion, Unruhe, instabilitè» dell'esistenza nella sua finitezza e singolarità storica, vale «aussi IO DIO, délire d'apothéose ou choc maximum-minimum». L'identificazione narcisistica con il grande Altro, decaduto a minuscola immagine speculare del soggetto (IO=DIO), produce «ODIO» per «lo stesso DIO (dio) (mondo), bestemmia e ribellione di fronte allo scempio», proprio in nome della Legge fondata da quell'Altro assente, e nei confronti della quale il piccolo altro si è dimostrato manchevole.

Di qui, parallelamente, l'interiezione «O DIO», come «manque», «désir», «amour invoquant» il grande Altro assente, ma anche come espressione del timore che le proprie istanze aggressivo-sublimatorie, per il consueto meccanismo di inversione, vengano ritorte sul soggetto da colui che ne è il destinatario.

Riprendendo la già citata nota del f. VIII, 4, e stralciandone il passaggio che più attiene a quanto stiamo dicendo, il fenomeno osservato da Lacan si rende patente nella «reazione narcisistica» dell'io alla «catastrofe pubblica», immediatamente recepita come privata secondo quella logica “persecutoria” che tende a trattare gli eventi nefasti come il prodotto significativo di un'intenzionalità avversa al soggetto:

Questa è l'ombra di una (forse perdonabile) reazione narcisistica, eppure in qualche modo rivelatrice, allo sgomento di fronte a una catastrofe pubblica che venne congegnata punto a punto dalla ferocia ottusa della volontà di profitto e dalla ferocia frivola della burocrazia. Catastrofi pubbliche, catastrofi private, pochi segni elementari, e zero.

107 J. Lacan, op. cit., pp. 59-187.

108 Id., *Seminario III*, cit., p. 204.

Si osservino il sintagma «congegnata punto a punto» e gli obiettivi della polemica, «volontà di profitto» (potere economico) e «burocrazia», entrambe simulacri di una legge che l'io considera kaffkianamente inautentica ed esautorata in rapporto con quella vera e maiuscola, ma inadempita, di cui è garante il grande Altro cancellato.

#### 5.4. "D"

«Le grand signifiant barré» di Lacan è introdotto dallo stesso Zanzotto nella parte, diremmo, più defilata della sua «déchiffrage»:

À se remarquer: [...] la forme graphique des lettres est toujours un segment de droité ou le cercle ou la droite qui coupe en deux (barre) le cercle (D). Est-ce que D est de quelque manière le "grand signifiant barré" qui a part au nihil (moitié invisible) et au réel (moitié visible)? (Lacan)

I grandi significanti barrati in Lacan sono la "S" (di "Significante") e la "A" (di "Altro"). La "D" si incontra solo nella forma completa del «grafo» proposto nello scritto *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*<sup>109</sup>. Trattandosi di un complesso di «algorismi» che fungono da «indici di una significazione assoluta, nozione che, senza altri commenti, apparirà [...] appropriata alla condizione del fantasma»<sup>110</sup>, non tenteremo qui di commentare il «grafo», se non per suggerire che, nella sua connessione con la "S" barrata, "D" sembrerebbe designare «quel che avviene della domanda quando il soggetto vi svanisce»; e cioè, svanita anche la domanda, una «coupure» residuale, il «taglio»-significante della castrazione che «rimane presente in ciò che distingue la pulsione dalla funzione organica da essa abitata», «il suo artificio grammaticale»:

La stessa delimitazione della "zona erogena" che la pulsione isola dal metabolismo della funzione [...], deriva da un taglio che è favorito dal tratto anatomico di un margine o un bordo: labbra, [...] solco del pene, vagina, fessura palpebrale [...]. Osserviamo che il tratto costituito da questo taglio è prevalente in modo non meno evidente nell'oggetto descritto dalla teoria analitica: mam-

109 In *Scritti*, cit., vol. II, pp. 795-831 (*Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien* [1960]). La celebre formula «Che vuoi?», che Lacan riprende in questo saggio dal romanzo di Jacques Cazotte *Le diable amoureux* (1772), è citata al v. 111 della *Pasqua a Pieve di Soligo*.

110 *Ivi*, p. 819.

mella, scibale, fallo (oggetto immaginario) [...]. (Lista impensabile se non si aggiunge con noi il fonema, lo sguardo, la voce, il *rien*)<sup>111</sup>.

“D” come desiderio, dunque, significazione di una domanda rivolta alla mancanza strutturale dell’Altro; il quale, per la posizione di supplementarità-sostituzione rispetto a quel nulla che diviene il suo “Senso” (ultimo) nel momento in cui cade la possibilità di una differenzialità-differimento ulteriore (di un «Altro dell’Altro»), si fa Significante assoluto, visibile (presente) in quanto significante, invisibile (assente) in quanto privo di “complemento” semantico: barra e «*coupure*» affondata nella sinuosità abissale che è, nel suo movimento di deriva, la possibilità stessa di questa differenziazione. «*À se remarquer*».

Si osservi che la prima definizione proposta in nota da Zanzotto per il poemetto *Gli Sguardi* era «protocollo relativo alla I tavola del test di Rorschach», riprodotta in apertura, e «specialmente al dettaglio centrale», la «D centrale» del v. 47, «spesso, ma non necessariamente, interpretata come figura femminile»<sup>112</sup>.

Segnalando, solo di passaggio, come gli «Sguardi» del titolo possano essere interpretati (anche) sullo sfondo del brano testé citato (lo «sguardo» come «oggetto immaginario» dove «il tratto costituito» dal «taglio è prevalente»), vorrei invece soffermarmi ora sul dato più macroscopico: la “D” di “Diana”.

Le molteplici occorrenze della dea lunare e della simbologia che vi è connessa nell’opera di Zanzotto sono tra l’altro oggetto dell’*Intervento* del 1973 sugli *Sguardi i Fatti e Senhal* di Stefano Agosti<sup>113</sup>, cui rinvio.

In *Microfilm* Diana non è nominata direttamente, ma attraverso la lettura tra “lacaniana” e “cratilica” della sua iniziale: curva tagliata che sovrappone «le grand signifiant barré» all’immagine della luna, visibile solo per metà («*moitié invisible*», «*moitié visible*»). Forse Zanzotto aveva anche in mente l’enigmatica “prosopopea” che Lacan inframmezza nel saggio *La cosa freudiana. Senso del ritorno a Freud in psicoanalisi*<sup>114</sup>. Eccone un assaggio, giusto per comprendere il tenore di questa allegoria del rapporto tra psicoanalisi e verità:

111 *Ivi*, p. 820-1.

112 PPS, p. 373.

113 Ora in PPS, pp. 1517-29.

114 In J. Lacan, *Scritti*, cit., vol. I, pp. 391-428 (*La chose freudienne ou Sens du retour à Freud en psychanalyse* [1955]).

Ma ecco che la verità, in bocca a Freud, prende la suddetta bestia per le corna: “Io sono dunque per voi l’enigma che si sottrae non appena è apparsa [...]. Dove vado dunque, una volta passata in voi, dove ero prima di questo passaggio? Ma perché voi mi troviate là dove sono, vi insegnerò a qual segno riconoscermi. Uomini, ascoltate, ve ne do il segreto. Io la verità, parlo. [...] Che un fiuto più sicuro di tutte le vostre categorie vi guidi nella corsa cui vi provoco: perché se l’astuzia della ragione [...] restasse aperta alla vostra fede, io, la verità, sarei contro di voi la grande ingannatrice perché le mie vie non passano solo attraverso la falsità, ma attraverso la faglia troppo stretta a trovarsi in difetto della finta, e attraverso la nube senza accesso del sogno [...]. Eccovi già perduti, io mi smentisco, vi sfido e me la filo: voi dite che mi difendo<sup>115</sup>.”

E così via.

Si ricorderà come Diana, dea cacciatrice, sia caratterizzata dagli attributi di verginità e freddezza («piena di punte immite frigida», come l’«Oltranza oltraggio» incipitaria della *Beltà*); e come invece, secondo una chiara dinamica di inversione, essa costituisca negli *Sguardi* l’oggetto di una violazione-«incisione»-«ferita» tanto fallica quanto voyeuristica (rappresentata dall’evento storico dell’allunaggio, ma non solo).

Il tratto-taglio lineare (“I”) che taglia la curva della “O”, ricavandone il doppio di una “D”, sembra ruotare su se stesso e assumere le sembianze di un imene che protegge e al tempo stesso mette la concavità interna dell’organo femminile in relazione con il suo esterno: questa «duplice partecipazione [...] non mischia due elementi inizialmente separati, essa rimanda al medesimo che non è l’identico, all’elemento comune, al medium di qualsiasi dissociazione possibile»<sup>116</sup>.

115 *Ivi*, pp. 399-401.

116 J. Derrida, *La farmacia di Platone*, in *La disseminazione*, Milano, Jaca Book 1989, p. 157 (*La pharmacie de Platon*, apparso su «Tel Quel», nn. 32-3, 1968, poi in *La dissémination*, Paris, Seuil 1972). Per comprendere la pertinenza del discorso di Derrida, si prendano ad esempio i vv. 100-5 degli *Sguardi*, dove la voce femminile dichiara il suo non «aver luogo», la sua disidentificazione fondamentale, via all’identificazione dei differenti nel non avvenuto: «“No, io non mi sono ancora / no, io non mi sono nata / no, io nido nodoso dei no diamante di mai / no, io sono stata il glissato a lato / no, io non ero la neve né la selva né il loro oltre / eppure e a dispetto e nonostante”»; o ancora i successivi 232-5, in cui i temi tipicamente derridiani della “piega”, del “margine-confine” (“marca”) e della “decifrazione” ruotano attorno a quello della “ferita originaria” come motivo di forza: «“La mia ferita mi ha delibata decifrata / mi ha accompagnata e piegata in profilo di di / di confini, di fatti originari e confinari, la mia ferita è stata la mia sorte la mia corte il mio forte”».

Imene [...] segna innanzitutto la fusione, la consumazione del matrimonio, l'identificazione dei due, la confusione tra i due. *Tra* due, non c'è più differenza, ma identità. In questa fusione non c'è più distanza tra il desiderio (attesa della presenza piena che dovrebbe venire a colmarlo, a compierlo) e il compimento della presenza, tra la distanza e la non-distanza [...]. Non solo è abolita la differenza (tra il desiderio e il compimento), ma anche tra la differenza e la non-differenza. La non-presenza, vuoto aperto del desiderio, e la presenza, pienezza del godimento, sono la stessa cosa [...].

L'imene come schermo protettore, scrigno della verginità, parete vaginale [...], che, davanti all'utero, sta *tra* il dentro e il fuori della donna, di conseguenza tra il desiderio e il compimento. Non è né il desiderio né il piacere, ma tra i due [...]. È l'imene che il desiderio sogna di forare, di trafiggere in una violenza che è (al tempo stesso o tra) l'amore e l'omicidio. Se l'uno o l'altro avesse luogo, non ci sarebbe l'imene. Ma non più semplicemente nel non-luogo. Con tutta l'indecidibilità del suo senso, l'imene ha luogo solo quando non ha luogo, quando non accade veramente nulla<sup>117</sup>.

La «*coupure*» che instaura la dissimmetria edipica, il margine che si fa non a caso «rimarcare» nell'unica consonante del grafema, è anche il «medium», l'elemento simmetrizzante che sta «tra due», la “I” e la “O”: la diga è anche un imene, che ci permette di passare (vedremo poi in che termini ciò sia possibile) da Lacan a Derrida.

Nella *Farmacia di Platone*, il filosofo francese si dedica alla decostruzione del *Fedro* platonico concentrandosi, come di consueto, sulla parte sempre considerata dagli studiosi un elemento «supplementare» nell'economia del dialogo: il racconto del mito egiziano di Thot, messo in bocca a Socrate. Thot, il dio-figlio, scopritore della scienza dei numeri, dell'astronomia, della geometria, ma anche del gioco del *tric-trac* e dei dadi, si reca dal re Thamus, rappresentante del dio padre degli dei, il dio sole Ammone-Rê, per fargli mostra delle sue arti, tra le quali la scrittura. Secondo la ricostruzione di Derrida, Rê è il dio che crea con la parola; l'«altro suo nome, quello con cui è designato nel *Fedro*, è Ammone. Senso acquisito da questo nome proprio: il nascosto. Qui, dunque, abbiamo ancora un sole nascosto, padre di tutte le cose, che si lascia rappresentare dalla parola»<sup>118</sup>. Se il dio-padre-creatore-sole si nasconde, Thot è il dio-figlio che lo «interpreta come il suo portavoce. E come il suo omologo greco Ermes [...], detiene il ruolo di dio messaggero, di intermediario astuto, ingegnoso e raffinato che sottrae e si sottrae sempre. Il dio (del) significante [...]. La sostituzione pone

117 J. Derrida, *La doppia seduta*, *ivi*, pp. 231-4 (*La double séance*, apparso in «Tel Quel», nn. 41-2, 1970).

118 *Ivi*, p. 123.

così Thot al posto di Rê come la luna al posto del sole. Il dio della scrittura diventa così il supplente di Rê, aggiungendosi a lui e sostituendolo nella sua assenza ed essenziale sparizione. Tale è l'origine della luna come supplemento del sole, della luce notturna come supplemento della luce diurna. La scrittura come supplemento alla parola».

E si noti anche che, se Diana possiede attributi androgini (è dea di una pratica tipicamente maschile come la caccia, e per di più caratterizzata da freddo *rigor*), Thot-Ermete-Mercurio è anche connotato come “ermafrodito”: siamo nel campo del movimento liquido dei possibili che precede la differenziazione, il campo della luce lunare. Torniamo a Derrida:

la figura di Thot si oppone al suo altro (padre, sole, vita, parola, origine o oriente ecc.), ma sostituendolo. Si unisce e si oppone ripetendo o prendendo il posto. Nello stesso tempo, prende forma, assume la propria forma da ciò cui resiste e insieme si sostituisce. Si oppone quindi a se stessa, passa nel proprio opposto e questo dio-messaggero è davvero un dio del passaggio assoluto tra gli opposti. [...] Egli è dunque l'altro del padre, il padre e il movimento sovversivo della sostituzione. Il dio della scrittura è dunque contemporaneamente suo padre, suo figlio e se stesso. [...] Astuto, inafferrabile, mascherato, cospiratore, buffone, come Ermete, non è né un re né un servo; una specie di joker piuttosto, un significante disponibile, una carta neutra, che dà gioco al gioco<sup>119</sup>.

Il brano citato riporta a due momenti di fondamentale rilevanza nella *Beltà*: il componimento che occupa il centro ideale della raccolta, l'*Elegia in petèl*, e la lirica esplicitaria, *E la madre-norma*. Come avevo osservato nel mio *Attraverso la «Beltà» di Andrea Zanzotto* (cit.), cui rinvio per un'analisi più distesa, nella prima delle poesie citate si consuma al contempo l'evocazione e la definitiva liquidazione del mito delle origini (vv. 10-26): «Là origini – Mai c'è stata origine / [...] Appare anche lo spezzettamento saltano le ossa arrotate: ma non c'è il latte petèl, qui, non il patibolo, / mi ripeto, qui no; mai stata origine mai disiezione. / Non spezzo nulla se non spezzato ma subito riattato».

Nulla si spezza nell'effrazione attraverso cui il *logos* tenta di riappropriarsi dell'origine, il suo altro, perché il linguaggio è già da sempre nello «spezzettamento», nella non-interrezza di una «disseminazione» priva dell'assistenza paterna.

Nella lirica di Zanzotto, come nel brano di Derrida ma anche nel concetto lacaniano di “forclusione”, si avverte la presenza del grande «niveleur

119 *Ivi*, p. 128. È appena il caso di sottolineare che, se Thot è il «dio del passaggio assoluto», “passaggio” è anche il significato etimologico di “Pasqua”.



du périple imbécile ou s'enferme / l'engendrement», Antonin Artaud, che nell'*incipit* di *Ci-gît* aveva scritto esemplarmente:

Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon  
père, ma mère,  
et moi;  
niveleur du périple imbécile ou s'enferme  
l'engendrement,  
le périple papa-maman  
et l'enfant<sup>120</sup>

- 120 A. Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard 2004, p. 1152, tr. it. *Artaud le Môme, Ci-gît e altre poesie*, Torino, Einaudi 2003, p. 131: «Io, Antonin Artaud, sono mio figlio, mio / padre, sono mia madre, / e sono io; / sono colui che ha abolito il periplo idiota nel / quale si ficca l'atto del generare, / il periplo papà-mamma / e il bambino). E si legga quanto scrive proprio Derrida nel *Teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, in *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi 2002, pp. 299-323; *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil 1967. Il saggio di Derrida costituiva il testo di una conferenza presentata a Parma nel maggio del 1966 e pubblicato nel luglio dello stesso anno sul n. 230 di «Critique»: «Nella *Traumdeutung* e nel *Supplemento metapsicologico alla teoria del sogno*, il posto e il funzionamento della parola sono circoscritti. Presente nel sogno, la parola non interviene in esso se non come elemento tra gli altri, talvolta come una “cosa” di cui il processo primario dispone secondo la propria economia. “I pensieri vengono allora trasformati in immagini – fondamentalmente visive – e le rappresentazioni di parole sono ricondotte alle rappresentazioni di cose corrispondenti [...]. Anche Artaud parla di una “materializzazione visuale e plastica della parola” e di “servirsi della parola in un senso concreto e spaziale” [...]. E quando Freud, parlando del sogno [nell'*Interpretazione dei sogni*], evoca la scultura e la pittura primitiva [...], allora si capisce cosa può diventare la parola quando non è più che un elemento, un luogo circoscritto, una scrittura delimitata nella scrittura generale e nello spazio di rappresentazione. È la struttura del rebus o del geroglifico». Si noti che: 1) i luoghi freudiani citati da Derrida sono i medesimi utilizzati da Laplanche e Leclair per operare la loro deviazione da Lacan; 2) che il processo descritto è proprio quello che sembra caratterizzare il «grafema» di Zanzotto, e 3) che il brano di Derrida e le citazioni freudiane collimano con questo passaggio del citato saggio *Una poesia, una visione onirica?* (p. 1298): «“Io” “volevo” “tradurre” qualche cosa che andava al di là del suono e del segno stesso, che fosse quindi *logos* cifrato, gero/glifico nel senso di trascrizione necessaria e immediata di un gruppo di idee» etc. Allo stesso proposito cfr. anche lo scritto *Freud e la scena della scrittura*, nella *Scrittura e la differenza*, cit., p. 280 (*Freud et la scène de l'écriture* [1966]): «Tra lo spazio non fonetico della scrittura (anche nella scrittura “fonetica”) e lo spazio della scienza del sogno, non c'è una frontiera sicura. Non dobbiamo quindi essere sorpresi se Freud, per suggerire la stranezza delle relazioni logico-temporali nel sogno, fa costantemente ricorso alla scrittura, alla sinossi spaziale del pittogramma, del rebus, del geroglifico, della scrittura non-fonetica in generale». Nel saggio *Artaud*:

Se l'origine è sempre e comunque fantasma, simulacro, doppio, ripetizione di ripetizione che si perde nell'abisso senza fondo di una testualità disseminata, nel segno di un dispendio improduttivo e senza riserva, il paradigma edipico della Legge e del tempo deve di conseguenza glissare verso un modello più aperto e fluido, per cui l'origine può essere ritrovata solo in quanto venga continuamente ricreata, reinventata, re-citata. Questo passaggio avviene, sempre all'interno della *Beltà*, nella *Madre-norma*, dove non a caso il poeta si identifica con un analogo del dio Thot-Ermes-Mercurio-joker, il «giolli-golem censito dalla luna» (v. 11) che, come il bagatto dei tarocchi, essendo «senza arte né parte: ma attivante» (v. 9) torna a dar «gioco al gioco» della scrittura poetica.

### 5.5. Cliché

Prima di tornare a *Microfilm* (ma ce ne siamo mai allontanati?), mi sia concessa una breve parentesi per tentare di delineare, in maniera sommaria e limitatamente a quanto più concerne l'oggetto di questo saggio, il rapporto tra i testi la cui trama si è venuta intersecando a quella della poesia-«visione onirica» di Zanzotto.

Il pensiero di Lacan e quello di Derrida convergono su un punto centrale:

Come ogni persona, il *logos-zòon* ha un padre [...]. Ma il padre non è il generatore, il procreatore “reale” prima e fuori di ogni rapporto di linguaggio [...]. Soltanto la presenza di discorso ha un padre [...]. In altri termini, è partendo dal *logos* che si annuncia e si rende pensabile un fatto come la paternità. Se ci fosse una semplice metafora nella locuzione “padre del *logos*”, il primo termine, che sembrava il più *familiare*, riceverebbe tuttavia dal secondo più significato di quanto gliene trasmetterebbe [...]. Benché questo *focolare* sia il focolare di ogni metaforicità, “padre del *logos*” non è una semplice metafora<sup>121</sup>.

Ma sintetizzando al limite, mentre per Lacan, almeno nella fase del suo pensiero che qui abbiamo preso in esame, la deriva significante trova un punto di arresto in quell'Altro senza Altro che origina la catena *après coup*, per Derrida non solo non c'è Altro dell'Altro, ma nemmeno Altro dell'altro: non c'è termine, perché l'inizio (origine) è, parafrasando Mallarmé, l'«*hazard*» che nessun «*coup de dés*» potrà mai abolire; è l'abisso senza

---

la parole soufflé (in *La scrittura e la differenza*, cit., pp. 219-54; *La parole soufflé* [1965]), Derrida aveva inoltre analizzato il rapporto (o presunto «dialogo») tra «il discorso *critico* e il discorso *clinico*» a proposito dei due grandi casi di Artaud e Hölderlin, entrambi chiamati in causa (il primo implicitamente, il secondo esplicitamente) nell'*Elegia* di Zanzotto.

121 J. Derrida, *La farmacia di Platone*, cit., p. 117.

fondo della duplicazione, del simulacro, dell'altro significante come ripetizione di ripetizione<sup>122</sup>.

Per converso, la visione di Derrida sembra più prossima da un certo punto di vista a quella di Lacan che a quella di Laplanche e Leclaire; i quali, subordinando la dinamica differenziale del significante a una differenziazione ontologica (o meglio, in senso heideggeriano, ontica) tra inconscio e coscienza, interpretano metafisicamente l'inconscio come effetto di una rimozione che è sì «primaria», ma che, proprio in quanto tale (ossia in quanto rimozione e in quanto effetto), presuppone una piena presenza come sua causa prima e come suo fondamento<sup>123</sup>.

Non si tratta qui di sciogliere il nodo e di risolvere la problematica. Si potrà semmai avanzare l'impressione che, per quanto segua maggiormente il testo di Lacan, Zanzotto sia più vicino alle "conclusioni" di Derrida, e che abbia pensato di indirizzare il suo «gero-glifico» a Laplanche e Leclaire per una forma di dubbioso interesse. Tuttavia, è proprio nel gioco di questa conflittualità che il testo zanzottiano insinua la (e si insinua nella) sua significazione. Proseguiamo.

122 Cfr. a questo proposito il saggio citato *Il fattore della verità*. La gelosia misogina che, secondo Derrida, Lacan nutrivava nei confronti di Marie Bonaparte (il cui saggio, anch'esso citato, *Edgar Poe: sa vie, son œuvre: étude analytique*, si fregiava di un *Avant-propos* di Sigmund Freud) potrebbe essere ricondotta, *en abîme*, al tema di cui ci stiamo occupando, e cioè alla "questione del Padre"; la quale, nei termini dello stesso Lacan, «concerne» per l'uomo come per la donna il problema della «posizione femminile» (*Seminario III*, cit., p. 205). In *Pour l'amour de Lacan* [1992], raccolto poi nel volume *Résistances de la psychanalyse*, Paris, Galilée 1996, viceversa, il tono insolitamente encomiastico delle parole che Derrida dedica a Lacan, scomparso da pochi anni, non può che assumere nella medesima prospettiva un valore di risarcimento edipico "a babbo morto" per la caustica (e raffinatissima) "invettiva" del 1975.

123 Derrida è invece più vicino a Laplanche e Leclaire quando afferma implicitamente ma chiaramente contro Lacan (*Freud e la scena della scrittura*, cit., p. 284): «La psicanalisi si trova chiamata a collaborare ad una grafematica futura piuttosto che ad una linguistica dominata da un fonologismo vetusto. Freud lo raccomanda, *alla lettera*, in un testo del 1913 [*Das Interesse an der Psychoanalyse*, in *Gesammelte Werke*, cit., vol. VIII, tr. it. *L'interesse per la psicoanalisi*, in *Psicoanalisi*, Torino, Boringhieri 1963], e su questo punto non c'è nulla da aggiungere, da interpretare o da rinnovare. L'interesse della psicanalisi per la linguistica presuppone che venga "trasgredito" il "senso comune della parola" "linguaggio". "Per linguaggio non si deve intendere qui la pura espressione del pensiero in parole, ma anche il linguaggio gestuale e qualsiasi altra espressione dell'attività psichica, come la scrittura"».

La scrittura generale del sogno oltrepassa la scrittura fonetica e rimette la parola al suo posto. Come nei geroglifici o nei rebus, la voce è circuita [...] <sup>124</sup>.

Così ancora Derrida, che soggiunge poco più avanti citando Freud <sup>125</sup>:

Il contenuto del sogno è dato per così dire in una scrittura geroglifica (*Bilderschrift*), i cui segni vanno tradotti, uno per uno, nella lingua dei pensieri del sogno». *Bilderschrift*: non immagine inscritta, ma scrittura figurata, immagine data non ad una percezione semplice, cosciente e presente, della cosa stessa – supponendo che questa esista – ma ad una lettura.

Ad essere «circuita», in *Microfilm*, è invece apparentemente la «scrittura del sogno». Come abbiamo visto, la “D” riconduce la polarità di “I” e “O” alla sua simmetria e reversibilità originaria. Questo però avviene nella «lettura», nella «decifrazione» del sogno, non nella sua «scrittura figurata», che Zanzotto ha ben demarcato con il «periplo imbecille» del triangolo; salvo poi giustapporre alla “O” finale quella sorta di ponte tra “dentro” e “fuori” che è il simbolo di uguaglianza, e che, ponendo “O = I” (la fine uguale all’inizio), circuita la scrittura onirica in una lettura segnata dall’«ossidionalità del triangolo e del cerchio che col loro ritmo ternario (Edipo, Trinità, Dialettica) hanno governato la metafisica» <sup>126</sup>.

La notazione “= I”, fuori dal triangolo onirico, fuori dal suo testo, nel tempo posteriore della decifrazione, istituisce questo “fuori” come un “dentro”, questo “dopo” come un “prima”, ricostituendo la circolarità di una coscienza affatto presente a sé stessa e che dunque si intende senza residuo, senza scarto fra sé e il suo “voler dire”: il padre coinciderebbe così con il figlio (IO = DIO), l’autore con l’opera, il significato con il significante.

Intorno a quella visione sfolgorante e nera nello stesso tempo [...], subito cominciarono a formarsi anche dei commenti che balzarono fuori in francese [...]. Potrei andare avanti, ma mi basterà sottolineare un fatto: sicuramente qui mi si sono imposti elementi in rapporto, oltre che con l’inconscio collettivo, con una 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», pur rimanendo io ancorato a una «essenza dell’italiano». Nella nostra letteratura esistono molte poesie in cui appaiono sia «io», sia «Dio» ecc. [...] Ma qui, in realtà, si è im-

124 *Ivi*, p. 282.

125 *L’interpretazione dei sogni*, cit., p. 257-8 (*Gesammelte Werke*, cit., voll. II-III).

126 J. Derrida, *Fuori libro*, in *La disseminazione*, cit., p. 68.

posta una qualche iperpretesa dell'interno Acheronte, una qualche folle e idiota forma di presunzione del linguaggio che (ci) costituisce come inconscio [...]. E quel commento in francese [...] 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*<sup>127</sup>.

Dall'«interno Acheronte» il commento in francese «balza fuori» per forzare l'entrata del testo onirico e della lingua in cui è scritto (l'italiano) in un «ordine di simboli» assoluti, secondo un movimento dialettico che sfrutta la differenza linguistica (francese-italiano) e «topologica» (dentro-fuori) per riappropriarsi dell'altro (il sogno) come negatività, e per rilevare questa negatività nella dimensione di un linguaggio «pentecostale», dotato di «*vi propria*», «immediato».

E si osservi inoltre che, contrariamente a quanto avviene nella stragrande maggioranza dei più o meno coevi esperimenti di letterismo e di poesia visiva<sup>128</sup>, *Microfilm* non è scritto in caratteri tipografici, bensì si propone nella dimensione dell'autografia, o del «*live*», se vogliamo riferirci all'eloquente titolo della poesia incipitaria di *Meteo*<sup>129</sup>, anch'essa riprodotta in cliché: simulazione di originalità, unicità dell'"originale", presenza dell'autore che si firma in basso a destra «Andrea Z.». Ma appunto: simulazione, cliché, esautorazione-espropriazione del testo e del suo autore proprio nel momento in cui tenta di farsi valere un'opposta «iperpretesa» di presenza, autorità, proprietà, assistenza paterna<sup>130</sup>.

La poesia-«visione onirica», metafora della catastrofe del Vajont, rappresenta anche per converso una catastrofe della metafora: di quella «me-

127 *Una poesia, una visione onirica?*, cit., pp. 1297-8.

128 Con cui Zanzotto polemizza nel saggio testé citato (pp. 1294-5), ma, si noti bene, proprio contestandone la cerebrale pre-determinazione: «Si è molto parlato di poesia visiva negli anni recenti, e perché no? Tutto è possibile. Però molto spesso questa "poesia visiva", tutta calcolata come in una frigida veglia, non ha rapporto con una elaborazione profonda che solo può essere operata nel mondo sotterraneo e della "notte", si riduce spesso a una magrissima pellicola di superficie, a gioco senza sorprese, banale».

129 Milano, Mondadori 1996, poi in PPS, p. 817.

130 A proposito di questa oscillazione, si legga ancora *Una poesia, una visione onirica?*, cit., p. 1292: «Si è realizzata [in *Microfilm*] una specie di diplopico dormiveglia, per cui da una parte un soggetto procedeva progettando, dall'altra invece procedeva generando "come in sogno", mettendosi a disposizione [...] di tutto quel ribollire di dati inconsci [...] che si intersecano talvolta in perfetto equilibrio, altra volta in totale contrasto, con gli elementi della "veglia", entro l'ambito di una pulsazione, ritmo, pendolarità».

tafora paterna» (Lacan) o «focolare di ogni metafora» (Derrida) in cui si fonda il *logos* nella sostituzione di una presenza piena (il Padre) con il significante della sua assenza, della sua cancellazione.

La rottura della diga segna allora il riaffiorare «ineffabile e catastrofico della pulsione di morte»<sup>131</sup> come «disseminazione», economia del dispendio senza riserva, deriva ed erranza, eterno esilio del simulacro dall'origine: una Pasqua di segno invertito, in cui il "passaggio" dalla morte alla (ri)nascita e alla ricongiunzione del Figlio al Padre, si rovescia nella loro separazione, nella vita intesa come illimitata ripetizione della sua fine.

È bene notare, tuttavia, che questa pulsione non si colloca solo «al di là», ma anche «al di qua del principio di piacere»; inscrivendo la vita nella morte, nella sua finitezza, essa rivela al contempo l'inesauribile ripetizione del suo principio e il piacere insito in questo stesso principio:

Pare che nella poesia si manifesti anche una qualche incoercibile volontà di dominio di natura narcisistica, che vuol far propri sia i mezzi del sonno sia i mezzi della veglia per operare un'«aggressione totale» su colui che ha davanti; eppure essa è anche donazione – nel nome di un narcisismo che si apre deflagrando e ribadendo l'esistenza di un *piacere del principio*, piacere intrinseco alla vita nel suo autoporsi, che sta *al di qua* del principio di piacere<sup>132</sup>.

## 5.6. *Hommelette*

Manteniamoci ancora un momento sul perimetro di *Microfilm*.

Poco fa abbiamo analizzato lo scritto presentato nel 1960 a Bonneval da Laplanche e Leclaire, destinatari, almeno in un primo tempo, del testo zanzottiano. Ad esso, Jacques Lacan aveva risposto con il saggio poi raccolto negli *Scritti* sotto il titolo *Posizione dell'inconscio*<sup>133</sup>, dove lo psicoanalista sviluppa una critica del mito platonico dell'*eros* quale è esposto nel *Simposio*<sup>134</sup>, contrapponendogli il suo "mito" dell'«*hommelette*»:

Quanto alla sessualità [...] ritorceremo che l'analista non ha poi tanto contribuito quanto un tempo s'è potuto sperare, allo schiarimento dei suoi moventi, se non esaltandola come naturale in *temi da ritornello che toccano talora il*

131 J. Laplanche, S. Leclaire, *L'inconscio*, cit., p. 55.

132 *Una poesia, una visione onirica?*, cit., p. 1293.

133 J. Lacan, cit., p. cit., vol. II, pp. 834-58 (*Position de l'Inconscient* [1960]).

134 Lacan si era soffermato più distesamente sull'interpretazione del *Simposio* di Platone nel coevo *Seminario VII sul transfert* (1960-1961), Torino, Einaudi 2008 (*Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. Le transfert (1960-1961)*, Paris, Seuil 1991), in particolare pp. 5-197.

*tortoreggiare*. Cercheremo di apportarle qualcosa di nuovo, ricorrendo a una forma che in questa materia Freud stesso non ha mai preteso di superare: quella del mito. E, per rivaleggiare con l'Aristofane del suevoato *Convito*, ricordiamone la primitiva bestia a due dorsi in cui si saldano due metà fortemente unite [...], che, separate in un secondo tempo dall'intervento chirurgico della gelosia di Zeus, rappresentano quegli esseri affamati d'un complemento introvabile che siamo divenuti nell'amore. Nel considerare questa sfericità dell'Uomo primordiale e la sua divisione, ciò che si evoca è *l'uovo*, uovo che si indica forse come rimosso, al seguito di Platone, nella preminenza accordata per secoli alla sfera, in una gerarchia delle forme sanzionata dalle scienze della natura<sup>135</sup>.

La simbologia dell'uovo è molto diffusa in *Pasque*, e l'ovvio riferimento alla tradizione dell'uovo di Pasqua ci permetterebbe senz'altro di prescindere da Lacan e Platone. A ciò si aggiunga anche la fonte junghiana, che doveva essere nota a Zanzotto. Per fare solo un esempio tra i moltissimi possibili, si prenda questo brano da *Mysterium coniunctionis*:

Il centro della natura è il *punctum divinitus ortum* (il punto nato da Dio), il *punctum Solis* nell'uovo. Di esso si dice, in un commento alla *Turba*, che è "il germe dell'uovo nel tuorlo". Da questo punticino la *sapientia dei* ha creato con la Parola creatrice l'"immane macchina" del mondo [...]. Il punto è, nota il *Consilium coniugii*, il pulcino (*pullus*)<sup>136</sup>.

E ricordo che, nel mito egiziano di Thot, narrato anch'esso da Platone e studiato poi da Derrida, il dio Thamus-Ammon-Rê, nel costituire l'«unità configurativa di questi significati – il potere della parola, la creazione dell'essere e della vita, il sole [...] – si coniuga in quella che si potrebbe chiamare la storia dell'uovo o l'uovo della storia. Il [...] creatore vivente della vita del mondo è nato da un uovo»<sup>137</sup>.

A indirizzarci sin d'ora al testo di Lacan, tuttavia, è la locuzione «temi da ritornello che toccano talora il tortoreggiare», che anticipa l'entrata in scena di Aristofane. Lacan si riferisce certamente all'opera aristofanesca *Gli uccelli*<sup>138</sup>, la grande commedia del desiderio, che Zanzotto cita in una

135 *Ivi*, vol. II, p. 848. Corsivi miei.

136 C. G. Jung, *Mysterium Coniunctionis*, in *Opere*, vol. 14, Torino, Bollati Boringhieri 1989-90 (Olten, Walter Verlag 1971), p. 48.

137 J. Derrida, *La farmacia di Platone*, cit., p. 123. Cfr. i brani citati con l'*explicit* di *Esistere psichicamente*, in *Vocativo* ('57): «chiarore-uovo / che nel morente muco fai parole e amori» (PPS, p. 174).

138 *Ὀρνιθεὺς* (414 a.C.), ed. it. di riferimento *Gli uccelli*, Milano, Rizzoli 2006, alla quale rinvio anche per l'ampia e sottile esegesi introduttiva di A. Grilli, che è

sua lirica particolarmente “ritornellata” della *Beltà* (*Possibili prefazi...*, VI, vv. 17-9: «Si sparge l’ombra della nube... Mira / il profondo un uccello- augello torotorotix / torotorotorolilix»). Sulla scorta di questa indicazione, continuiamo a seguire il discorso di Lacan:

Consideriamo questo uovo nel ventre viviparo in cui non ha bisogno di guscio, e ricordiamo che ogni volta che le sue membrane si rompono, è una parte dell’uovo a essere ferita, giacché dell’uovo fecondato le membrane sono figlie allo stesso titolo del vivente che viene alla luce per la loro perforazione. Ne viene che alla sezione del cordone ciò che il neonato perde non è, come pensano gli analisti, la madre, ma il suo complemento anatomico. È quel che le levatrici chiamano *délivre*. Ebbene, immaginiamo che ogni volta che le membrane si rompono, dalla stessa uscita s’involi un fantasma, quello di una forma della vita infinitamente più primaria, e che non sia affatto pronta a raddoppiare il mondo come microcosmo. Rompendo l’uovo si fa sì l’*Homo* ma anche l’*Hommelette*<sup>139</sup>.

«*Hommelette*»: il termine, per quanto mi risulta, è registrato solo dal *Thésaurus de la langue française: dictionnaire du XIX<sup>e</sup> & XX<sup>e</sup> siècle*: «subst. fém. péj. “homme qui n’a rien des qualités et des vices de l’homme». Probabilmente esso è coniato, e qui risiede una delle principali fonti della sua significazione, per analogia con «*femmelette*», che, come l’italiano «donnicciola», non ha un equivalente maschile, anche perché può essere attribuito indifferentemente (ma non senza scarto semantico) sia alla donna che all’uomo<sup>140</sup>.

“*Hommelette*” e “*femmelette*”, a malapena distinguibili sul piano semantico, sono debolmente opposti anche a livello del significante fonico dalla “f” iniziale di “*femmelette*”, soppressa la quale entra in scena anche il fantasma di *Hamlet*<sup>141</sup> (come aveva intuito già Carmelo Bene nella sua ope-

---

anche traduttore e curatore del volume (*Del falso in bilancio come chiave del successo*, pp. 7-108).

139 J. Lacan, *Scritti*, cit., vol. II, pp. 848-9. Cfr. sulla questione delle «membrane» J. Derrida, *La double séance*, cit., pp. 234-5: «“*Ymèn* indica una pellicola, la sottile membrana che avvolge certi organi del corpo [...]”. Tessuto sul quale si scrivono tante metafore del corpo. Esistono dei trattati delle membrane o *imenologie*, delle descrizioni delle membrane o *imenografie*. A torto o a ragione, si rinvia sempre l’etimologia di “imene” a un radicale *u* che si troverebbe nel latino *suo*, *suere* (cucire), e in *hýphos* (tessuto) [...]. Si fa la stessa ipotesi [...] per *hymne* (inno), che non sarebbe quindi solo l’anagramma fortuito di *hymen* (imene)».

140 Cito ancora dal *Thésaurus*: «Femme de constitution délicate, d’une grande faiblesse physique ou morale»; «Homme dépourvu de force de caractère et d’énergie morale».

141 Rinviando, per una trattazione più ampia del tema e per altri riferimenti bibliografici, al bel libro di R. Galiani *Amleto e l’Amleto nella cultura psicoanalitica* (Roma, Aracne 1997, Prefazione di G. Jervis), vorrei limitarmi a ricordare qui



ra teatrale del 1990 *Hommelette for Hamlet. Operetta inqualificabile (da Jules Laforgue)*). Ma, restando al tema dell'“uovo”, “*hommelette*” gioca soprattutto ironicamente con l'omofono “*omelette*”, “frittata”: “fatto l'uomo, fatta la frittata” sembra dire Lacan; perché nella fuoriuscita dal ventre materno, esperienza cruciale e fondamentale per l'essere umano, quest'ultimo si trova già inscritto nel segno negativo della perdita, della mancanza.

Mancanza e perdita che non concernono la madre, ma il «complemento anatomico» del neonato, quel guscio primitivo e protettivo che viene a costituire la struttura fantasmatica del desiderio e che, come tale, non è affatto pronto «a raddoppiare il mondo come microcosmo».

Commentava Zanzotto nel saggio del 1984 su *Microfilm* (cit., p. 1297):

Poi apparivano solitari due elementi, Dio e Io, Dio come ipostasi del macrocosmo e Io del microcosmo, che si riducevano nell'ultimo gradino dell'O, riferibile allo zero ma anche al cerchio totale della realtà.

“O” come uovo, corrispondenza rotta di un macrocosmo e di un microcosmo fantasmatico, fondamentale incompletezza e doppiezza di una “D” che incrina-inclina la differenza significante, lasciando così scivolare l'essenza della dissimmetria sessuale nell'inessenzialità di un/a «*hommelette*»: significante situato fantasmaticamente nel posto vuoto che si demarca sul bordo del suo altro (“*femmelette*”), ma limitandosi a doppiarlo, perché il carattere ambiguo di questo altro, questo insolubile problema della «posizione» femminile, ne fa al contempo un “*alter idem*” che precede il “tratto” oppositivo. “*Hommelette*”, dunque, è l'eccedenza stessa del significante, il doppiante errante della scrittura che non si lascia afferrare dalla *foné* di un Padre presente.

Ecco dove vogliamo arrivare in questo discorso: cioè la sessualità si ripartisce da un lato all'altro del nostro bordo come soglia dell'inconscio, nel modo che segue:

---

la faticida lettera inviata da Freud a Wilhelm Fliess il 15 ottobre 1897 (in *Le origini della psicoanalisi: lettere a Wilhelm Fliess. 1887-1902*, Torino, Boringhieri 1908, poi riprodotta anche in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri 2004, pp. 18-9, da cui cito evidenziando in corsivo le parti più pertinenti ai fini del nostro discorso; *Aus den Anfängen der Psychoanalyse: Briefe an Wilhelm Fliess, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902*, London, Imago, 1950, a cura di M. Bonaparte, A. Freud, E. Kris); lettera in cui tra l'altro Freud afferma a proposito di Amleto: «Come giustifica l'isterico Amleto la sua frase: “Così la coscienza ci fa tutti vili?” [...] La sua coscienza morale è il suo inconscio senso di colpa. *E il suo estraniamento sessuale durante il dialogo con Ofelia non è tipicamente isterico? il suo disprezzo per l'istinto, che vuole generare figli [...]?*».

Dal lato del vivente in quanto essere preso nella parola, in quanto non può in fondo mai accedervi tutt'intero, in quell'aldiqua della soglia che tuttavia non è né un dentro né un fuori, non c'è accesso all'Altro del sesso opposto se non per la via delle pulsioni cosiddette parziali, in cui il soggetto cerca un oggetto che gli sostituisca quella perdita di vita che è la sua di essere sessuato.

Dal lato dell'Altro, luogo in cui la parola si verifica incontrando lo scambio dei significanti, gli ideali cui danno supporto, le strutture elementari della parentela, la metafora del padre come principio della separazione, la divisione sempre riaperta nel soggetto nella sua primitiva alienazione, da questo lato soltanto e per le vie che abbiamo appena detto, devono instaurarsi l'ordine e la norma che dicono al soggetto che cosa si deve fare come uomo o donna. Non è vero che Dio li ha fatti maschio e femmina, come si dice della coppia Adamo ed Eva [...] <sup>142</sup>.

Questo assieme di problemi emerge con grande chiarezza in uno dei componimenti più ampi e impegnativi di *Pasque, Pasqua di maggio* <sup>143</sup>. Non c'è modo, in questa sede, di soffermarvisi analiticamente: mi limiterò quindi a pochi cenni conclusivi, dai quali spero che emergano tuttavia alcune fondamentali linee esegetiche.

Si noti innanzitutto la connotazione del "tu" femminile, coincidente «con la natura leopardiana, incerta tra l'essere madre e matrigna» <sup>144</sup>, come «vivipara per eccellenza antonomasia maestria» (vv. 158-62: «ti diffido nell'adombrata e cava / nella luce di testa-morta / nella falsa vivipara / vivipara per eccellenza antonomasia maestria / fino ad essere (tutta uovi e vepera) in scatto» <sup>145</sup>), con più che probabile riferimento al «ventre viviparo» del brano lacaniano sull'«*Hommelette*» (cfr. *supra*). E poi lo «scivolamento»-«slittamento»-«ripetizione»-«ricopiatura» delle uova-significanti <sup>146</sup> che

142 *Ivi*, p. 853.

143 Nella sua nota alla poesia (PPS, p. 1559), S. Dal Bianco scrive che «La stesura di *Pasqua di maggio* (1972) precede *La Pasqua a Pieve di Soligo*»: dai materiali autografi il dato risulta sì confermato riguardo alla prima stesura della lirica (ff. VIII, 79-84, aut.), datata «11 maggio 72», ma non relativamente alla *Pasqua a Pieve di Soligo*, la cui prima redazione, come si è visto, risale alla Pasqua del 1968.

144 *Id.*, PPS, p. 1561.

145 Cfr. anche l'esito scatologico dei vv. 218-9, secondo la consueta "teoria" infantile che interpreta il parto come defecazione: «vivipara in effusa ovatura / cornucopiosa [come cacatura]».

146 L'identificazione "uovo-significante" avviene esplicitamente al v. 233, suggerita dall'omofonia (para)etimologica tra il latino "index" e il termine dialettale "dindes" (cfr. n.d.a., PPS, p. 459: «voce antica dialettale [...]». Significa l'uovo di pietra che si metteva sulla paglia [...] come indicazione (index?) alle galline perché vi deponessero le uova»: «DINDES = INDEX?»). Cfr. su questo punto S. Dal Bianco, PPS, p. 1561: «il pullulare d'uova è dunque la proliferazione della parola

proliferano nel «passaggio» ai vv. 93-100 («che ovi uterini e scivolo-i / che slittare d'uova in giù più in giù / ridatevi ripetetevi ricopiatevi ci risiamo / slittare da uovo a uovo [...] / tuorli goffi e fittissimi non uscir d'uovo ti dico, / ma sei sullo scivolo ormai», da confrontare anche con l'inquietante proliferazione dell'«*Hommelette*» lacaniana: «E quanto al distruggere l'*Hommelette*, si farebbe bene a guardarsi che non capiti che pulluli, perché inciderla vorrebbe dire prestarsi alla sua riproduzione»<sup>147</sup>). O ancora le tante entità fantasmatiche evocate (v. 121: «ghost-eggs», «ghost-landscape»; 144: «ghost-thunders in una pasqua d'uova fantasma»; 206: «ghostclouds ghostweathers»), da interpretarsi proprio nel senso di un' indefinita moltiplicazione di simulacri immaginari (vv. 259-65: «“questo fu detto come” in un vistoso niente del dire / come in un fruttifero uovoso stroncare di pasque / procurate duramente allevate / ma presto caverete gli oggettini / pio pio pio i fotogrammi / infilerete tutte le figurine / fuori dall'uova tutto il figurabile»).

*Pasqua di maggio*: passaggio e rinascita primaverile nel segno di un' impossibilità che è poi possibilità pura, vergine, «passaggio assoluto tra gli opposti»; pellicola persa nell'abisso di una «sovrimpressione»<sup>148</sup> senza fondo. Come «in un vistoso niente del dire».

#### 6. Appunti di poetica tra le carte di «*Idioma*».

Se, come si è visto, alcuni componimenti poi confluiti in *Idioma* furono non solo composti negli anni di *Pasque*, ma anche inclusi nel primo progetto della silloge (*Ind. I*), non meraviglierà che, viceversa, tra le carte di *Idioma* si trovino alcuni interessanti appunti di poetica evidentemente riferibili a *Pasque*, e che forniscono un'ulteriore testimonianza delle intersezioni tra i due cantieri.

Nelle pagine precedenti si è già avuto modo di esaminare alcuni di questi fogli (ff. XII/I, 118; XII/II, 10; XII/II, 11; XII/III, 3). Ci soffermeremo ora sui ff. XII/II, 10 e XIII/I, 117.

---

e anche il continuo venire alla luce delle esistenze umane [...] che “scivolano” giù nella vita e “slittano”, come nel linguaggio i significanti sui significati».

147 J. Lacan, *Posizione dell'inconscio*, cit., p. 849.

148 Cfr. il saggio di C. Martignoni *Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?*, in F. Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo* (Atti del Convegno di Bologna, 23 novembre 2006, Bologna, Aspasia 2008, pp. 203-15), che esplora principalmente *Meteo* (1996) e *Sovrimpressioni* (2001), ma con significativi cenni ad opere precedenti e in particolare alla *Beltà*.

Il primo (aut.), più ampio, non è datato, ma il riferimento alla nota d'autore relativa a *Misteri della pedagogia* («Come è indicato nelle note: questo libro “è” già nell'armadio del centro di lettura di cui si parla nel libro»), oltre a vari altri elementi di cui si dirà tra breve, spinge a collocarlo subito a ridosso dell'edizione di *Pasque*.

Il secondo (aut.), molto più frammentario e anch'esso privo di data, è presumibilmente posteriore, se Zanzotto annota sul marg. sx. del foglio il titolo di una poesia di *Fosfeni: Da Ghéne*.

Nel denso f. XII/II, 10, di ardua decifrazione, la poetica dell'«ironia sull'ironia», del «pendolarismo» come «gioco di andata e ritorno» tra opposti, enunciata esplicitamente nell'intervista del 1969 sulla *Beltà* (citata), viene evocata a proposito del linguaggio, della pedagogia e della Pasqua:

Esplorazione di tutto il potere del linguaggio dall'uso più concreto e quotidiano a quello più astratto e autoproducentesi: ma in una forma di pendolarità, in cui il punto di arrivo si annulla in quello di partenza e viceversa, così tutto resta assorbito nell'inizio – passa e ripassa ma per tornare. [...] La pedagogia è ins[segnamento] di tutto a tutto [,] è l'etimologia[-]forma, ironizzata e drammatica[, ] percorribile nei due sensi. Pasqua è passaggio e pascolo, un pascuo dove l'animale-agnus – animale sacro [a] dio si nutre, ricevendo l'insegnamento di quell'inquieto passare – per ritornare – prima ancora che l'essere, la realtà. Così l'impuro fallimento della pedagogia è anche il suo inquieto ritorno [...].

L'hegeliana inquietudine (*Unruhe*), nel suo circolare ricongiungersi e «assorbirsi nell'inizio», rompe la lineare asimmetria che sta a fondamento della pedagogia classica, della storia del linguaggio («l'etimologia-forma») e di quella sacra: il cerchio è anche un'apertura «percorribile nei due sensi», «cancello etimo»<sup>149</sup>, nutrimento e «passaggio» puro, dove nulla è ancora deciso.

Il sospetto che, sullo sfondo di questo stralcio, vi siano forti suggestioni derridiane, e in particolare ai concetti (ad es. di “imene”, di “*différance*”, di “indecidibilità”) che nel pensiero del filosofo francese indicano la pura possibilità, il nulla di accaduto, l'ambiguità originaria, è confermato da questo stralcio del f. XII/I, 117:

ogni punto diventa un indecidibile, un sistema binario in atto[, ] un'algebra di parole | reti d'indecidibili e d'indeclinabili | [il] testo cola in avanti e prendendomi corre indietro | La Pasqua a Pieve di Soligo (Schizoma).

149 Cfr. *La Beltà, Profezie o memorie o giornali murali*, XII, v. 1 (PPS, p. 334).

Uno dei concetti chiave del pensiero derridiano<sup>150</sup>, quello d'“indecidibile”, è associato qui all'idea del «pendolarismo» testuale e a un rinvio alla «Pasqua a Pieve di Soligo». Al titolo della poesia Zanzotto accosta, a mo' di definizione, la parentetica «(Schizoma)», riprendendo i vv. 156-8 del componimento: «Fa' o Signore – e s'apre lo schizoma nel suo puro albero. // Fa' o Signore – e preme e lievita il cosmico soma / congiuntamente a vita e a morte nel produttore schizoma».

Nella *Pasqua* l'«indecidibilità-schizoma», come si è visto, riguarda le «agnizioni reciproche» di “io” e “dio”, oltre che della serie di opposti «... mite/truce / proprio/esproprio fisima/cresima fuisse/in-nuce» (vv. 51-2).

L'idea del linguaggio come «sistema binario» e come «algebra di parole» ci riporta invece a un altro momento della riflessione appuntata sul primo foglio:

Il linguaggio all'orlo non cede a tentazioni visive se non come valorizzazione del linguaggio stesso, evidenziamento di strutture o segnetti, allusioni a un'infinita matassa di segni di interpunzione “autres” timidamente, pessimisticamente accennati, spesso con l'uso carnevalesco di segni della logica simbolica (mito dei miti).

Il «cedimento a tentazioni visive» di un linguaggio spinto al limite delle sue possibilità comunicative è giustificabile solo se la dimensione iconica, come in *Microfilm*, non prevarica le funzioni e le strutture proprie del codice verbale, ma vi resta subordinata; oppure, come in *Codicillo*, quando l'«infinita matassa di segni di interpunzione “autres”» si limita a fare «timidamente, pessimisticamente» capolino. In quest'ultimo caso, il ricorso ai «segni della logica simbolica» è di tipo «carnevalesco», ossia privo di altra funzione che non sia quella di una pura, festosa esuberanza linguistica, con un effetto desublimante nei confronti di quello che il poeta definisce il «mito dei miti»: la chimera, cioè, di un linguaggio senza alcuna implicazione semantica, e che nella sua assoluta oggettività costituisca un fondamento sicuro per il calcolo matematico. Come tale il «mito dei miti», verità prima che condiziona e rende possibile ogni altro discorso secondo verità, si rivela curiosamente vicino al “mito” cristiano (e per Zanzotto anche poetico) del «linguaggio pentecostale», evocato dall'autore nello scritto su *Microfilm*.

Opposto all'astrazione pura della logica simbolica, la «netta concrezione» rappresentata dal «Centro di lettura» di *Misteri della pedagogia*; con-

150 Inutile ricordare che Derrida media a sua volta questo concetto dai celebri Teoremi del logico Kurt Gödel.

creazione ma anche «“non effare” assoluto», immanenza e trascendenza. Il doppio senso che sostituisce alla logica lineare una logica di tipo circolare – qual è, secondo Ignacio Matte Blanco, quella propria dell’inconscio<sup>151</sup> – annulla l’asimmetria tra parte e tutto, contenente e contenuto, «in-segnante e in-segnato»:

Come è indicato nelle note: questo libro “è” già nell’armadio di lettura di cui si parla nel libro. La pedagogia è insegnamento di tutto a tutto [...]: tutto è segni e in-segnante e in-segnato. Reticolo vivo e sagrato.

Tornano in mente i versi esplicitari di *Per lumina, per limina* (corsivi miei): «oh più fecondo più verbo più troppo / scarti di luna-noi scaglia in abbaglio sul noi / là nel finalmente nell’ero-uni-ero / nel già esploso nella reticente / e polverio di mine e glossolalie / in sviluppo – divincolarsi – / in snudato e offerto / nel fulgido sparso *sagrato* di segni di luna / – e *l’insegnamento / mutuo di tutto a tutto* –».

È la pedagogia, vista come una sorta di «semiosi illimitata»<sup>152</sup>, a costituire il «reticolo»-tessuto vitale di relazioni che tiene (o dovrebbe tenere) unita la comunità umana nell’oscillazione «pendolare» della sua storia e delle sue tradizioni.

A differenza di quanto avviene nella poesia, però, dove «sagrato» ha chiara funzione sostantivale e denota lo spazio consacrato (in particolare quello antistante alla chiesa), nell’appunto il termine può essere interpretato anche come participio di “sagrare”, “bestemmiare”. L’ambiguità, insita nell’etimo stesso della parola, sembra dunque riflettere quella che si determina, in varie zone di *Pasque*, nel rapporto del soggetto con l’entità trascendente: sublimazione e desublimazione, «adorazione» e aggressività sono i due volti complementari dell’istanza narcisistica che prevale nell’io.

Da questo punto di vista, la problematica coesistenza tra la spinta nostalgica e centrifuga verso una perduta identità collettiva, e la spinta centripeta-solipsistica verso l’identità individuale, tanto debole quanto animata da

151 *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London, Duckworth & Co. 1975, tr. it. *L’inconscio come insiemi infiniti*, Torino, Einaudi 1981. Matte Blanco è nominato, forse non per caso, nel saggio più volte citato *Una poesia, una visione onirica?*, p. 1295: «Già dissi che quel disegno [Microfilm] ha in sé qualcosa di carente, di mistero. Se si pensa, per esempio, che sia Lacan sia Matte Blanco già si muovono nella topologia per quanto riguarda la raffigurazione dei mondi psichici, l’emergere di strutturazioni elementarmente geometriche, come in quel disegno, è già un fatto riduttivo».

152 Il concetto, com’è noto, è stato formulato da Charles Sanders Peirce e rielaborato da Umberto Eco (cfr. in particolare *Lector in fabula*, Milano, Bompiani 1979).

velleità d'onnipotenza, trova compendio nello smaccato manzonismo<sup>153</sup> di *Per lumina, per limina*: in quel polverizzato e residuale «ero-uni-ero» che, pur nella sua «glossolalica» e incommensurabile distanza dal senso e dal «verbo», continua a «svilupparsi», «divincolarsi», «offrirsi», in una lunare disseminazione di segni priva di assistenza paterna.

---

153 *Aprile 1815*, v. 34: «Liberi non saremo se non siamo uni» (ed. di riferimento Alessandro Manzoni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti 1995, p. 193).

ANDREA ZANZOTTO

# FILO

VERSI DIALETTALI VENETI  
CON UNA LETTERA E CINQUE DISEGNI  
DI FEDERICO FELLINI



EDIZIONI DEL RUZANTE

Prima ed. di Filò, Edizioni del Ruzante 1976



### CAPITOLO 3

## SOGLIE DI *FILÒ*: TRA *VENEZIA*, *FORSE* E IL *CASANOVA* DI FEDERICO FELLINI

#### 1. «*Passerelle*» di *Venezia*

Prima di addentrarci nella lettura della prosa zanzottiana *Venezia, forse*, risalente al 1976, credo sia essenziale esaminarne preliminarmente il contesto della prima pubblicazione, nel libro fotografico di Fulvio Roiter *Essere Venezia* (Udine, Magnus, 1977)<sup>1</sup>.

I commentatori, da Gian Mario Villalta<sup>2</sup> a Niva Lorenzini<sup>3</sup>, si sono giustamente soffermati sulla maliziosa sostantivazione di quell'avverbio «forse», che trasforma lo statico e metafisico «Essere» in una traballante «passerella quanto mai veneziana».

Prima ancora, tuttavia, occorrerebbe a mio avviso osservare il doppio ribaltamento di prospettiva che il titolo zanzottiano introduce rispetto a quello del volume fotografico: da *Essere Venezia* a *Venezia, forse* il passo è tutt'altro che agevole; da predicato di un infinito, assolto da qualsiasi riferimento spazio-temporale e soggettivo, e rinviato così a un'indeterminata sospensione ontologica o temporale, il toponimo “Venezia” recupera infatti la sua posizione “propria”, ma solo per esserne proiettato fuori da quel

- 
- 1 Il testo verrà poi ristampato nel 1995 nell'edizione Neri Pozza *Sull'Altopiano e prose varie*. Alle prose raccolte nel volume mondadoriano del 1990 *Racconti e prose*, a sua volta comprendente senza variazioni *Sull'Altopiano*, Milano, Mondadori 1964, cui si aggiunge «un gruppo di cinque altre prose, tra loro non omogenee, fatte seguire senza titolazione complessiva, differenziando però i titoli con l'uso di maiuscole» (G. M. Villalta, *Commento e note alle prose*, PPS, p. 1706), si aggiunge qui un nuovo gruppo di testi raccolto sotto il titolo *Prose varie: Cadenze, Premesse all'abitazione, Venezia, forse, Carnevale di Venezia*. Questi ultimi verranno infine raccolti nel Meridiano (cit., pp. 1021-84) sotto il titolo *Altri luoghi*, con l'aggiunta di *Pubblicità assoluta e Colli Euganei*.
  - 2 Nella *Nota* al testo per il Meridiano, cit. p. 1051.
  - 3 *Venezia, forse: sulle tracce dell'“indecidibile”*, in G. Pizzamiglio (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e Laguna di Venezia*. Atti delle Giornate di studio Pieve di Soligo-Venezia (Fondazione Cini, 13-14 ottobre 2006; Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 7 novembre 2006), Firenze, Olschki 2008, pp. 1-9.

costrutto nominale-appositivo, che fa della dubitazione frasale un attributo essenziale del suo oggetto. Interessante circolazione metaforica, per la quale la città e il discorso sulla città si ritrovano simultaneamente spaesati, fuori luogo, nel luogo stesso che dovrebbe essere loro proprio: il luogo, cioè, di una reciproca appropriazione.

Ma, anche, il luogo del libro fotografico su Venezia. Scrive Roiter nella sua nota al volume: «Il formato del libro non è stato scelto a caso o per capriccio: esso è lo sviluppo aritmetico del 24×36. Non solo, ma considerando che Venezia è una città da vedere quasi sempre orizzontalmente e che le doppie pagine sono sempre una frattura ottica, la scelta non poteva essere che questa».

Nei confronti del luogo, il libro (e il suo formato) non sono affatto neutri: essi realizzano una spazializzazione del rappresentato, della quale l'orizzontalità e lo sviluppo aritmetico, come ha ben evidenziato in un suo interessantissimo libro Franco Farinelli<sup>4</sup>, sono caratteri essenziali. E allora non sarà forse un caso che Zanzotto, al contrario, insista a più riprese sull'elemento verticale, con una sorta di "piano sequenza" che procede dalla «serie di fucelli alquanto sbilenchi che puntano su dall'orizzontalità», «esile indizio di qualcosa che contraddice una linea di riposo o di allontanamento», «insistenza minima di un'opposizione», fino alle «Bricole a mazzetti, pali a segnare fondali insidiosi, allineamenti e serpi di pali»; elementi che, pur fungendo sempre da indicatori di «un movimento di triangolazione», restano comunque «frece non imperiose nelle quali resterà per sempre indeterminata la direzionalità»<sup>5</sup>.

Il titolo, insomma, si fa vettore di un triplice spiazzamento: quello del libro (fotografico), quello della città, e quello della scrittura che, nel libro, dovrebbe dire della città.

Ma a partire da che cosa si spiega questo movimento? Dal luogo comune per eccellenza, e che in Venezia trova uno dei suoi correlati antonomastici: quello del "luogo proprio", o, per dirla con Augé, del «luogo antropologico»; e cioè dal postulato che, fra struttura e ambiente socioculturale, sussista una transitività tale che la prima si esteriorizzi-oggettivi completamente nel secondo, e che, viceversa, lo sguardo esterno dell'etnologo (o del semplice viaggiatore) possa sempre ricavare da esso l'articolazione di sensi e valori che costituisce la prima. La traumatica esperienza dell'Altro viene così ammortizzata e rimossa dando come presupposta la sua assoluta, immediata trasparenza, la sua familiarità e disponibilità.

4 F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi 2003.

5 PPS, pp. 1054-5.

A questa forma di esorcizzazione-appropriazione dell'Altro, Augé oppone il concetto di "non-luogo". È bene chiarire subito che il non-luogo rinvia solo secondariamente a una tipologia di luoghi concreti (aeroporti, metropolitane, parchi di divertimenti etc.) caratteristici di un'epoca storica, quale quella della «surmodernità»; prima di essere questo, "non-luogo" è infatti un concetto critico-teorico, il quale stabilisce assieme un approccio metodologico e una definizione di campo. Infine, o meglio innanzitutto, "non-luogo" è l'impossibilità, per il metodo, di introdurre e oggettivare l'Altro nel proprio campo: è un limite, una frontiera, e come tale istituisce il transito da e verso l'Altro come esperienza della frattura, dell'opacità, della perdita di senso. L'«antropologia della surmodernità» non è un'appropriazione ma un'espropriazione essenziale di campo.

L'esperienza surmoderna degli spazi "logistici" (Disneyland, il metrò, le grandi mete-miti del turismo internazionale, come Venezia) è rivelatrice di una condizione più generale dell'esperienza: quella della distanza che il regime simbolico instaura fra il soggetto e i contenuti propri dell'esperienza stessa, sostituendo così all'esperienza del luogo l'esperienza anonima, alienata dello spazio<sup>6</sup>.

Se mi sono dilungato su questa questione è anche perchè mi pare che essa si presti molto bene a delineare i termini nei quali si pone a Zanzotto il problema della città:

A mano a mano che da questa fascia esterna ci si trova sospinti entro «il fatto» città, subentrano i maggiori pericoli [...]. Da troppo ci si sente quasi comandati ad entrare in una cartolina, in un lotto di soprammobili, nel kitsch più bovinamente collaudato. [...] Il mozzafiato del miracolo programmato per i turisti di tutte le generazioni è il moscio ectoplasma con cui bisogna subito mettersi in lotta: purtroppo con una certa probabilità di perdere» (p. 1055).

Venezia, «uno dei centri mondiali dell'alienazione turistica», è coperta dalla spessa crosta di «detriti» depositati «dalla grande catena di montaggio ammirativa» (p. 1057), da una rappresentazione storico-culturale che precede e informa l'esperienza diretta oggettivandone i contenuti, facendone un luogo comune; rispetto al quale, il visitatore non può che restare estraniato, nella posa, narcisisticamente intransitiva, del contemplatore che finisce per compiacersi unicamente della propria contemplazione, ma nel

6 Su questo punto si è soffermato molto opportunamente anche E. Sartori nel suo volume *Tra bosco e non bosco: ragioni poetiche e gesti stilistici ne «Il Galateo in Bosco» di Andrea Zanzotto*, Macerata, Quodlibet 2011.

momento stesso in cui questa si omologa alla coazione prefabbricata della stereotipia, della cartolina:

Ma esiste, in tali condizioni, il rischio di una perdita di identità per chi voglia entrare in Venezia [...]. Si è circondati dai narcisismi di singoli, e spesso grandi uomini [...], e dai narcisismi opachi di gruppi e folle: come potrà un io «qualunque», un io minimo, senza pretese, ritrovare quella sola pietra di Venezia, quel solo lampo di Venezia che valga a fargliela individuare come sua? (p. 1056)

La ricerca, il *pathos* del luogo proprio non contraddicono la condizione surmoderna, piuttosto ne sono la diretta conseguenza: è proprio in quanto espropriato dal luogo, in quanto divenuto «qualunque», che l'«io» (l'individuo) avverte la necessità di riappropriarsene, di trovare «riscontro della propria insostituibilità, della necessità “anche” di questi suoi occhi, fatti di niente» (p. 1056).

È il momento in cui solo aggrappandosi ad un rifiuto e quasi a un odio, e in ogni caso stando almeno a traballare su un forse, passerella quanto mai veneziana, si può continuare a tirar fuori parole<sup>7</sup>.

Il termine “passerella” ci riporta al saggio di Jacques Derrida *Il pozzo e la piramide. Introduzione alla semiologia di Hegel*<sup>8</sup>:

Determinando l'essere come presenza [...], la metafisica non poteva trattare il segno che come un *passaggio*. Essa si è addirittura confusa con tale trattamento [...]. Luogo di passaggio, passerella tra due momenti della presenza piena, il segno funziona dunque solo come il rinvio *provvisorio* di una presenza all'altra. La passerella può essere *sollevata* [*relevée*]. [...] La presenza a sé del sapere assoluto, la coscienza dell'esser-presso-di-sé nel logos, nel concetto assoluto, saranno state distratte da se stesse solo per il tempo di una deviazione e il tempo di un segno. Il tempo del segno è allora il tempo del rinvio. Esso significa la presenza a sé, rinvia la presenza a se stessa, organizza la circolazione della sua scorta provvisoria [*provision*]. Da sempre il movimento della presenza perduta avrà già avviato il processo della sua riappropriazione.

7 A. Zanzotto, *Venezia, forse*, cit., p. 1055.

8 *Le puits et le pyramide. Introduction à la sémiologie de Hegel*, relazione letta al seminario di J. Hyppolite presso il Collège de France nel 1968, e pubblicata per la prima volta nel volume che ne riuniva i lavori (*Hegel et la pensée moderne*, Paris, PUF 1971); poi in *Marges – de la philosophie*, cit., tr. it. *Margini – della filosofia*, cit., p. 108.

Le consonanze di pensiero tra Zanzotto e Derrida sono evidenti, e non sono solo sul piano lessicale: con un occhio ancora rivolto a *Pasque* (e in particolare al f. XII/II, 10, su cui ci si è soffermati nel capitolo precedente), si osservi, a proposito di *Venezia, forse*, come il discorso sopravviva solo in una condizione di «traballante» precarietà, di sospensione e «rinvio». «Solo un lungo esercizio di spostamenti», scrive infatti il poeta, «eradica-zioni, rotture di ogni accertata prospettiva e abitudine potrebbero portarci nelle vicinanze di questi luoghi» (p. 1051). E l'esercizio non potrebbe che essere, prima di tutto, esercizio di scrittura.

I tre paragrafi che aprono il saggio, come ha ben scritto Niva Lorenzini (citata), riprendendo il sintagma che dà il titolo a un volume di scritti critici zanzottiani, si configurano infatti alla stregua di altrettante «fantasie di avvicinamento», il cui carattere fantastico-virtuale è impresso linguisticamente dall'uso del modo condizionale e delle forme dubitative («Forse, per capirne qualcosa, bisognerebbe arrivarci come in altri tempi...» etc.), di sfumature avverbiali indefinite («Si staccano a volte dalle rive...», «A qualcuno capitò, talvolta...» etc.). Occorre però aggiungere che, proprio a causa della loro virtualità, queste tre «fantasie di avvicinamento» non costituiscono una serie sintagmatica, determinata cioè per contiguità-continuità orizzontale, bensì, ancora una volta, secondo una logica paradigmatica, che imprime al discorso una traiettoria verticale metaforicamente orientata dall'alto verso il basso. Leggiamo, in estrema sintesi, la sequenza:

Bisognerebbe [...] arrivare a vedere cupole case capanne emerse dopo che si sia sprofondati con le gambe in sabbie mobili intrise di cielo [...] quasi come avvenne al Carlino di Ippolito Nievo (p. 1051).

Si staccano a volte dalle rive marine pezzi di terra con erbe folte, che si trasformano in piccole isole galleggianti. [...] E su una zattera di questo genere, più remota e mitica che quella usata da Ulisse, si potrebbe rischiare di approssimarsi alla città (p. 1051).

Oppure, [...] bisognerebbe prima che con terre e acque aver contatto con le sotterranee rocce e con il sepolto magma di fuoco che le regge sul suo dorso. [...] Quell'angolo di mare [...] bisogna pensarlo [...] sospeso proprio sull'orlo della grande faglia periadriatica [...]. Avvicinarsi dunque dal basso della sotterranità più cancellata, più contrapposta, più rimossa (p. 1052).

Nel volume citato, Farinelli ricorda la distinzione, viva nel greco antico, fra la Terra intesa come superficie illuminata dal sole e dunque come spazio storico (*Gé*), e la Terra vista come profondità cava, buia, mitica (*Chthôn*). Si potrebbe allora approfittare di questa illuminante dicotomia terminologica dicendo

che, nel “prologo” zanzottiano, alla memoria storico-letteraria (rappresentata dal personaggio nieviano), si sostituisce in prima istanza la dimensione planare della Terra-Gé (già «più remota e mitica» della prima, rappresentata questa volta da Ulisse), alla quale subentra poi la dimensione a-storica (geologica) della Terra-Chôn. Emblema dell’Altro femminile-materno, la faglia, che di lì a poco (1978) ricomparirà nel *Galateo in Bosco*, riconduce il discorso alla spaccatura che esso inaugura, la soglia, il «cavernoso» leirisiano:

les cavernes: obscures tuyauteries plongeant au plus secret de l’être pour conduire jusq’à la cavité toute nue de notre espace mental les bouffées [...] qui se propagent en longues vagues horizontales après être montées tout droit des fermentations du dehors. D’une part, il y a donc le dehors; d’autre part, le dedans; entre les deux, le caveux<sup>9</sup>.

Il riferimento a Leiris non è gratuito. Zanzotto, autore di due saggi sul grande scrittore francese<sup>10</sup>, ne aveva tradotto nel 1966 il primo romanzo, *L’âge d’homme* (citato). L’edizione italiana, dal titolo *Età d’uomo. Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno* (Milano, Mondadori), include nel volume anche i racconti di sogni pubblicati da Leiris nel 1961 col titolo *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*. In data 14-15 luglio 1929, l’autore registra e tenta di interpretare una strana associazione prodottasi in stato di «*demi-sommeil*»:

Une de mes incisives, démesurément agrandie (longue et large comme une rue), est coupée en deux, dans le sens de la longueur, par un coup de scie; elle est alors Venise.

Ce rapprochement entre Venise et une dent sciée s’est-il opéré à cause du mot «lagune», qui évoque l’idée d’une lacune? Il y a aussi la rue de Venise, qui fut longtemps la plus étroite des rues de Paris<sup>11</sup>.

- 9 M. Leiris, *La règle du jeu*, I, *Biffures*, cit., p. 82, tr. it. cit., p. 78: «Le caveux: oscure tubature che scendono nel più segreto dell’essere per condurre fino alla cavità completamente nuda del nostro spazio mentale le folate [...] che si propagano in lunghe onde orizzontali dopo esser salite diritte dalle fermentazioni dell’esterno. Da una parte, l’esterno; dall’altra l’interno; e fra i due, il cavernoso».
- 10 Si tratta della *Postfazione* alla ristampa mondadoriana del 1980 di *Età d’uomo*, riproposta poi nell’edizione italiana de *L’âge d’homme précédé de De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard 1946, tr. it. *Età d’uomo preceduto da La letteratura considerata come tauromachia*, Milano, SE 2003, e confluita infine, insieme al saggio *Fiches Leiris* («Il Verri», VI, 18, 1981), in *Saggi sulla letteratura, Aure e disincanti nel Novecento letterario*, cit., pp. 193-209.
- 11 *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris, Gallimard 2002, p. 74. Un esteso commento a questo sogno è in Philippe Lejeune, *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, Paris, Klincksieck 1975.

«Lagune», «lacune»: lo stesso gioco di parole che ritroviamo in *Filò*, v. 261: «inte la gran laguna, inte la gran lacuna» («dentro la grande laguna, dentro la grande lacuna»).

Ricalcando, nell'*Invenzione del quotidiano*, le orme di Freud, Michel De Certeau riconosce nelle pratiche dello spazio, «la ripetizione, in metafore diverse, di un'esperienza decisiva e originaria, la differenziazione rispetto al corpo della madre da parte del bambino», dove «si inaugura la possibilità dello spazio e di una localizzazione (un "non tutto" del soggetto)»:

è il processo di questa "captazione spaziale" che iscrive il passaggio all'altro come la legge dell'essere e quella del luogo. Praticare lo spazio significa dunque ripetere l'esperienza *esultante* e silenziosa dell'infanzia, significa *essere altro e passare all'altro* nel luogo. Così comincia il cammino che Freud paragona al lento avanzamento sulla terra materna. Questo rapporto di sé con sé presiede alle alterazioni interne del luogo (o gioco fra i suoi strati) [...]. L'infanzia che determina le pratiche dello spazio sviluppa in seguito i suoi effetti, prolifera, inonda gli spazi privati e pubblici, disfa le superfici leggibili, e crea nella città pianificata una città "metaforica" o in spostamento<sup>12</sup>.

Ed ecco, infatti, che la Venezia di Zanzotto

consiste soprattutto di superfici in confronto stratigrafico, è pellicola su pellicola: sembianza, metafora del desiderio stesso nel suo autospazzarsi. Così, per arrivare, girando all'opposto del "senso comune", ad una certa Venezia profonda, Fellini ha dovuto falsificarla al massimo, ricostruirla in studio, bloccarla e oggettualizzarla in polistirolo e plastica, sottoponendo lo stesso materiale plastico, il più amorfo e ostile, di cui ogni pellicola è fatta, ad automassacrarsi (p. 1059).

Il testo, com'è stato già ricordato, risale al '76. In quello stesso anno, Zanzotto pubblica *Filò*, che raccoglie alcuni testi composti dal poeta per il *Casanova* di Federico Fellini, anch'esso del 1976, seguiti dal lungo poemetto eponimo, primo testo zanzottiano interamente scritto in dialetto solegnese.

Benché, nella lunga nota alla raccolta, il poeta avverta immediatamente la necessità di segnalare come i due componimenti iniziali (*Recitativo veneziano* e *Cantilena londinese*), utilizzati con numerosi tagli e adattamenti da Fellini in alcune scene centrali del suo film, fossero «già stati scritti, in

12 *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro 2001, pp. 166-7 (*L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Paris, Gallimard 1990).

qualche modo», prima che la commissione del cineasta offrisse loro l'occasione di una «incarnazione» formale<sup>13</sup>, il *Casanova*, lungi dal rappresentare una circostanza puramente esteriore rispetto alla scrittura, costituisce bensì una potente cassa armonica che permette di amplificare e approfondire, in triangolazione con *Filò e Venezia, forse*, alcuni essenziali nodi che innervano la produzione zanzottiana di quegli anni.

## 2. *Filò e il «Casanova» di Fellini: la Madre, l'Origine, il Logos «infante»*

Nelle *Ipotesi intorno a «La città delle donne» di F. Fellini*<sup>14</sup>, Zanzotto coglieva molto bene il rapporto analogico che lega il sogno, la “caverna”, la donna-madre, la sacca uterina e la sala cinematografica:

Se la donna è il sogno anche il sogno «è» donna, è anch'essa matrice prima [...]. Fellini è la massima risposta di un cinema come brulichio generante, in quanto più che altrove egli collega la caverna del sogno a quella della donna (che è «nella donna») e poi a quella del cinema in atto. I sogni suggono premesse in oscuri tropici sotterranei e infraumani; tutti, uomini e donne, sono stati prigionieri in quelle zone, di cui fa parte quella mirabile caverna plasmatrice che è la sacca uterina [...]; la caverna-donna-sogno si è esalata in una cometa che sfasciandosi è ripiovuta sul vasto mondo. Ne sono nate mille sale, buie nel buio delle notti ma dall'occhio rutilante sotto venti e piogge, in agglomerati urbani o in mezzo ai campi.

Cinema, dunque, anche come luogo concreto in cui si ripete l'esperienza di congiunzione-separazione dall'Altro materno, luogo innanzitutto relazionale, dove più «dell'Uno e dell'Altro vale in ogni caso lo spazio che li separa e li unisce, come il vaso che emerge da due profili contrapposti»<sup>15</sup>. Ma il vertiginoso gioco di rispecchiamenti e circolazioni metaforiche non finisce qui; perché, per una sorta di *mise en abîme*, in una delle scene cen-

13 PPS, p. 539.

14 *Ivi*, pp. 1242-3. «Comparso con il medesimo titolo come lettura di accompagnamento della sceneggiatura del film di Federico Fellini, *La città delle donne* (Garzanti, Milano 1980) nelle sale in quello stesso anno, questo scritto accoglie al suo interno riflessioni e suggestioni che Zanzotto meditava forse fin dai tempi di *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, sicuramente dai tempi di *Filò*» (G. M. Villalta, cit., p. 1730). Sul rapporto di Zanzotto con il cinema, e, in particolare, con il cinema felliniano, si veda anche A. Zanzotto, *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*, a cura di L. Giusti, Venezia, Marsilio 2011.

15 PPS, p. 1237.



trali del film che in quella caverna uterina si proietta, il *Casanova*, la fantasia di Fellini introduce una sequenza che rappresenta la matrice dell'esperienza cinematografica. Dopo un violento alterco con Madame Charpillon e sua figlia, nel corso del quale le due donne hanno fatto conoscere a Giacomo «il più cocente smacco della [sua] vita», il protagonista si ritrova solo sul ponte del Tamigi. La sua disperazione è tale da spingerlo a tentare di suicidarsi immergendosi nei gorgi del fiume. Mentre sta per stordirsi definitivamente con una pietra, tuttavia, Giacomo assiste all'apparizione, sulla riva del fiume, di una donna gigante seguita da due nani, che lo riempie di stupore e lo distoglie dall'intento suicida.

Con questo simbolo di superiorità femminile, Fellini fa ruotare l'asse delle sue argomentazioni filmiche, inserendo nella precedente *ansia di prestazione erotica* di Casanova un'esplicita *ansia di castrazione*. Alcune immagini fulminee, nel caliginoso Luna Park di Londra, fungono da cerniera simbolica al passaggio di registro del film [...]. Sullo schermo appare dapprima una ragazza acrobata, che si rovescia e si inverte in solitarie contorsioni, come se cercasse di raggiungere il suo stesso organo. Poi, tra le altre attrazioni della fiera, vediamo un uomo con una faccia di donna tatuata sulla pancia. Quelle sembianze femminili che i Casanova si tagliano su misura [...] si adeguano e aderiscono completamente ai loro movimenti, ma solo muovendosi in una smorfia grottesca. E ancora [...] Fellini ci mostra due pesanti cavalli che fanno girare una giostra occupata da sole donne. Gli stalloni, i Casanova, sgambettano a terra per far volteggiare le donne. Ma le donne, sulla giostra erotica, si tendono le mani ridendo. Quella prestazione di virilità induce le donne – detentrici di una *loro* verità di alterità, in quanto *loro* conoscono la castrazione – a cercarsi tra di loro<sup>16</sup>.

A questo punto ha inizio la sequenza cruciale, quella del *descensus* di Casanova nel ventre della balena imbalsamata, che campeggia al centro della scena. Alternate a colpi di tamburo e al «suono dentato e castratore»<sup>17</sup> di una raganella, gli imbonitori si fanno eco: «Giù per la gola, in fondo, ancora più in fondo, nella pancia della grande mouna»; «la mouna è una porta che conduce chissà dove... un muro che devi buttar giù»; «la mouna è una ragnatela, un imbuto di seta, il cuore di tutti i fiori»<sup>18</sup>; e ancora: «la mouna

16 E. Benevelli, *Analisi di una messa in scena. Freud e Lacan nel Casanova di F. Fellini*, Bari, Dedalo 1979, p. 59.

17 *Ivi*, p. 60.

18 Quest'ultimo è un «insinuante epitalamio genetico» composto da Tonino Guerra, il quale rivela ormai come il cetaceo rappresenti «il *corpus matris*, dove, in un oscuro desiderio alternato d'angoscia, si vorrebbe riposare e rimanere» (*Ivi*, p. 60).

è una montagna bianca di zucchero. Una foresta dove passano i lupi. È la carrozza che tira i cavalli».

“Mouna” rinvia al contempo al termine veneto che designa l’organo femminile, “mona”, appena distorto come per una pronuncia anglizzante, e al nome proprio arabo “Mouna”, che significa “desiderio”. La balena è il mostro marino che ha ingoiato Giona nell’omonimo racconto biblico, il Leviatano, simbolo archetipico del caos originario che precede l’opera ordinatrice del Dio padre, del «Verbo».

Con gli altri spettatori, Casanova segue l’invito rivolto da un ometto tarchiato sportosi poco prima dai fanoni della balena («Hei! C’è la lanterna magica dentro!») e penetra nelle viscere dell’animale.

Nell’immenso spazio dei millenni le pubbliche divinazioni hanno spesso preferito nascondersi negli antri oscuri; ovunque le voci sibilline parlarono da dove si vorrebbe ritornare. Così quel ricorrente e anonimo piccolo padre [l’ometto tarchiato di cui sopra], ora addetto al funzionamento della lanterna magica, proietta – come Fellini regista – alcuni disegni che vanno ad intercalarsi nel film e nella smisurata caverna intrauterina. In queste affabulazioni grafiche, che rappresentano tutte degli organi genitali femminili, Fellini sembra voler racchiudere la morale paterna della favola sessuale: un intrigo di timori collettivi e minacce individuali dentro il desiderio dell’Altro; e il tutto sempre presentato come destino ineluttabile. Nella prima di queste proiezioni magistralmente disegnate da Roland Topor, abbiamo una donna, che dorme morbidamente rannicchiata sulla riva delle cosce, sotto il bosco di Venere; [...] Ma negli altri tre disegni l’imboccatura vaginale è raffigurata ora da un polipo tentacolare, ora da un vortice, con al centro un uomo che sta precipitando, ed infine dalle fauci dentate di un mostro<sup>19</sup>.

La fantasmagoria proposta agli spettatori, con il suo contenuto angoscioso, rivela la censura che colpisce e perturba freudianamente il desiderio virile, trasformandone il destinatario – l’Altro femminile – in una oscura fonte di minaccia, che può essere scongiurata solo attraverso un violento processo di oggettivazione e appropriazione. L’unica immagine di rapporto pacificato con il sesso femminile-materno, non a caso, è la prima, che rappresenta una donna adagiata in posizione fetale sul monte di Venere. Essa per certi versi ricorda la scena della sartoria, nella quale, per recarsi al suo convegno amoroso con la padrona di casa, Giacomo attraversa una stanza dove una moltitudine di sartine stanno ricamando un ampio tessuto di forma circolare con un foro al centro. Quando il protagonista esce di scena, una delle sartine chiede con infantile malizia che cosa faranno gli amanti;

---

19 *Ivi*, p. 61.

le risponde un'altra con lo scioglilingua «basi busi bisi e bisi de buso» (“baci buchi bacini e bacini di buco”). Poi tutte quante in cerchio alzano il loro lavoro e «nascondono la testa sotto la smisurata sottoveste materna che stanno ricamando»<sup>20</sup>, come a cercare regressivamente protezione nei pressi di quel buco, quella traccia dell'Altro assente e inaccessibile contro il quale, al contrario, il tessuto dell'ordine edipico-simbolico si ordisce. L'essenza del femminile non risiede nell'Uno, ma nemmeno nell'Altro: essa consiste nella pura relazione, nell'essere margine, soglia, fra l'Uno e quell'Altro che tale è destinato a restare.

Come diviene evidente, invece, nella successiva sequenza, quella della sartina Annamaria, l'ottica (è proprio il caso di dirlo) maschile, non riesce a concepire questa relazione se non nella forma dell'oggettivazione, per la quale l'Altro (nella fattispecie femminile) può farsi incontro solo in quanto oggetto, e in quanto oggetto di fronte al quale un soggetto si pone come fondamento. La prospettiva edipica introduce così una distanza, un distacco, uno spazio vuoto di rappresentazione la cui struttura è subordinata all'orientamento visivo di uno spettatore assente, e nel quale l'Altro assente viene presentificato come oggetto inerte della visione: ribaltamento aggressivo-difensivo, analogo a quella sorta di “corazza” pettorale che Casanova indossa sempre nelle sue “battaglie” amorose.

Annamaria, che Giacomo incontra proprio nella sartoria, è una giovane malaticcia ed esangue, soggetta a continui svenimenti che il medico cura con il salasso. Una sera, di fronte a un nuovo svenimento della fanciulla, Casanova

anziché chiamare il medico, pensa di sostituirsi alla scienza [...]. Così ora [...] Giacomo, che crede di avere nella circolazione del sangue l'unicità dell'elemento, prende in grembo la donna spenta, la sdraia su un letto, e in fretta le somministra un medicamento che le sarà congeniale: pene a dosi ripetute. E per Casanova l'esercizio di quel vigore diventa quasi pretesa di onnipotenza divina. “Vorrei plasmarti – egli dice – come una statua di cera, come la statua che ti avevo creduto. Sarei il tuo Pigmalione. Darei il soffio vitale alla mia creatura...” (Scena 10). È il suo sangue virile che, a suo avviso, ridà calore e vita a quel tenero virgulto di donna, riempiendo la sua “mancanza”<sup>21</sup>.

20 *Ivi*, p. 66.

21 *Ivi*, p. 33.

Nella scena successiva, mentre Giacomo trasporta in gondola Annamaria sognante, si ode per la prima volta risuonare la *Cantilena londinese*, che ritroviamo più avanti nell'episodio della gigantessa.

Casanova, reduce dalla sua discesa nella mouna, ritrova in una taverna la gigantessa impegnata a sfidare gli uomini nella competizione virile per eccellenza: il braccio di ferro. Attorno a lei, il baccano delle scommesse raccolte dai due nani, che si compiacciono nel vedere tanti energumeni ridotti dalla donna alla condizione umiliante che è loro consueta. Anche Giacomo, che non può sottrarsi alla sfida, viene sconfitto, ma troverà una maniera indiretta (e quindi perversa) di vendicarsi. Egli si accorda infatti con uno dei nani perché lo lasci sbirciare da un buco nella tenda la gigantessa che si fa il bagno.

Nel frattempo, siamo venuti a sapere che la donna è veneziana, che è stata tradita e venduta come merce da suo marito, e che ora si accontenta di essere oggetto delle interessate cure dei due uomini "a metà", di esserne strumentalizzata a fini di lucro e di risarcimento psichico. Questa donna fisicamente minacciosa e conturbante infatti, per quella sorta di ossimoro stereotipo che però solitamente caratterizza personaggi maschili, condivide con le sartine una interiorità infantile: dal buco nella tenda Casanova la vede giocare con le bambole, mentre intona la «contina»<sup>22</sup> infantile composta da Zanzotto, «un fluire di invenzioni foniche e di sfumature di desideri»<sup>23</sup>.

Casanova, dicevamo, si prende così una rivincita di tipo voyeuristico: vittoria dello spettatore assente, astuzia della vista disincarnata sulla forza bruta del corpo. La scena costituisce un'inversione rispetto al primo episodio amatorio, quello della monaca vogliosa Maddalena.

Al termine del rito che dà inizio al film, e sul quale dovremo soffermarci meglio più avanti, Giacomo riceve una sorta di «mandato di comparizione sessuale»<sup>24</sup>. Egli dovrà infatti esibire, secondo copione, la propria abilità amatoria sotto gli occhi dell'ambasciatore francese, che assisterà all'amplesso nascosto dietro l'occhio di un pesce disegnato sulla parete della stanza.

Rivolgendosi all'ambasciatore, Casanova, oltre alla sua maestria di seduzione, vuole anche che gli sia riconosciuta la sua versatilità scientifica; o meglio,

22 Recita la nota dell'autore al componimento: «È un'antica e diffusissima contina un po' modificata (e che ha del resto molte varianti locali) con numerosi nonsensu intraducibili» (PPS, p. 501).

23 E. Benevelli, op. cit., p. 65.

24 *Ivi*, pp. 15-6.

parascientifica [...]. E di fronte a questi nuovi attestati, l'ambasciatore, dall'altra parte della parete, resterà paternamente muto, muto come un pesce. Si ricordi inoltre che quando Giacomo parla a questa autorità veggente e non vista, ha dietro alle spalle un triangolo divino, che è il solo oggetto collocato in quello stanzino d'alcova completamente disadorno. Fellini ha quindi posto Casanova, nel momento in cui cerca un riconoscimento del suo operato, tra un simbolo dell'onnipotenza (il triangolo) e un simbolo del potere terreno (l'ambasciatore, cioè uno che parla in nome di un Altro) nascosto, come si conviene, dietro un altro simbolo cristiano della potenza assoluta (i pesci) [...]. Ebbene, [...] le motivazioni che dirigono le imprese intellettuali e cognitive verso atteggiamenti parascientifici sorgono da un sentimento di impotenza nei confronti della necessaria appropriazione della realtà; sentimento compensato da un desiderio di dominio illimitato su ciò che è al di là della realtà appropriabile e conoscibile<sup>25</sup>.

Di lì a poco, Giacomo verrà incarcerato proprio con l'accusa di essere dedito a pratiche occulte: l'autorità paterna riconosce benissimo le istanze eversive, anche quando queste si dissimolino sotto innocue sembianze<sup>26</sup>. Si svela così il nesso profondo e ambiguo che lega, in Casanova, il sesso al potere (e, con ciò, al dovere), e che diverrà ancor più chiaro nella scena della competizione erotica con il popolano Richetto<sup>27</sup>:

Già quel primo incontro [con Maddalena] non è vissuto nell'immediatezza imprevedibile dei flussi del desiderio. Nel *Casanova* di Fellini il rapporto sessuale non è un godere della casualità ma è fin dall'inizio posto come un *dovere*. E come ogni dovere, esso implica un testimone che giudica della sua esecuzione [...]. Un uccello d'oro, un misto di colomba e gufo, quindi di giorno e di notte, religiosamente collocato in un tabernacolo da ostensorio, apre la coda a ventaglio e, percorso da uno stantuffo, sbatte le alucce, simula un volo, si esibisce in un goffo slancio di trascendenza. [...] La congiunzione d'amore si trasforma in un esercizio di tipo meccanico [...]. La combinazione dei corpi sembra cioè eseguire con precisione le misteriose figure di una retorica erotica, di un Kamasutra segreto, mai scritto né stampato, ma sempre recitato<sup>28</sup>.

25 *Ivi*, p. 20.

26 «L'alchimista è il prototipo del ribelle; non è lui che è creato a immagine di Dio, ma è lui che incarna Dio e si appropria delle sue facoltà creatrici» (A. Schwarz, *La macchina celibe alchimistica*, in H. Szeemann (a cura di), *Le macchine celibi*, Milano, Electa 1989, p. 177)

27 Altro episodio di esibizionismo, dove Casanova, sfidato a dimostrare la sua superiorità erotica sotto gli occhi dei convenuti, non subordina la prestanza amatoriale a quella brutalmente fisica, bensì, sublimandola, alle facoltà intellettuali e culturali.

28 *Ivi*, pp. 17-8.

Il fatto che, nella sessualità di Casanova, non vi sia un piacere, ma un dovere, che è poi, come nota Benevelli, sempre e soprattutto un dover potere, è anche illustrato dalle modalità con le quali Fellini rappresenta le scene erotiche: fatte salve poche, significative eccezioni, Giacomo viene sempre ripreso frontalmente, mentre sbatte avanti e indietro e suda, con gli occhi persi nel vuoto; la partner non viene inquadrata; non vi è alcun segno di piacere, e tanto meno di orgasmo.

Come un meccanismo oggettivato nella prospettiva di un terzo, di un «testimone imperativo»<sup>29</sup>, egli esegue frigidamente il programma dettato da un desiderio alienato, fattosi desiderio dell'Altro: "Altro" che sta per l'insieme dei sistemi sociali pubblici e privati (vicari dell'Altro per eccellenza, e cioè Dio) mediati dalla relazione che lega indissolubilmente l'autorità paterna (il lacaniano "Nome del Padre") all'universo materno. E infatti Fellini mostra benissimo come il Casanova negatore dell'Altro sia al contempo, e forse soprattutto, la soggettività negata dall'Altro (materno, di fatto o "per procura"), che ne fa lo strumento di compensazione della propria mancanza originaria (il "fallo"). Esemplare, in tal senso, l'episodio di Madame d'Urfé, che si rivolge a Giacomo con lo stesso epiteto usato da sua madre nella sequenza del teatro di Dresda, «cabalòn» ("stallone"), e lo ingaggia per mettere in pratica un rituale magico-erotico che le permetterà di rinascere come uomo: farsa in cui è davvero difficile, se non impossibile, decidere chi dei due sia il vero truffatore, e chi il truffato.

Nell'espressione lacaniana "desiderio dell'Altro", l'alternativa ambigualmente sospesa fra l'interpretazione del genitivo in senso soggettivo od oggettivo determina una simmetrizzazione del rapporto, per cui si potrebbe dire che il soggetto fa del suo Altro ciò che l'Altro fa del suo soggetto: non solo un oggetto inerte, ma un oggetto "animato" da un automatismo sterile, funereo e grottesco, come quello del "cucù-ostensorio" che il Casanova felliniano porta ovunque con sé e che scandisce analogicamente le unioni del suo eterno celibato.

Nella scena dell'amplesso con l'automa, ultima impresa erotica di Giacomo, Fellini trae con implacabile rigore l'estrema conseguenza di questa sua "argomentazione" cinematografica: dopo aver recitato alcuni versi del Petrarca<sup>30</sup>, che alludono – come ben nota ancora Benevelli – alla secolare *Spaltung* di cui egli è il depositario, alla fessura-mancanza che lacera la sua

29 *Ivi*, p. 19.

30 Si tratta del sonetto 292 del *Canzoniere*, vv. 1-7, recitato da Casanova con una variazione che segnaliamo in grassetto, giustapponendo tra parentesi quadre la lezione originale: «Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente e le braccia e le mani e **il delicato collo e il dolce viso** [e i piedi e 'l viso.] / che m'avean sì da me stesso

«soggettività asportata», Casanova tenta di angelicare quella donna irreal, quel «puro significante femminile», che egli, giunto all'«acme della sua presunzione di potenza», vuole per converso «riempire di significato, di fiato, di sangue»<sup>31</sup>. E, a testimonianza di questa inafferrabile reversibilità delle parti – maschile e femminile, animazione e automazione, morte e immortalità etc. –, si noti che Casanova, come accade solo in un altro episodio del film<sup>32</sup>, consuma supino il suo amplesso con la donna-fantoccio, e non, più intuitivamente, prono.

Si potrebbe affermare allora che, «identificando il sesso con la sua immagine meccanica, e la sessualità con un'illusione ottica»<sup>33</sup>, Casanova costituisce un esempio, particolarmente ricco e complesso, di quella sorta di tipologia-mitologia inaugurata dal *Grand Verre* di Marcel Duchamp e censita da Michel Carrouges<sup>34</sup>: la “macchina celibe”.

La pagina bianca è soltanto un vetro verso il quale la rappresentazione è attratta da ciò che escludeva; il testo scritto, chiuso in se stesso, perde il referente che lo autorizzava; l'utilità espansionista si rovescia nella sterile gratuità del don Giovanni celibe o del “vedovo”, senza possibilità di generare altro che non sia simbolo, senza donna e senza natura, senza altro. La scrittura è qui “isola-iscrizione”, *Locus Solus*, “colonia penale” – sogno laborioso, occupato dall'impossibile al quale o del quale crede di “parlare”<sup>35</sup>.

Nella sua decostruzione del mito casanoviano, di una «virilità concepita secondo le rivendicazioni dell'individualità borghese», Fellini riesce a ricondurre l'«olimpico ideologico» e le «nuove provvidenze» attorno alle quali, a partire dal secolo dei Lumi, «il capitalismo ha organizzato il proprio potere, estratto una pratica politica»<sup>36</sup>, nel luogo archetipico che in questo processo di appropriazione colonialistica è stato espropriato: il luogo dell'Altro per eccellenza, l'Origine.

---

diviso / e fatto singolar da l'altra gente; / le crespe chiome d'or puro lucente, / e 'l lampeggiar de l'angelico riso / che solean fare in terra un paradiso».

31 *Ivi*, pp. 81-2.

32 Quello dell'orgia nella “Locanda dei Mori”.

33 M. De Certeau, op. cit., p. 217.

34 *Les Machines célibataires*, Paris, Arcanes 1954 (poi riveduto e ampliato nel 1975); sul tema, cfr. anche il libro citato *Le macchine celibi*, e in particolare gli scritti dello stesso Carrouges (*Istruzioni per l'uso*, pp. 17-50), di G. Metken (*Dall'uomo macchina alla macchina uomo. Antropomorfismo della macchina nel XIX secolo*, pp. 51-65), e M. de Certeau (*L'arte di morire / Separazioni antimistiche*, pp. 89-104).

35 M. De Certeau, op. cit., p. 219.

36 E. Benevelli, cit., p. 22.

Seguendo una traiettoria autorizzata dal regista (il quale, nell'onirica scena finale, fa brillare fuggevolmente nell'acqua un riflesso-frammento della prima), veniamo così a leggere retroattivamente quella che si potrebbe a buon titolo definire l'*Ouverture* del film, dove risuona il *Recitativo veneziano* di Zanzotto:

il film comincia con un rito (che ho inventato) al quale assistono il doge, le autorità, il popolo di Venezia. È un rito che si svolge di notte sul Canal Grande dal cui fondo deve emergere una gigantesca e nera testa di donna. Una specie di nume lagunare, la gran madre mediterranea, la femmina misteriosa che abita in ciascuno di noi, e potrei continuare ancora un po' accostando con incauta disinvoltura altre suggestive immagini psicoanalitiche. La cerimonia è un po' la metafora ideologica di tutto il film; infatti a un certo punto l'oscuro e grandioso feticcio non ancora completamente emerso torna ad inabissarsi perché si sono spezzati i pali, si strappano delle funi; insomma il testone deve riaffondare sprofondando nelle acque del Canale e restare laggiù in fondo per sempre, sconosciuto e irraggiungibile<sup>37</sup>.

Due sembrano essere le principali fonti, tra loro connesse, cui il regista si ispirò per la grande scena iniziale.

La prima è la nota e antichissima festa dell'Ascensione (o della "Sensa"), nel corso della quale il Doge, a bordo di una grande imbarcazione dorata (il "Bucintoro"), dopo aver pronunciato una formula rituale gettava in mare un anello, simbolo delle nozze tra il mare e la città<sup>38</sup>. Una città, Venezia, che sola ha il suo paradossale fondamento fisico, politico-economico e militare nell'elemento considerato per eccellenza come in-fondante, caotico, informe, a-nòmico: il mare, l'abisso.

L'altra fonte è costituita con tutta evidenza dagli studi di Carl Gustav Jung sul mito e sull'archetipo della Grande Madre mediterranea<sup>39</sup>, che Fel-

37 Dalla lettera di Federico Fellini ad Andrea Zanzotto, datata «Roma, luglio 1976» e riprodotta (con alcuni disegni dello stesso Fellini) nelle prime pagine di *Filò* (poi in PPS, cit., pp. 465-6).

38 Due splendide rappresentazioni pittoriche di questa festa sono offerte dal Canaletto (*Venezia il giorno dell'Ascensione*, 1734) e da Francesco Guardi (*Venezia: il Bucintoro in riva degli Schiavoni*, 1783).

39 Cfr. in particolare il saggio *Gli aspetti psicologici dell'archetipo della Madre* [1938/1954], in C. G. Jung, *Opere*, cit., vol. 9, I, pp. 75-108 (*Die psychologischen Aspekte der Mutterarchetypus*, in *Gesammelte Werke*, 9, I) e *Simboli della trasformazione* [1952], *ivi*, vol. 5. (*Symbole der Wandlung*, in *Gesammelte Werke*, vol. 5).



lini senz'altro conosceva e apprezzava, probabilmente anche attraverso la mediazione di Ernst Bernhard<sup>40</sup>.

L'archetipo della Grande Madre, centrale nella speculazione di Jung, «possiede una quantità infinita di aspetti»:

«la madre e la nonna personali, la matrigna e la suocera [...]. In un senso più elevato, figurato: *la dea*, in particolare *la madre di Dio*, la vergine (come madre ringiovanita, per esempio Demetra e Core) [...]. In senso più alto: la Chiesa, l'università, *la città*, [...] il cielo, la terra, il bosco, *il mare e l'acqua stagnante*, la materia, *il mondo sotterraneo*, la luna.

Sono questi i tre aspetti essenziali della madre: la sua bontà che alimenta e protegge, la sua orgiastica emotività, *la sua infera oscurità*<sup>41</sup>.

Uno degli effetti tipici che il complesso materno ha sul figlio maschio è proprio il dongiovannismo: «nel dongiovannismo il figlio cerca inconsciamente sua madre “in ogni donna”»<sup>42</sup>.

Si osservi ora che, nel *Casanova*, al rituale della riemersione della testa se ne incrocia un'altro: mentre imperversa la festa il Doge recita a occhi chiusi una formula in latino, «*Resecabo ligamina placentaе tuae*»<sup>43</sup>; poi, afferrata una lunga sciabola, taglia un nastro, facendo precipitare in acqua uno strano ometto scuro con le ali, un elmo infuocato, una spada, e un corpetto che rimanda a quella “corazza amatoriale” che Casanova indosserà in tutti i suoi amplessi.

Benevelli scorge in questa sequenza la trasposizione rituale di una «fantasia di rinascita», dove la fuoriuscita dal liquido amniotico, con tanto di taglio del «*ligamen placentalis*» operato da un'autorità paterna (il Doge), viene freudianamente invertita in un'immersione nelle acque. Ma il fallimento dell'altro rito sancisce la natura puramente allucinatoria di questa fantasia: il grande archetipo materno *deve* restare «sconosciuto e irraggiun-

40 È noto che Fellini, con molti altri scrittori e intellettuali italiani dell'epoca (ad es. Giorgio Manganelli, Natalia Ginzburg, Roberto Bazlen etc.), fu paziente di Bernhard, celebre psicoanalista junghiano e tra i fondatori della casa editrice Adelphi. Su questo argomento cfr. in particolare il saggio *Il complesso della Grande Madre. Problemi e possibilità della psicologia analitica in Italia* (1961), poi raccolto in *Mitobiografia*, Milano, Adelphi 1969.

41 C. G. Jung, *Gli aspetti psicologici dell'archetipo della Madre*, cit., pp. 82-3 (cor-sivi miei).

42 *Ivi*, pp. 85-6.

43 La versione completa, «parafrasi-variazione dal *Cantico dei Cantici*», recita così: «Veni amica mea, columba mea, / veni sponsa, veni – / Osculabor labia tua, ubera tua, / ubera tua dulciora vino – // Veni, consurge nobis // Resecabo ligamina placentaе tuae / ut fulgidior nobis nascaris» (*Filò*, cit., p. 472).

gibile», abissale; in una parola: altro. Al limite, lo si può inventare, così come Fellini inventa il rito e ricostruisce visibilmente in studio Venezia; di modo che, per parafrasare un passo di Jonesco caro a Zanzotto<sup>44</sup>, il «falso vero» della finzione cinematografica raddoppi e bruci il «vero falso» della stereotipia, del luogo comune che sovverte impalpabilmente il rapporto tra esperienza e rappresentazione a vantaggio di quest'ultima.

In maniera analoga, Zanzotto rivolge anacronisticamente «A RÈITIA SANATRICE TESSITRICE» («RÈITIAI S'AINÀTEI VEBÈLEI») il «grido dedicatorio iniziale» del suo *Recitativo*, «ovviamente impossibile dato che nel '700 del paleoveneto», e «della principale divinità, femminile, venetica» Rèitia «non si aveva alcuna notizia»<sup>45</sup>. Scrive il poeta nella sua nota conclusiva:

In questa occasione il discorso visivo di Fellini ha risvegliato per me un insieme di risonanze entro una certa aura linguistica da dirsi veneta (veneziana solo in parte) sia per eccesso che per difetto. Mi è capitato davanti un parlare perso nella diacronia e della sincronia veneta, fino al paradosso ed all'irrealtà di una citazione paleoveneta, un parlare un po' inventato, un po' ricalcato da troppo alti modelli, nel quale l'allarme per i diritti della glottologia e della filologia non riusciva a tenere a bada la voglia di stracciare i margini, di andar lontano, di «correre fuori strada»<sup>46</sup>.

Ripetere l'atto creativo dell'origine è l'unico modo per portarsi nei suoi pressi. E infatti Fellini, acuto lettore, nella lettera all'amico si riferisce e cita proprio alcuni versi dell'*Elegia in petél*, componimento della *Beltà* (1968) dove il processo di regressione all'origine viene vanificato dalla consapevolezza della sua natura mitica: nel *pathos* delle origini è all'opera un'istanza narcisistica di onnipotenza, la quale altro non chiede se non di costituirsi in una totalità che includa persino l'atto della propria generazione per opera dell'Altro.

Diffratta nel caleidoscopio di figure femminili che si alternano nel *Casanova*, ma sempre sovrapponendosi e richiamandosi l'un l'altra in una

44 Cfr. ad esempio A. Zanzotto, *L'italiano siamo noi (otto brevi risposte)* (1962), ora in PPS, p. 1105: «Parafrasando Jonesco: non solo il falso vero è il vero falso, ma contemporaneamente il vero vero».

45 PPS, p. 471. Recita la nota dell'autore al disegno che precede il *Recitativo* (*ivi*, p. 470): «Chiedo paleoveneto molto stilizzato, con la dicitura S'AINÀTEI RÈITIAI (in rune che vanno lette da destra a sinistra). Questo chiodo non esiste, ma è stato ricostruito da Fabio Z[anzotto] montando la scritta che risultava diversamente disposta, sulla base delle illustrazioni alle pp. 148-9 de *La lingua venetica*, vol. I, di G. B. Pellegrini e A. L. Prodocimi, Padova 1967».

46 *Ivi*, pp. 539-40.

dimensione armonico-onirica trasversale alla sintassi dei fotogrammi, l'origine, la matrice, è l'Altro dell'io e del linguaggio. Come tale, essa non è riducibile alla *tabula rasa*, allo spazio euclideo della pagina, pronto ad accogliere la transizione immaginaria di una scrittura "celibe", ripiegata nel compiacimento della propria narcisistica autonomia.

Alla dimensione sintagmatico-metonomica della *Gé*, si sostituisce, obliquamente, la dimensione ctonia, la sua stratificazione paradigmatico-metaforica. La Venezia di Zanzotto «è un "luogo" come possibilità»<sup>47</sup>, «consiste soprattutto di superfici in confronto stratigrafico [...]: sembianza, metafora del desiderio nel suo autosfuggirsi»<sup>48</sup>. Condizione, questa, che si riflette anche nella proliferazione dei suoi nomi nel *Recitativo veneziano* ("Venùsia", "Venissa", "Vanègia", "Venessia" etc.), e, dunque, nella sua sostanziale irriducibilità a una designazione univoca, alla presa rapace del significante<sup>49</sup>.

Di lì a poco, nel 1978, Zanzotto avrebbe fornito con il *Galateo in Bosco*<sup>50</sup> uno splendido esempio di luogo restituito alla sua perturbante alterità; dove, per addentrarsi nelle sedimentazioni e deiezioni biologiche, storiche, culturali, il linguaggio è costretto a esplodere (o forse meglio sarebbe dire: implodere) in una sur-determinata nebulosa metaforica, in un labirinto di significazioni e meta-significazioni che concregono inestricabilmente le une sulle altre.

Ma, per restare negli immediati dintorni di *Venezia, forse*, va soprattutto osservato come questa rottura-regressione verso il luogo materno-femminile-ctonio, che, come si è avuto modo di osservare, trova nel *Casanova* di Fellini non solo un'occasione, ma anche un potente stimolo intellettuale e immaginativo, costituisce la premessa per quella prima, compiuta riemersione dal rimosso dell'*idion* dialettale che avviene in *Filò*: «E cussì ò scrit, no so né ché, né con, né cossa, / e de là me son ris'cià, picolà in fora, / fin a cavar su da chissà onde / fin a sforzarme co 'sta secia sbusada / co 'sto tramiso de maja ramai massa larga / a cavar su 'l parlar vecio, 'sto qua che sentì ades, / quel che par mi l'é de la testa-tera, / [...] tera che se móf da

47 *Ivi*, p. 1065.

48 *Ivi*, p. 1059.

49 Cfr. A. Zanzotto, *Venezia, forse*, cit., pp. 1053-4: «Sembra allora che Venezia (ma per "chiamarla" occorrono anche i tanti nomi che ha nelle tante lingue e soprattutto nella sua, locale) sia nata al di là e prima di qualunque storia o classificazione antropologica e sociologica, che le sue nascite si siano verificate a miriadi entro un tempo "telescopico", da cannocchiale rovesciato».

50 Si rammenti come, nella sua prefazione alla raccolta (poi riportata in PPS, pp. 1577-9), Gianfranco Contini avesse definito Zanzotto un «difficile e pur tanto affabile poeta ctonio».

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» (vv. 73-86)<sup>51</sup>.

La «paura» di scrivere la voce, di espellere il dialetto dalla placenta del suo luogo proprio, consegnandolo così, astratto e ripetibile, alla spazializzazione della scrittura, aveva provocato, fra '69 e '71, l'abbandono dell'ecloga in dialetto (*Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto per la fine del dialetto*: cfr. capitolo precedente): appena emersa, la «testa-tera» era tornata a sprofondare «inte la gran laguna, inte la gran lacuna»<sup>52</sup>, dove sarebbe rimasta per cinque anni.

Scrivere il dialetto, spazializzare quello che è il luogo proprio per eccellenza, l'«idioma», è, sul piano linguistico, operazione opposta e speculare a quella che Zanzotto compie nei confronti di Venezia, la repubblica marinara che aveva fatto della spazializzazione mercantile e militare della terra il fulcro del suo potere e del suo splendore, e che ora si trova ridotta da quel medesimo meccanismo a «moscio ectoplasma», simulacro alienato nell'indefinita, stereotipa ripetibilità che l'industria turistica di massa produce.

Nel suo studio *Sull'elaborazione della «Nota ai testi di Filò: il dialetto tra “lettera” e “voce”*<sup>53</sup>, Mauro Bignamini ha messo bene in luce come *Filò* accogliesse «un ritorno del rimosso che nella *Nota* il poeta cerca, con l'aiuto della psicoanalisi, di razionalizzare. [...] Con l'autorizzazione dei segnali tipografici – «la» lingua – l'opposizione tra dialetto e lingua rinvia a quella lacaniana tra *langage* (istituzionalizzato e socializzato) e *lalangue* (*mother tongue* originaria, connessa alla fusione col corpo della madre, per cui Zanzotto, sempre nella *Nota*, conia l'etichetta di «gorgoglio somatico» [...]). Questo statuto del dialetto riapre l'interrogazione sul senso del rapporto tra oralità e scrittura, un tema sottoposto, nelle diverse stesure, a un'accanita esigenza di approfondimento teorico, a cui va ricondotto anche un prezioso appunto autografo sul *verso* del primo foglio» della redazione siglata Re, che si riporta qui di seguito:

In rapporto alle tesi di Derrida. Nelle contrapposizioni pur giuste tra logos e antilogos, scrittura e non scrivibilità, non vengono tenute nel giusto conto le

51 «Così ho scritto, non so né che, né come, né cosa, / e di là ho arrischiato, mi sono spenzolato in fuori, / fino a cavar su da chissà dove / fino a sforzarmi con questo secchio bucato / con questo setaccio dalla maglia ormai troppo larga / a cavar su il dialetto vecchio, questo che sentite adesso, / che per me è della testa-terra, / [...] 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» (PPS, pp. 518-9).

52 «dentro la grande laguna, dentro la grande lacuna» (*Filò*, cit., v. 291, pp. 532-3).

53 In «Autografo», 46, cit., pp. 50-65.

possibilità di una zona particolare, quella appunto dell'oralità perpetua "agrammatica" di cui resiste qualcosa nei dialetti. Essi hanno rapporto con un Logos che flotta con la realtà stessa conservando e stabilendo connessioni, sempre sopravvenienti con il flusso dei referenti e dei significati nel loro prodursi, istituendo connessioni nel loro seno stesso.

Sarebbe allora la sutura labilissima in cui gli indecidibili in qualche modo si decidono e le logicità, le fissità di un significante che tende a bruciare tutto nella sua scritturalità, si sciogliono dissolvendosi-risolvendosi<sup>54</sup>

«Il riferimento», come nota ancora Bignamini, «coinvolge alcuni concetti-cardine della riflessione di Jacques Derrida», da noi già incontrati nei capitoli che precedono, e che furono «sviluppati fin dalla *Grammatologie* (1967; edizione italiana '69) e dalla *Pharmacie de Platon* (tradotta nel 1968 nell'edizione italiana della rivista «Tel Quel»)».

Tra «logos e antilogos», Zanzotto individua una sorta di zona intermedia e «flottante», un'«oralità perpetua "agrammatica"» almeno in parte identificabile nei dialetti.

Da una parte, la metafisica della presenza e della permanenza presso l'origine si esprimono in una visione del linguaggio come oralità, per la quale l'identità stabile e certa dei significati (e della «voce») «brucia» l'autonomia dei significanti; dall'altra, la «scritturalità» teorizzata da Derrida implica la «fissità» e, di conseguenza, l'indefinita ripetibilità del significante, introducendo così sul piano del significato una non-identità, un'instabilità e un'indeterminazione assolute.

Prendendo a prestito uno dei concetti centrali nella riflessione del "secondo" Wittgenstein, si potrebbe dire che per Zanzotto il punto di «sutura» tra queste due concezioni sta nella fluida e intrinseca contiguità del linguaggio (e in particolare del dialetto) con una «forma di vita» (*Lebensform*), nel suo «conservare e stabilire connessioni» con il «flusso dei referenti e dei significati nel loro prodursi» all'interno di un contesto micro-sociale, o se si vuole "idiomatico".

Tra i due poli opposti, quello della pura identità e quello della pura differenza, Zanzotto fa valere un principio analogico di mediazione che paradossalmente, nella sua "indecidibilità", «risolve» e «dissolve» tanto le «logicità» quanto gli «indecidibili». Ma, proprio in quanto esso stesso indecidibile, irrisolto e indissolvibile, questo principio linguistico rimane «(sopra)veniente» e operativo nella sua «schwache messianische kraft»<sup>55</sup>.

54 *Ivi*, pp. 56-7.

55 «Debole forza messianica»: W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* [1950], in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972-99, a cura di

Non a caso, nel passo della *Nota* in cui viene introdotto il concetto di *Logos erchomenos*, Zanzotto riprende concetti già presenti nella sua riflessione religiosa a partire dalla *Beltà*:

Il dialetto è sentito come veniente di là dove non è scrittura (quella che ha solo migliaia di anni) né «grammatica»: luogo, allora, di un logos che resta sempre «*erchómenos*», che mai si raggela in un taglio di evento, che rimane «quasi» infante pur nel suo dirsi, che è lontano da ogni trono<sup>56</sup>.

Ci siamo già soffermati su queste problematiche nei capitoli precedenti, e torneremo a farlo più distesamente nel prossimo. Per il momento ci basta notare come, a permettere il passaggio (o la «passerella») verso la scrittura del dialetto, non sia stato un aggiramento della riflessione derridiana sulla scrittura e l'indecidibilità, quanto piuttosto una sua dislocazione più "a monte": l'opposizione voce/scrittura, gli «indecidibili» e le «logicità» si dissolvono e risolvono in quanto a loro volta pre-compresi/e in una sorta di «meta-indecidibilità» che ne garantisce la precaria coesistenza.

### 3. «*The Stones of Venice*»

Nel suo capolavoro *The Stones of Venice* (*Le pietre di Venezia*, 1852), e segnatamente in quello che (in tutti i sensi) è il suo capitolo centrale, *The Nature of Gothic* (*La natura del Gotico*), John Ruskin sostiene la celebre tesi secondo cui, in estrema sintesi, «il carattere più spiccato dell'arte gotica è la franca confessione della sua debolezza», l'accettazione dell'errore e della finitezza umana elevata a principio generatore di un'estetica (e di un'etica) dell'individualità. Ruskin contrappone questa estetica a quella moderna, che ha inizio con il Rinascimento (non a caso, aggiungiamo noi, l'epoca in cui viene inventata la prospettiva) e culmina con l'era industriale, e che si caratterizza per una tendenza alla perfezione, alla spersonalizzazione del lavoro e dei suoi prodotti.

Quando Zanzotto scrive: «come potrà un io "qualunque", un io minimo, senza pretese, ritrovare quella *sola* pietra di Venezia, quel solo lampo di Venezia che valga a fargliela individuare come sua?» (cit., p. 1056), nella maniera obliqua che lo contraddistingue, sembra riferirsi proprio all'opera di Ruskin, salvo però trasferire, in un certo senso, il *pathos* dell'individua-

Rolf Tiedemann e Hermann Schwepenhäuser, vol. I/2, pp. 693-4, tr. it. *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi 1997.

56 PPS, p. 542.

zione dall'ambito della "produzione" a quello del "consumo": ambiti che peraltro, come ha mostrato il bello studio di Jean Baudrillard sulla *Società dei consumi*<sup>57</sup>, possiedono una perfetta complementarità funzionale all'interno del sistema produttivistico moderno.

Anche per Ruskin Venezia sembra «un fantasma sulle sabbie del mare, così debole, così silenziosa, così spoglia di tutto all'infuori della sua bellezza, che qualche volta quando ammiriamo il suo languido riflesso nella laguna, rimaniamo incerti quale sia la città e quale l'ombra»<sup>58</sup>.

E anche Ruskin, dopo l'ampia premessa storico-morale che costituisce il primo capitolo, *The Cave (La cava)*, nel secondo, *The Throne (Il trono)*, si avvicina alla città gradualmente, con una splendida carrellata che parte dalla laguna circostante: tragitto solo virtuale e immaginario, come quello di Zanzotto, in quanto appartenente ai «tempi passati che non torneranno più, quando le distanze non potevano esser vinte senza fatica, ma in cui la fatica era [...] compensata dalla possibilità di fare osservazioni profonde sulle contrade che si traversavano»<sup>59</sup>.

In questo brano, lo studioso inglese dimostrava già una viva consapevolezza dello svuotamento subito dai "luoghi" con l'evoluzione delle tecnologie del trasporto, la quale riduce l'imperfetta, concreta, irripetibile esperienza dell'errare a un puro, spersonalizzato vettore funzionale, il cui unico valore è quello di connettere nel minor tempo possibile due punti situati sulla *tabula rasa* di una carta<sup>60</sup>. E non sorprende che nelle *Pietre di Venezia* ricorra, elegantemente modulata, la visione della città e delle sue architetture come libro:

Ma l'architetto dei tempi passati [...] sapeva che ognuno sarebbe stato contento di decifrare ciò che egli aveva scritto; che ognuno sarebbe stato felice di possedere le pagine a volta del suo manoscritto di pietra<sup>61</sup>.

L'architettura diviene scrittura nel momento in cui l'eteronomia dei luoghi viene ridotta all'omogeneità di uno spazio isonomico, isotropico, mi-

57 Bologna, il Mulino 1976 (*La société de consommation. Ses mythes ses structures*, Paris, Gallimard 1974).

58 D'ora in avanti cito dall'edizione italiana, Milano, Rizzoli 1997, p. 57.

59 *Ivi*, p. 92.

60 Oltre al già più volte citato volume di F. Farinelli, per una trattazione approfondita di questo tema si rinvia a S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press 1983, tr. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1988.

61 J. Ruskin, op. cit., p. 170.

surabile, sorta di foglio bianco su cui, come l'occhio alato dell'Alberti<sup>62</sup>, una soggettività distaccata e disincarnata dall'istituzione della prospettiva può librarsi e iscrivere incondizionatamente i suoi segni. Soggettività casanoviana, che nella sua prosa su Venezia, come si è visto, Zanzotto tenta di disinnescare riconducendo la scrittura a una modalità peculiare della voce, il silenzio: «Tacerla al massimo, Venezia, per entrarvi» (p. 1057).

Il silenzio non è la pagina bianca, non è l'oggettivazione che supporta l'estrinsecarsi di una soggettività dislocata in posizione frontale. Il silenzio è esattamente l'opposto dell'oggetto (o, in termini heideggeriani, della «semplice presenza»), poiché in esso viene meno la medesima ottica che oppone come tali un "soggetto" e un "oggetto". Il silenzio, insomma, è il luogo della voce inteso come possibilità di accesso a una convergenza, a un esserci, e come origine di quel «*Logos erchomenos*» (*Logos* «veniente», errante) che proprio in *Filò* farà la sua prima comparsa: la poesia, si legge in *Filò*, «no l'è in gnessuna lengua / in gnessun logo – fursi – [...] / la é 'l pien e 'l vódo dela testa tera / che tas, o zhigna e usma un pas pi in là / da quel che mai se podarè dirse, far nostro»<sup>63</sup> (e si faccia attenzione al «fursi» del v. 289, così funzionalmente analogo a quello del titolo *Venezia, forse*).

Sembra così istituirsi – lo si diceva poco fa – un rapporto di complementarità e implicazione fra due gesti apparentemente inconciliabili: tacere da una parte il luogo comune, la città (Venezia), riconducendo la sua "scrittura" al silenzio originario della voce; ed estraniare, dall'altra, la voce del luogo proprio, il dialetto, nello spazio della scrittura. Perché se l'origine, come nella scena iniziale del *Casanova* e nell'*Elegia in petél*, sprofonda nella "laguna-lacuna", nel «gnessun logo» che lascia fuori il *Logos*, allora per quest'ultimo si apre una possibilità di rinunciare al suo celibato, di accedere a un non-tutto del soggetto: dimensione non più narcisistica, in cui il linguaggio e il suo Altro, voce e scrittura, luogo proprio e luogo comune divengono termini di una relazione precaria, conflittuale, dinamica.

Un ultimo dato interessante, che vorrei segnalare in conclusione, proviene dall'ultimo capitolo delle *Pietre di Venezia*, ...*Mane*, mesto epilogo della "narrazione" ruskiniana, dove lo studioso si sofferma a lungo sulla leggenda delle Spose di Venezia. L'episodio leggendario delle spose rapite e poi liberate, veniva festeggiato con una sfarzosa cerimonia (la "festa delle Marie") presso la chiesa di S. Maria Formosa, definitivamente distrutta

62 Cfr. Farinelli, cit., p. 22.

63 «e la poesia non è in nessuna lingua / in nessun luogo – forse – [...] / è il pieno e il vuoto della testa-terra / che tace, o ammicca e fiuta un passo più oltre / di quel che mai potremo dirci, far nostro» (*Filò*, cit., pp. 532-3, vv. 288-94).



dal fuoco nel 1105. A Ruskin interessa qui mettere in rapporto la catastrofe architettonica, determinata dalla distruzione della chiesa bizantina e dalla costruzione, al suo posto, della nuova chiesa rinascimentale, con la catastrofe etico-civile e religiosa di Venezia, che coincide simbolicamente con la scomparsa dell'antico rituale. A rappresentare questo drammatico passaggio, una «testa – colossale, bestiale e mostruosa – ammiccante in una degradante volgarità, troppo brutta per essere descritta o per essere guardata più che per un attimo. In quella testa è espresso lo spirito malvagio a cui si abbandonò Venezia [...]; ed è bene che noi possiamo vederla e sentirne tutto l'orrore da questa piazza storica, per bene apprezzare quale pestilenza piombò sulla bellezza della città delle lagune».

La testa, che per alcuni versi ricorda (e forse non è un caso) certe figure della Stanza dei Giganti a Palazzo Té, affrescata da Giulio Romano, sembra caricarsi, in Ruskin, di un valore speculare a quello che Fellini e Zanzotto attribuiscono alla loro «testa-tera». Da una parte, infatti, abbiamo un volto maschile che rappresenta, nella sua deformità, l'imbarbarimento della modernizzazione che spazza via valori, miti e rituali della civiltà antica; dall'altra, una testa femminile oggetto di uno pseudo-rituale antico che per giunta fallisce.

Può anche darsi che Fellini e Zanzotto siano stati in parte (e certo solo marginalmente) suggestionati dalla simbologia ruskiniana, ma ciò che mi pare più interessante, qui, è la riflessione che questo parallelo introduce. Se, infatti, il volto mostruoso di Ruskin guarda al futuro con un orrore che presuppone la nostalgia di un passato mitico, la fantastica «grande madre mediterranea» di Fellini-Zanzotto, sprofondando nel canale, denuncia al contempo l'inattingibilità di quello stesso passato, e il rapporto di reciproca implicazione che vincola la sua mitizzazione ai tratti «casanoviani» della modernità. Smontare il mito del moderno, lo abbiamo visto, significa innanzitutto per entrambi – il regista e il poeta – smontare il mito tutto moderno dell'origine, che è poi quello di una sua piena disponibilità.



Pier Paolo Pasolini, *Ritratto di Andrea Zanzotto*, 1974

PARTE SECONDA  
LA POETICA DEL *LOGOS* VENIENTE



Giò Pomodoro, *Sovraesistenze*, 1977

## CAPITOLO 4

### VERSO IL *LOGOS ERCHOMENOS*

#### 1. Introduzione

Com'è noto, il sintagma «Λόγος ἐρχόμενος» (*Logos veniente*) compare per la prima volta nel poemetto zanzottiano *Filò* (1976), per essere ripreso poi, secondo varie declinazioni, in diversi componimenti di *Fosfeni* (1983).

A conferma della centralità di questa idea nella riflessione poetica di Zanzotto tra anni '70 e '80, sappiamo anche che nella seconda delle tre provvisorie scalette del *Galateo in Bosco*, «presumibilmente del '77», si legge una «lista di possibili titoli e sottotitoli della raccolta», tra i quali compare proprio «λόγος ἐρχόμενος»<sup>1</sup>.

Nelle pagine che seguono tenterò di esplorare le molteplici, complesse correlazioni storico-culturali e concettuali del *Logos veniente* zanzottiano.

Mi soffermerò in partenza sul pensiero paolino, ben presente in Zanzotto già all'altezza della *Beltà*<sup>2</sup> e, come avremo modo di vedere, in *Pasque*, appoggiandomi soprattutto agli studi di Giorgio Agamben sul «*Logos erchomenos*» di Andrea Zanzotto<sup>3</sup> e sulla *Lettera ai Romani*<sup>4</sup>.

Cercherò poi di chiarire e indagare il quadro storico-culturale in cui l'idea romantica di un «*Kommende Gott*» (“Dio a venire”) viene elaborata nelle sue motivazioni teologiche, filosofiche, letterarie, politiche e sociali, con particolare riferimento ai due massimi interpreti di questo concetto: Schelling e Hölderlin.

- 
- 1 Cfr. F. Venturi, *Tra i materiali genetici del «Galateo in Bosco»*, in *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo*, cit., p. 167; *Alle origini della «trilogia» di Andrea Zanzotto. Il progetto «λόγος ἐρχόμενος» e «Fosfeni»*, «Strumenti critici», 2, 2013, pp. 197-212.
  - 2 Cfr. a questo proposito L. Stefanelli, *Attraverso la «Beltà»*, pp. 390-5.
  - 3 In *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza 2010, pp. 96-102.
  - 4 *Il tempo che resta. Un commento alla «Lettera ai Romani»*, Torino, Bollati Boringhieri 2000.

Metterò quindi in luce l'attualità delle problematiche analizzate, accennando ad autori e opere la cui conoscenza da parte di Zanzotto sia documentata o documentabile (Bloch, Heidegger, Bultmann, Jaspers, Barth).

Una volta ricostruito questo sfondo, passerò ad analizzare lo sviluppo e le declinazioni di quella che mi pare di poter definire con Agamben la "poetica" del *lógos erchómenos* nell'opera di Zanzotto, dalla *Beltà* alla «pseudo-trilogia».

La ricchezza spesso ardua di concetti e connessioni propria delle tematiche in oggetto, sebbene in una necessaria prospettiva di sintesi qual è la presente, mi costringeranno a seguire un tragitto ampio e tortuoso, di cui desidero scusarmi anticipatamente con il lettore. Spero tuttavia che esso si riveli almeno in parte utile a una migliore comprensione della poesia zanzottiana e della profondità culturale che essa sottende.

## 2. Il tempo «cairologico»

Nel saggio citato sul «*Logos erchomenos*» di Andrea Zanzotto Giorgio Agamben, dopo aver messo giustamente in luce le profonde e pervasive implicazioni teologiche della poesia di Zanzotto, chiarisce con dovizia di riscontri biblici come «*erchomenos*, "colui che viene"» sia, «tanto nel testo greco della Settanta che nel Nuovo Testamento, il termine tecnico per il Messia» (pp. 99-100):

*Logos erchomenos*, 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 struttura 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" [...]. In questa paradossale temporalità del fatto linguistico, che avviene senza aver luogo, la scelta di una terminologia teologica si fa perspicua. [...] Contrariamente a un pregiudizio diffuso, il messianico non è semplicemente escatologia, fine del tempo; è, piuttosto, *tempo della fine*, tempo cairologico che urge operativamente nel tempo cronologico, trasformandolo dall'interno [...] senza mai essere identificabile in un segmento dato di tempo. *Se il dialetto [...] non è una lingua, ma la struttura stessa del fatto linguistico, il messianico non è un tempo, ma la struttura stessa del tempo storico.*

Questa caratterizzazione del messianico trova compendio nel brano di *I Cor. 7, 29-32*, in cui Paolo introduce l'idea dell'«*hōs mē*», «come non»: «Questo poi vi dico, fratelli, il tempo è contratto; il resto è affinché gli aventi donna come non aventi siano e i piangenti come non piangenti [...]. Passa infatti la figura di questo mondo». È in questo «come non» che il *kairós* messianico trasforma dall'interno, senza mai identificarvisi, l'*aiōn* del tempo cronologico: nel suo non aver luogo esso è il fondamento infondato che dà luogo alla storia e che opera nella successione temporale e al contempo la revoca. «Per questo il passo paolino [...] può concludersi con la frase [...] “passa infatti la figura, il modo di essere di questo mondo”: tendendo ogni cosa verso sé stessa nel *come non*, il messianico non la cancella semplicemente ma la fa passare, ne prepara la fine. Esso non è un'altra figura, un altro mondo: è il passaggio della figura di questo mondo»<sup>5</sup>.

Ma cos'è propriamente il *kairós*? E come è possibile che esso operi nel tempo cronologico senza parteciparvi in qualche modo? Cosa significa che esso revoca la successione cronologica passato-presente-futuro? Tentiamo di chiarire la questione con le parole di Massimo Cacciari, che analizza il concetto di *kairós* anche in relazione al pensiero di Platone e Aristotele:

L'istante del *kairós* proprio nell'esprimere l'*akmé* dell'epoca, il tempo proprio dell'epoca, proprio nel compierne la figura, non può appartenere alla sua durata. [...] Né l'unità in quanto tale della durata (il suo essere prodotta da *Aión*), né la sua unità in quanto individualità formale (il suo essere epoca) possono perciò risultare crono-logicamente afferrabili. Ma neppure crono-logicamente afferrabile è il “passaggio” da momento a momento, che pure costituisce la condizione di pensabilità della successione. [...] Il *kairós* come attimo decisivo in cui appare la forma compiuta [...] è l'attimo decisivo di *ogni* momento, in cui ogni momento tramonta e si origina la “prima” alba del successivo. L'inafferrabilità del *kairós* è l'inafferabilità di questo “intervallo”. [...] Il mutamento ha natura affatto istantanea-kairologica, mai potrà osservarsi con continuità, secondo lo schema di una durata senza lacune. La natura del mutamento è *catastrofica*. [...] Il mutamento non avviene *in Chronos*; non è localizzabile, non ha *tópos* nel tempo: è *átopon* [...], avviene nel non-luogo dell'*exáíphnes* [del *Parmenide* Platonico]. Ma tale *átopon* è precisamente “ciò” che costituisce *Chronos*, ciò che lo rende pensabile [...]. L'atomo, per così dire, del tempo (il passaggio tra momento e momento) appare così del tutto intemporale<sup>6</sup>.

5 G. Agamben, *Il tempo che resta*, cit., p. 30.

6 M. Cacciari, *Dell'Inizio*, cit., pp. 268-9. Cfr. al proposito anche le pp. 72-3: «Ma in quale tempo è possibile che qualcosa si muova e insieme stia immobile? Nel tempo mi pare, ci si muove o si sta fermi. In quale tempo troveremo, dunque, il passaggio tra i due stati? *In nessun tempo*, sembra. Ma l'uno-che-è è appunto l'eterno passaggio tra i due. Dunque, l'uno-che-è partecipa del tempo e *non* vi

In tal senso, il messianico, l'*erchómenos*, non viene alla fine dei tempi<sup>7</sup>; esso è piuttosto la «catastrofe» senza luogo né tempo che rende possibile il mutamento, la successione dei tempi, la storia come «ritmo di epoche che si rapportano secondo l'ordine» cronologico «del numero»<sup>8</sup>. In quanto condizione e fondamento del divenire, il «veniente» è sempre e ovunque, ma in quanto atipico punto di «passaggio», esso non è mai in nessun luogo. Il *kairós* non è il divenire (il “cosa”, il *quod*), ma il puro e semplice *factum* che qualcosa divenga (il “che”, il *quid*). Irriducibile al *logos* analogico-proporzionale della temporalità storico-essoterica, per il quale si costituisce quel nesso di continuità nella successione di passato-presente-futuro che permette di trattare il tempo come oggetto di sapere e di discorso (storia-storiografia), il *kairós* è la singolarità, l'anomalia esoterica che resta come tale inaccessibile e ineffabile, sebbene operante. Allo stesso modo,

il dialetto non è tanto, secondo la rappresentazione comune [...], in-scrivibile [...]; esso è, piuttosto, l'illeggibile della lingua, la segnatura del suo provenire dall'illeggibile e finire nell'illeggibile [...]. Certo il fatto linguistico, in quanto luogo messianico, è per Zanzotto luogo di sfacelo e di catastrofi, in cui l'esperienza del dialetto [...] agisce sfaldando e disgregando la lingua e obbligando il poeta a spezzare aprosodicamente il suo canto (come negli ultimi inni hölderliniani, così cari a Zanzotto)<sup>9</sup>.

Rimandando, per il momento, più ampi e precisi riscontri sulla poesia di Zanzotto, si ripensi solo a quanto si è detto sul tema del “passaggio” a

---

partecipa affatto. [...] *Chrónos* [...] se ne è andato in malora! L'istante è “átopon” [...], non ha luogo, perfetta negazione di ogni determinazione spazio-temporale [...]. Come l'uno-che-è è inizio e fine, limitato e illimitato, identico e diverso, così partecipa del tempo e non vi partecipa. La natura dell'uno-ch-è è apparsa consistere nel *passare* tra determinazioni opposte, ma questo stesso passaggio non ha né tempo né luogo [...]. È *impossibile* per l'intuizione. [...] Dunque, tale *metaxý* non è connessione – o, meglio, è connessione che toglie se stessa, non appena pensata».

7 Cfr. J. Taubes, *Escatologia occidentale*, Milano, Garzanti 1998, p. 97 (*Abendländische Eschatologie*, München, Seitz 1991): «Paolo indica chiaramente il punto di svolta tra apocalittica e gnosi cristiana. Escatologia e mistica in Paolo si incrociano. Contrariamente alla mistica greca e medievale, l'unione tra terreno e ultraterreno non si compie nel cuore dei singoli, “questo” e “quel” mondo, piuttosto, si spingono l'uno nell'altro come un sistema di potere chiuso, come un “regno”. L'istante in cui “questo” e “quel” mondo si toccano e si spingono l'uno nell'altro è il *kairós*».

8 M. Cacciari, *Dell'inizio*, cit., p. 268.

9 G. Agamben, *Categorie italiane*, cit., pp. 101-2.



proposito di *Pasque* (cap. 2)<sup>10</sup>; e si osservi come, in implicito riferimento anche all'opera del filosofo neokantiano Hans Vaihinger *La filosofia del come se*<sup>11</sup>, nella *Pasqua a Pieve di Soligo* (vv. 33-6) il poeta chiamasse in causa proprio la formula paolina dell'«*hōs mē*»: «E chi trascinerò davanti al tribunale / che dannà perché dannà solo al condizionale, // davanti ai come se, agli ὡς, ὡς μή, als ob / di cui tutto il qua-ammassato, il materiale mondano, quagliò?».

Ma che ne è allora, in un simile contesto, del primo termine del sintagma zanzottiano, «*Lógos*»?

Restando nella tradizione neotestamentaria, ovviamente, il *Lógos* è quello di *Gv I, I* («In principio era il Verbo, / e il Verbo era presso Dio / e il Verbo era Dio»), che Zanzotto cita e commenta nella sua nota introduttiva a *O sensi miei* di David Maria Turoldo: «A guardar bene questa espressione evangelica sembrerebbe una contraddizione in termini, mentre, al di là del suo valore, è anche metafora della spaccatura iniziale della realtà che le permette di auto-osservarsi e auto-definirsi»<sup>12</sup>. Ma questo *Lógos* maiuscolo, che è solo apparentemente fonte di contraddizione, non può identificarsi con ciò di cui siamo venuti discorrendo sinora: come osserva ancora Cacciari (a proposito però di Hegel<sup>13</sup>), la «immediatezza semplice dell'Ini-

10 Si rinvia a tal proposito al recente volume di M. Richter e M. L. Daniele Toffanin (a cura di), *Il sacro e altro nella poesia di Andrea Zanzotto*, atti del convegno presso l'Abbazia di Praglia, 6 ottobre 2012, Pisa, ETS 2013, e in particolare alla *Traduzione inedita della Lettera ai Colossesi* di San Paolo (pp. 99-108). Come ricorda M. Richter, agli inizi degli anni Sessanta l'editore Neri Pozza aveva commissionato a Zanzotto una traduzione di tutte le *Lettere di San Paolo*, ma il progetto si arenò e l'opera del poeta rimase inedita.

11 H. Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob*, Leipzig, Meiner 1922, tr. it. Roma, Astrolabio-Ubaldini 1967.

12 Milano, Rizzoli 1990; poi in *Scritti sulla letteratura*, I, cit. p. 351.

13 Che un discorso su Hegel si presti molto bene a chiarire la differenza tra messianismo e apocalittica non è un caso, se si osserva con Taubes (cit., pp. 63-4) che la «“peculiare tecnica di pensiero” e il “particolare concetto di sviluppo” dell'apocalittica e della gnosi è il metodo dialettico, che concilia nel corso della storia l'opposizione di tesi e antitesi nella sintesi [...]». La logica dialettica è una logica della storia ed è alla base dell'interpretazione escatologica del mondo. Questa logica è caratterizzata dalla domanda intorno alla forza del negativo, così come essa viene posta nell'apocalittica e nella gnosi [...]. La struttura dell'apocalittica e della gnosi è quindi essenzialmente storica. In una tale interpretazione le diverse manifestazioni e raffigurazioni non rappresentano altro che punti di passaggio di un movimento che proviene da un determinato inizio e tende a una fine determinata. La struttura storica dell'apocalittica e della gnosi è quindi essenzialmente escatologica». Agamben osserva tra l'altro che il verbo tedesco con cui Lutero

zio viene supposta, e immediatamente negata. La mediazione» analogica «che si supporrebbe prodotta attraverso il “trapassare” via dall’Inizio, è in realtà del tutto immanente all’Inizio, e il processo non ne produce che la manifestazione. L’Inizio [...] si risolve in *ciò che pone* tale astrazione: nell’Iniziante, il cui punto di vista non potrà che essere quello del pensiero [...]. L’Inizio *presuppone* il pensiero che lo riflette nella forma logica»<sup>14</sup> e dunque il ritorno circolare ed escatologico della presenza a sé, al reciproco possesso di essere e sapere che è per l’appunto, nella tradizione del pensiero occidentale, ciò che si esprime nel termine “*Lógos*”.

*Lógos* che, nella sua natura manifestativa e analogico-proporzionale, ha anche o soprattutto carattere normativo (paterno), e sta dunque in rapporto all’*erchómenos* messianico come la lingua (“patria”), nella dicotomia zanzottiana, sta al dialetto (“matria”).

Nel suo libro *San Paolo. La fondazione dell’universalismo*, Alain Badiou insiste in una prospettiva lacaniana (ma anche accostabile al pensiero di Bataille<sup>15</sup>) sulla tensione paolina a svuotare dall’interno la Legge mosaica, secondo lo stesso procedimento “cairologico” analizzato a proposito del tempo:

La legge è ciò che consegna il desiderio alla sua autonomia ripetitiva indicandogli il suo oggetto. Il desiderio acquista allora il suo automatismo nella forma della trasgressione. Ma come intendere “trasgressione”? Si dà trasgres-

---

traduce, nella maggior parte delle occorrenze, il paolino “*katargeín*” (“disattivare”), è proprio quell’“*Aufheben*” che assumerà nella dialettica hegeliana un ruolo centrale (*Il tempo che resta*, cit., pp. 94-6).

14 M. Cacciari, *Dell’inizio*, cit., p. 108.

15 Cfr. ad es. *L’erotisme*, Paris, Minuit 1957, tr. it. *L’erotismo*, Milano, ES 1991. È sempre Agamben a scrivere che gli «interpreti francesi di Hegel», Koyré e Kojève, «partono [...] dalla convinzione che la “filosofia hegeliana, il ‘sistema’ sono possibili soltanto se la storia fosse finita [...]”. Che il concetto di *désœuvrement* – che è una buona traduzione del *katargeín* paolino – faccia la sua prima apparizione nel Novecento proprio in Kojève, per definire la condizione dell’uomo post-istorico, il *voyou désœuvré* come “šabbat dell’uomo” [...] dopo la fine della storia, prova a sufficienza che la connessione al tema messianico non è qui, tuttavia, ancora del tutto neutralizzata» (*Il tempo che resta*, cit., pp. 95-6). I debiti del pensiero di Bataille con la lettura hegeliana di Alexandre Kojève sono noti. Qui vorrei ricordare di passaggio come, oltre al concetto di “*désœuvrement*”, ve ne siano altri che riportano alle tematiche che stiamo affrontando: si pensi ad esempio alla “*souveraineté*” (“sovranità”) e alla “*dépense*” (“dispendio”). Zanzotto tradusse le opere batailliane *Sur Nietzsche*, Paris, Gallimard 1945, tr. it.: *Nietzsche. Il culmine e il possibile*, Milano, Rizzoli 1970 e *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard 1957, tr. it. *La letteratura e il male*, Milano, Rizzoli 1973.

sione quando quel che la legge vieta – cioè nomina negativamente – diventa l'oggetto di un desiderio che vive per se stesso al posto del soggetto. Ecco come Paolo riassume questo incrociarsi dell'imperativo, del desiderio e della morte soggettiva: "In effetti il peccato, cogliendo l'occasione del comandamento, mi sedusse e così mi mise a morte" (Rm 7, 11)<sup>16</sup>.

Ciò che salva non sono le «opere», ma la «fede», non il diritto esercibile di fronte a un dovere (legge), ma la gratuità non comprensibile, non padroneggiabile della «grazia» (Rm 3, 27: «Dov'è dunque il vanto? È stato escluso. Per quale legge? Per quella delle opere? No, ma per la legge della fede. Riteniamo infatti che ogni uomo è giustificato per mezzo della fede senza le opere della legge»). Se così stanno le cose, non si tratta però di contrapporsi negativamente alla legge, ma piuttosto di spingerla al «limite massimo della sua vigenza». Agamben fa riferimento a questo proposito al concetto schmittiano di "eccezione":

Secondo Schmitt [...] il paradigma che definisce la struttura e il funzionamento della legge non è la norma, ma l'eccezione. [...] La norma si applica, per così dire, all'eccezione, disapplicandosi, ritirandosi da essa. L'eccezione è, cioè, [...] un'esclusione inclusiva [...]: una cattura del fuori [...]. Se questo è vero, nello stato di eccezione è allora impossibile distinguere tra osservanza e trasgressione della legge [...]. In questo senso si può dire che, nello stato di eccezione, la legge, in quanto coincide puramente e semplicemente con la realtà, è assolutamente inseguevibile, che l'ineseguibilità è la figura originaria della norma [...]. Corollario di questa inseguevibilità della norma è che, nello stato d'eccezione, la legge è assolutamente informulabile<sup>17</sup>.

Il «dialetto» di Zanzotto «è sentito veniente di là dove» non solo «non è scrittura», ma neanche «grammatica»; da dove, cioè, il *nómos* della *langue* non può essere eseguito né formulato, e si confonde con le opere della *parole* in un «terreno vago» dove viene sospesa ogni localizzazione o «territorialità»:

il dialetto appare come la metafora – ed è per un certo verso la realtà – di ogni eccesso, inimmaginabilità, sovrabbondare sorgivo e stagnare ambiguo del fatto linguistico nella sua più profonda natura. Esso resta carico della vertigine del passato, dei megasecoli in cui si è estesa, infiltrata, suddivisa, ricomposta, in cui è morta e risorta "la" lingua [...] entro una violentissima deriva perché vi si tocca, con la lingua [...] il nostro non sapere di dove la lingua venga [...]:

16 Napoli, Cronopio 1999, pp. 123-4 (*Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, Paris, PUF 1997).

17 G. Agamben, *Il tempo che resta*, cit., pp. 98-100.

perfetta opposizione, in questo, all'altra lingua, quella "alta", apprezzabile [...] come una distinta totalità lessicale e morfosintattica, passibile di uso e di manovre – mentre la corrente infera del parlato dialettale «fa uso»<sup>18</sup>.

Si badi all'espressione tra virgolette, «fa uso», che traduce l'espressione paolina «*chrēsai*» (cfr. ad es. *I Cor 7, 21*): «*Uso*: questa è la definizione che Paolo dà della vita messianica nella forma del *come non* [...]. Paolo contrappone l'*usus* messianico al *dominium*: restare nella chiamata nella forma del *come non* significa non farne mai oggetto di proprietà, ma solo di uso. [...] Essere messianici, vivere nel messia significa la depropriaizione, nella forma del *come non*, di ogni proprietà giuridico-fattizia»<sup>19</sup>. Mentre la «lingua "alta"», in quanto «totalità» conchiusa e sottoposta alla norma, resta sempre a disposizione, ed è come tale dominabile, passibile di «uso» e «manovra», il dialetto, nella sua inafferrabile *anomía*, ha un ruolo attivo nei confronti della legge e delle determinazioni soggettive e/o sociali: non ne è usato, ma ne «fa uso»; non è né oggetto né soggetto di appropriazione, ma puro passaggio, attraversamento del mondo senza alcun punto di partenza e di arrivo. In quanto tale, il dialetto-*erchómenos* si differenzia complementariamente dal *Lógos*-lingua perché non si presta a fondare e legittimare alcun potere: la sua «potenza si compie nella debolezza» (*2 Cor. 12, 9*), «raggiunge il suo *télos* non nella forma della forza e dell'*érgon*, ma in quella dell'*asthéneia*»<sup>20</sup>, e per questo è «comunque lontano da ogni trono», umile:

Riversato entro la terra, connesso/sconnesso in tale "umiltà", questo logos parla attraverso le mille bocche degli "umili", e comunque nei milioni di "errori", di vagabondaggi individuali, misteriosissimi ribelli, in cui si consumano i canoni di ieri e di oggi, si celano quelli di domani: ma solo per essere, in qualche modo, comicizzati in partenza<sup>21</sup>.

In questo passaggio Zanzotto introduce la questione dell'individualità connettendola a quella del potere.

Nel volume citato, Badiou sostiene che Paolo, similmente a Lacan, propone una «topica dei discorsi», in cui distingue il discorso cristiano da quello ebraico e da quello greco. Questi ultimi costituirebbero «le due facce di una stessa figura di *maîtrise*»: il discorso ebraico è il discorso della requisizione del segno da parte

18 A. Zanzotto, *Nota a Filò*, PPS, pp. 542-3.

19 G. Agamben, *Il tempo che resta*, cit., p. 31.

20 *Ivi*, p. 93.

21 A. Zanzotto, *Nota a Filò*, PPS, p. 544-3.

di una figura soggettiva di tipo profetico, «che dà segni e attesta la trascendenza esponendo l'oscuro alla sua decifrazione»; la figura soggettiva costituita dal discorso greco è invece quella del saggio che si appropria attraverso la sapienza del *kósmos*. Da una parte si ha dunque un discorso dell'eccezione (il miracolo della profezia), dall'altra un discorso della totalità. Nel discorso cristiano occorre invece partire «dall'evento in quanto tale, che è cosmico e illegale, in quanto non si integra in nessuna totalità e non è segno di niente. Ma partire dall'evento non produce nessuna legge, nessuna forma di *maîtrise*». Se il discorso ebraico e quello greco possono definirsi «discorsi del Padre», in quanto «costruiscono la comunità nella forma dell'obbedienza», il discorso messianico è invece un «discorso del Figlio»<sup>22</sup>:

Cristo è una venuta, è ciò che interrompe il regime di discorso precedente. Cristo è, in sé e per sé, quel che ci accade. E che cosa ci accade? Siamo liberati dalla legge. Ora, l'idea di mediazione è ancora legale, viene a patti con la sapienza e con la filosofia. Questa è una questione decisiva per Paolo, perché è soltanto liberandosi dalla legge che si diviene realmente figli. E un evento è falsificato se non genera un divenir-figlio universale. Attraverso l'evento entriamo nell'uguaglianza filiale<sup>23</sup>.

Nell'organizzare un discorso del figlio «si tratta di far valere una singolarità universale sia contro le astrazioni dominanti [...] che contro le rivendicazioni comunitarie o particolaristiche»<sup>24</sup>. Nell'ordine patriarcale, l'universalità della legge si fonda sulla singolarità del padre e/o delle istituzioni vicarie: l'universalità è dunque un'astrazione dominante, e la singolarità un principio di esclusione. Nell'«illegalità» del discorso filiale (e si noti che Zanzotto parla di «vagabondaggi individuali, misteriosissimi ribelli»), la singolarità diviene un fattore inclusivo e di concreta universalizzazione-individuazione.

Se il dialetto-*erchómenos* «resta carico della vertigine del passato», il suo divenire non è da sempre predeterminato nel principio, nel padre; ma, svincolato da ogni *nómos*, costituisce quell'apertura, quell'«Aperto» in cui il futuro può farsi incontro:

Sacrificarsi a un attimo che è di ritualità/scontro perlustrando i terreni dialettali e scrivendoli-descrivendoli con un inevitabile effetto di distorsione e di «indeterminazione», appare giustificato anche se non si sa quanto produttivo. Resta legato in ogni caso a un atteggiamento che non può non esser fuori di «questo» tempo, proprio perché arrischiato entro un tempo dalla freccia e *durée* diverse [...]. Ma per questo il contatto con i dialetti [...] è capace di inquadrare

22 A. Badiou, *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, cit., pp. 66-9.

23 *Ivi*, p. 78.

24 *Ivi*, p. 26.

anche se in termini cifrati la più smagliante apertura su alterità, futuri, attive dissolvenze<sup>25</sup>.

È un *lógos* quasi a-logico, «che rimane “quasi” infante pur nel suo dirsi», e in questo simile all’*Aión* plotiniano:

La natura fulminea di *Aión* ricorda arcaiche figure; risuona nell’inno di Febo, quando, ancora *infans*, il dio si scioglie da tutti i legami e da tutte le fasce [...] (*Inno ad Apollo*, 127-134) – risuona nell’inno a Dioniso, quando, adolescente appena, il dio appare sulla riva del limpido mare, e invano i pirati cercano di afferrarlo, ché nessun legame può tenerlo [...] (*Inno a Dioniso*, 13). *Aión* ricorda la figura divina *semper adveniens*, che non procede, che non dis-corre (e perciò *infans!*), che non invecchia – e che quindi i lacci dei nomi, i vincoli dell’*onomázein* non possono catturare. Più che un nome, questa figura è *suo-no*: originaria vibrazione [...] che accade in un “punto” ineffabile e da quello liberamente si “articola” nella molteplicità dei tempi, dei ritmi, dei canti [...].

Un *país* è, dunque, l’*Aión* [...]. (E un vecchio, invece, Chronos, che per infinite durate regge l’ordine delle cose, le fa dis-correre fino a vecchiaia e a morte, assegna ad ognuna definiti nomi e definiti confini)<sup>26</sup>.

Provvisoriamente, si può dunque ritenere che, accostando a «*Lógos*» il participio «*erchómenos*», Zanzotto ne mantenga le prerogative “paterne” ma svuotandole, destrutturandole dall’interno nel senso che si è tentato di chiarire in queste pagine<sup>27</sup>.

Ora, però, occorre osservare che questo «*Lógos erchómenos*» in *Filò* non è solo «infante», fanciullo, ma è anche lo «sposo» che la «Dia» attende, eterno come lei, e che anzi con lei si identifica (vv. 273-4: «fursi che spèta un sposo tant eterno / cofà èla –, e che l’è éla – Λόγος ἐρχόμενος»; «forse che aspetta uno sposo eterno / come lei – e che è lei –, Logos veniente»).

Secondo Agamben, l’«immagine dello «sposo eterno» (Cristo)» rende ancora più esplicite le implicazioni teologiche del passaggio in questione<sup>28</sup>. Se questo, come credo, è almeno in parte vero, in un’ottica neotestamentaria non è però altrettanto perspicua l’idea di uno *hierós gámos* tra il Messia e la figura mitologico-pagana della Grande Madre. Per comprenderla pienamente, è necessario a mio avviso spostarsi entro un contesto culturale

25 A. Zanzotto, *Nota a Filò*, PPS, p. 544.

26 M. Cacciari, *Dell’Inizio*, cit., pp. 283-5.

27 Cfr. ancora G. Agamben, *Categorie italiane*, cit., p. 99: «Congiungendo il termine greco *logos* col participio *erchomenos* (a quanto mi risulta, la congiunzione è un *hapax* inventato dal poeta), Zanzotto enuncia certamente la sua poetica, ma lo fa iscrivendola in un contesto messianico».

28 *Ivi*, p. 99.

cronologicamente molto lontano da quello indagato sin qui, ma che presenta numerose e interessanti connessioni con esso: quello, cioè, della crisi dell'Illuminismo e della riflessione del primo Romanticismo tedesco sul cristianesimo e la funzione della mitologia.

### 3. Il mito romantico del «Dio a venire»

#### 3.1. Rivoluzione, mitologia e cristianesimo nel primo Romanticismo tedesco

Secondo Manfred Frank, autore del citato volume *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, la riflessione del primo Romanticismo tedesco sulla necessità e la funzione di una «nuova mitologia» costituisce una risposta alla crisi dell'Illuminismo e, in particolare, ai problemi che l'emancipazione della ragione meccanicistico-analitica poneva sul piano socio-politico. Risposta che non va tuttavia considerata come intenzionalmente opposta al pensiero illuminista, bensì come tentativo di mantenerne in vita le principali istanze libertarie, superando le difficoltà che esso aveva sollevato e che non era riuscito a risolvere.

Se, in primo luogo, l'esistenza di una ragione valida sempre e ovunque è il presupposto dell'ideale di uguaglianza e fratellanza universali, è vero per converso che essa implica la rimozione del suo carattere storicamente e geograficamente determinato: la rivoluzione borghese, paradossalmente, crea l'individuo libero (il cittadino) ma facendone un'entità solo astrattamente differenziata e integrata, e perciò stesso concretamente indistinta e dis-integrata dalla propria realtà storico-sociale.

Questo individuo, in secondo luogo, è inserito secondo ragione in un sistema meccanisticamente dominato dal principio di causa-effetto, il quale non solo nega di fatto la libertà che afferma idealmente, ma non è neanche in grado di indicare dei fini, e dunque di rispondere ad ogni umano ed elementare bisogno di senso.

Da ultimo, il «principio su cui è costruita la razionalità delle cose non è a sua volta razionale [...]». Genesis e validità appartengono a due livelli distinti, e sarebbe improprio riferire le leggi del prodotto compiuto al processo della sua «formazione» [*Bildung*]<sup>29</sup>. La ragione assoluta, insomma, non è né fondata né fondante: essa non origina alcun reale senso di comunità e di aggregazione sociale.

29 M. Frank, *Il dio a venire*, cit., p. 130.

Per Frank, il «nucleo d'interesse preromantico per i problemi mitologici» consiste, in una prospettiva pragmatica, nella «funzione sociale dei miti»<sup>30</sup>:

Il mito «fonda» e legittima un ordine sociale mediante discorsi che, ridotti alla loro pura funzione segnica, non hanno in sé nulla di legittimante, ma che ricevono questa funzione dai soggetti sociali in virtù di un'attribuzione di valore. Tutti i miti producono un'apparenza di ordine e forniscono una giustificazione teleologica della vita sia agli individui che ai gruppi, offrendo una gratificazione istituzionalizzata ai bisogni riconosciuti da una certa cultura. Il mito è la «solida cittadella» o, come dice Hegel, l'«asilo sicuro» la cui certezza simbolica rende sopportabile la tragicità dei conflitti intersoggettivi e la precarietà delle iniziative e dei rapporti umani<sup>31</sup>.

Ad aprire la via d'accesso romantica al mito fu Herder<sup>32</sup>. Amico di Christian G. Heyne e influenzato da Johan G. Hamann, Herder inserì «la mitologia nel quadro di una visione linguistica del mondo»<sup>33</sup>: i miti, come le lingue, articolano una rappresentazione del cosmo che non risponde a un criterio di verità assoluto, ma storico, contestuale. In quanto tale, il patrimonio della mitologia antica è passibile di un «uso euristico» da parte del poeta moderno, di una «rielaborazione creativa» che gli conferisca «un nuovo significato e una nuova attualità»<sup>34</sup>.

Su questa linea, nella sua opera *La visione di Raffaello*<sup>35</sup>, Wilhelm H. Wackenroder «compie il primo passo rivoluzionario e decisivo dal classicismo grecofilo verso il romanticismo, reso possibile da una complessa rielaborazione in senso pietistico delle idee di Winckelmann e di F. Stölberg»: il volume prende avvio dalla dichiarazione neoplatonica di Raffaello sulla pagana Galatea («Essendo carestia di belle donne, io mi servivo di una certa idea che mi viene alla mente»), che invece l'autore «riferisce con la massima naturalezza alla Madonna»<sup>36</sup>.

La delusione degli intellettuali romantici dopo i primi anni della rivoluzione francese e la conseguente rivalutazione del cristianesimo si esprime

30 *Ivi*, p. 69.

31 *Ivi*, p. 96.

32 Cfr. in particolare *Vom neuern Gebrauch der Mythologie*, in *Sämtliche Werke*, vol. I, Hildesheim, Olms 1967 (*Sul nuovo uso della mitologia*, 1767).

33 *Ivi*, p. 128.

34 *Ivi*, p. 96.

35 *Rafaels Erscheinung* (1793-96), in *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe*, vol. I, Heidelberg, Winter Universitätsverlag 1991.

36 L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. II, t. 3, Torino, Einaudi 1971, p. 740.



con il massimo vigore durante il convegno di Jena (1799-1800). L'opera che meglio riflette questo clima ideologico è il saggio di Novalis *Die Christenheit oder Europa*<sup>37</sup>, in cui l'autore rievoca la presunta unità politica e spirituale del Medioevo cristiano, attribuendo la causa della sua rottura alla Riforma luterana e vedendo in essa il germe di quella irreligiosità che sarà poi caratteristica dell'Illuminismo. A quest'ultimo l'autore contrappone il «cristianesimo dell'avvenire», che è poi il «grande fermento romantico, colto nei suoi aspetti politici ed anche culturali, assai più che in quello propriamente religioso»<sup>38</sup>. Come già, meno consapevolmente, in Wackenroder, nella poesia di Novalis le suggestioni cristiane si fondono inoltre con quelle mitologico-pagane, dando luogo a un'ambiguità che rende spesso indiscernibili le due componenti: è il caso, ad esempio, della figura femminile, che può essere di volta in volta o contemporaneamente l'amata defunta Sophia, la Divina Sapienza, la Notte, la Madonna, la giovane amante e la Grande Madre<sup>39</sup>.

Altamente significativa del clima culturale tedesco a cavallo tra Sette e Ottocento è l'esperienza giovanile di Schelling, Hölderlin e Hegel presso il convento di agostiniani di Tubinga (il celebre *Stift*)<sup>40</sup>.

Negli ultimi decenni del '700, l'ascesa al potere nel Ducato del Württemberg di Karl Eugen aveva inaugurato una politica di "dispotismo illuminato", mitigando l'aspra contrapposizione tra il Ducato cattolico e gli Stati soggetti, di professione luterana. Il Pietismo, che aveva di conseguenza perduto la sua funzione ideologica, andava esaurendosi. Preoccupati di mantenere le proprie prerogative, i docenti di teologia dell'Università di Tubinga erano alle prese con il tentativo di conciliare cristianità e Illuminismo sul modello della nuova accademia fondata da Karl Eugen, la *Karlsschule*. In contrasto con questo atteggiamento apologetico e di compromesso, i tre giovani studenti di teologia si distinsero immediatamente

37 Novalis, *Werke*, Köln, Konemann 1996, vol. II, tr. it. *Cristianità o Europa*, Milano, SE 1985. L'opera fu terminata nel 1799, ma fu pubblicata in forma mutila da Friedrich Schlegel solo nel 1826

38 L. Mittner, op. cit., pp. 775-6.

39 Cfr. in particolare gli *Hymnen an die Nacht* [1800] e i *Geistliche Lieder* [1799-1800] (*Novalis Werke*, München, Beck 2001, tr. it. *Inni alla notte; Canti Spirituali*, Milano, Mondadori 1991).

40 Per la ricostruzione dei rapporti tra Schelling, Hölderlin e Hegel in questo periodo e oltre, si fa riferimento al volume di F. G. Nauen *Revolution, Idealism and Human Freedom: Schelling, Hölderlin and Hegel and the Crisis of Early German Idealism*, The Hague, Nijhoff 1971.

per la loro radicale opposizione all'*establishment*. Il punto di riferimento ideologico-politico era rappresentato dalla Rivoluzione francese; pur essendo coinvolti concretamente nelle attività delle società segrete di ispirazione giacobina, tuttavia, Schelling, Hölderlin e Hegel avevano un concetto elitario e astratto della prassi rivoluzionaria:

Totally divorced socially from the artisans and peasants, they failed to see how such men, enslaved by Christianity to their own narrow interests, could be the instruments of liberty. Distinguishing themselves sharply, the young Swabians believed that they and their like constituted a hidden "community of spirits" held together by common faith in the effective power of freedom and reason. To describe this spiritual community, Schelling, Hölderlin and Hegel used two Christian symbols, "the invisible church", and the "Kingdom of God", which bridged the gap between the two traditions which were most influential on their thinking: Kantian idealism and Swabian Pietism. For Kant, [...] moral men within the temporal church constituted an "invisible church" aiming at the realization of the "Kingdom of God on earth" [...]. Still, Kant did not believe that either the invisible church or the Kingdom of God were real, historical entities operative in human time. For the Swabian Pietists, on the other hand, both the "invisible church" and the "Kingdom of God", while unrelated to either reason or freedom, were concrete historical entities which would be realized in real historical time<sup>41</sup>.

È chiaro come ciò comportasse una reinterpretazione in senso idealistico dei principi illuministici di ragione e libertà; i quali, sganciati dal mondo reale-storico, avrebbero potuto farvi ritorno non tanto (o non solo) attraverso una prassi concreta della violenza rivoluzionaria, che semmai sarebbe dovuta giungere dalle vittorie dell'esercito francese, ma grazie all'opera interiore e speculativa di una *élite* illuminata. Modello delle aspirazioni politiche dei tre giovani teologi era la Grecia antica, non più vista, secondo il dominante canone del classicismo settecentesco, come astratto oggetto di contemplazione estetico-antiquaria, bensì come vivo paradigma di struttura socio-politica atta a promuovere il necessario sviluppo umano e culturale.

Di particolare interesse, rispetto a quanto siamo venuti dicendo, sono due testi, entrambi risalenti al 1796. Il primo è un breve scritto, anepigrafo e adespoto, scoperto e pubblicato nel 1917 da Franz Rosenzweig che gli diede il titolo *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealism*<sup>42</sup>. Secondo l'ipotesi più accreditata, il testo sembrerebbe di mano di Schel-

41 *Ivi*, pp. 22-3.

42 Heidelberg, Winter 1917, tr. it. *Il più antico programma sistematico dell'idealismo tedesco*, Pisa, ETS 2007.

ling, che lo avrebbe poi affidato a Hölderlin perché lo conservasse nella prospettiva di un futuro lavoro comune. Ciò che importa rilevare, in ogni caso, è che l'«intero documento ha il carattere di un foglio clandestino, di una lettera circolare buttata giù alla svelta [...], il cui autore non pensa tanto a esprimere le sue opinioni personali quanto a rendere lo spirito comune di un gruppo [...]. L'«io» autoriale è qui insomma l'equivalente di un «noi»»<sup>43</sup>. Al centro del «programma» è l'idea «che per quanto mi risulta non è ancora venuta in mente a nessuno – dobbiamo avere una nuova mitologia, ma una mitologia che sia al servizio delle idee, [...] una mitologia della *ragione*»<sup>44</sup>. Secondo Frank, alla cui ricostruzione continuo ad attermi, la grande novità di questa idea consiste nel suo essere funzionale a una «critica anarchico radicale dello Stato» concepito secondo i postulati meccanicistico-analitici dell'Illuminismo. In nome di una visione organicista della vita, che ha le sue origini nella speculazione di Goethe, gli scopi dell'agire vengono sottratti alla dimensione della mera strumentalità, per essere ricondotti secondo la lezione kantiana a quella dell'idealità:

L'accusa che essi [i Romantici] rivolgono alla mentalità analitica [...] è di avere sì criticato con successo i fondamenti ideologici del feudalesimo, distruggendo però nello stesso tempo la possibilità di legittimare qualsiasi forma di società umana, e questa metacritica della critica illuministica utilizza la metaforica dell'organismo. Gli organismi sono strutture le cui parti partecipano alla finalità del tutto, e in modo tale che quella finalità non è esterna alle parti ma ne è costitutiva. Rousseau, che collega lo Stato-organismo all'idea di una democrazia diretta, è uno fra i primi a rovesciare l'equazione illuministica tra natura e meccanismo e a considerare naturale un'organizzazione non meccanica della società: Kant e i Romantici lo seguono su questa strada<sup>45</sup>.

In tal senso la «nuova mitologia», che conserva di quella antica la capacità di generare motivazioni collettivamente condivise, ma nella «forma non-mitica» e razionale «di una normatività intersoggettiva»<sup>46</sup>, è chiamata a svolgere le funzioni un tempo delegate alle tradizioni religiose senza con ciò ereditarne gli aspetti repressivi.

L'«idea che unisce tutte le idee», conferendo una forma unitaria e chiusa alla totalità teleologica dell'«organismo», è la bellezza: solo nella libertà dell'atto estetico, della creazione come della ricezione artistica, le dimensioni

43 M. Frank, op. cit., p. 138.

44 Per coerenza si segue qui la traduzione offerta nella stessa edizione italiana dell'opera di Frank.

45 *Ivi*, p. 165.

46 *Ivi*, p. 153.

distinte della ragione teoretica e della ragione etico-pratica avrebbero potuto trovare il necessario punto di congiunzione. L'arte, e in particolare la poesia, anticipano il compimento del progetto politico-sociale, offrendo il supremo esempio di convergenza tra legalità e finalità, bene e verità, singolare e universale. In questo modo, però, la palingenesi politica si converte in utopia estetica, e il suo compimento – la coincidenza organica uno-Tutto – si sposta dal presente a un futuro indeterminato: nell'attesa dell'avvento del «Regno di Dio», la comunità dei pochi iniziati può solo limitarsi (come avviene in Novalis e Hölderlin) a prefigurare la luce nella silenziosa e materna invisibilità della Notte. Se per un verso, dunque, l'idea rousseauiana di uno Stato-organismo è l'«anticamera» del Romanticismo, per un altro si può affermare con Mittner che il «pensiero classico-romantico rovesciò sostanzialmente il rousseauianesimo, ponendo l'età dell'oro dell'umanità non in un mitico passato, ma in un avvenire esso pure più o meno mitico; con ciò svingorì la spinta rivoluzionaria dell'illuminismo, mentre sembrava rafforzarla»<sup>47</sup>.

Il secondo testo su cui mi soffermerò brevemente è il poemetto hegeliano *Eleusis*<sup>48</sup>, inviato e dedicato a Hölderlin, in cui si riflettono tutti i plessi tematici affrontati sin qui. Come la Sais dei frammenti di romanzo novalesiani<sup>49</sup>, Eleusi è il luogo dei misteri, della religione notturna-esoterica-interiore (metafora della «chiesa invisibile»), contrapposta a quella diurna-essoterica-esteriore degli dei olimpici (la «chiesa visibile», mondana). L'oscurità della notte solleva l'io dagli affanni dell'agire strumentale, e gli consente di fantasticare sulla «verità libera», inconciliabile con l'autorità inautentica «che governa i sentimenti e i pensieri». Ma l'invocazione che il poeta rivolge a Cerere perché lo accolga come iniziato nel suo santuario non può essere soddisfatta: il «vestibolo» della dea tace, l'Olimpo è stato profanato dalla sterile scienza moderna, che ha ucciso e dissacrato l'umanità privandola della sua innocenza. Per questo il «figlio del Mistero» non può più affidare all'uomo i segni che rivelano la pienezza della sua dottrina, e il saggio che li conosce non può rivelarli «agli spiriti più umili». Il «figlio del Mistero» è evidentemente Dioniso, secondo l'accostamento invalso durante tutto il periodo Romantico tra culto dionisiaco e culto mi-

47 L. Mittner, op. cit., vol. II, 1, p. 78.

48 In Hegel, *Der Geist des Christentums. Schriften 1796-1800*, Frankfurt a. M. – Berlin – Wien 1978, tr. it. in Hegel – Hölderlin, *Eleusis, carteggio*, Milano, Mimesis 1996. Dal momento che continuiamo a seguire il discorso di Frank, ci atterremo anche in questo caso alla traduzione proposta nel suo volume e non alla trad. it. cit.

49 *Die Lehrlinge zu Sais* [1798-99], in *Gedichte und Fragmente*, Stuttgart, Reclam 1972, tr. it. *I discepoli di Sais*, Milano, Rusconi 1998.

sterico di Demetra, poi in parte confermato dagli studi di Karoly Kerényi<sup>50</sup>. Ma l'ambiguità del contesto farebbe pensare anche, contemporaneamente, a Cristo: al di là del riferimento alla «notte santa», per antonomasia quella del Natale, «che vede nascere finalmente il “dio a venire” di Isaia»<sup>51</sup>, si osservi come Hegel citi quasi alla lettera *I Cor* 13, 1-2, incrociando Paolo con il sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare* (v. 1-3: «Tanto gentile e tanto onesta pare / la donna mia quand'ella altrui saluta / ch'ogne lingua deven tremando muta»): «Chi volesse parlarne, / parlasse pure con la lingua degli angeli, sentirebbe / la povertà delle parole, / e proverebbe orrore di aver rimpicciolito il sacro: il discorso gli sembrerebbe peccato, e tremando si chiuderebbe la bocca» (Eleusi); «Se parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, ma non avessi amore, sarei un rame risonante o uno squillante cembalo. Se avessi il dono di profezia e conoscessi tutti i misteri e tutta la scienza e avessi tutta la fede in modo da spostare i monti, ma non avessi amore, non sarei nulla» (Paolo). La svalutazione messianica del linguaggio, della conoscenza e delle opere, in Paolo, si presta perfettamente a supportare la critica della ragione analitica e dissacrante compiuta da Hegel e la sua identificazione tra «sacro» e ineffabile. Manfred Frank ricorda come già «negli scritti giovanili anteriori al 1796» Hegel associasse «la greca Eleusi con l'ora di nascita del cristianesimo», e cita la lettera di Hölderlin a Ebel del 9 novembre 1795: «Lei sa che gli spiriti devono comunicarsi ovunque si muova un soffio vivente, e unirsi a tutto ciò che non va respinto, affinché da questa unione, da questa chiesa che lotta nell'invisibile, esca il grande figlio del tempo, il giorno di tutti i giorni, quello che l'uomo della mia anima (un apostolo...) chiama il futuro del signore»<sup>52</sup>. «Questo apostolo», chiarisce ancora Frank, «è Paolo, a cui già il giovane Schelling nello *Stift* di Tubinga dedicava commenti in chiave rivoluzionaria»<sup>53</sup>.

In *Eleusi*, dunque, sono già contenuti tutti gli elementi che contraddistinguono, in Germania, la transizione dall'Illuminismo al primo Romanticismo: la critica della ragione analitica e la conversione del carattere “meridiano” e storico proprio degli ideali illuministici nella dimensione notturna, trascendentale dell'attesa messianico-mitologica; la sovrapposizione dei culti misterici e dionisiaci; l'identificazione Dioniso-Cristo.

50 *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano, Adelphi 1992.

51 M. Frank, op. cit., p. 238.

52 F. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag 1992, vol. 3, p. 184.

53 M. Frank, op. cit., pp. 238-9.

Tra i primi mitografi tedeschi a teorizzare il controverso accostamento tra il culto misterico di Demetra e quello di Dioniso fu Friedrich Creuzer, nel suo capolavoro *Symbolik und Mythologie der alten Völker*<sup>54</sup> (1812).

Creuzer, e con lui Görres e Karl Ottfried Müller (solo per fare tre nomi di particolare spicco) misero a nudo il fondo antiolimpico della serenità olimpica e apollinea, mostrando come la tragedia greca non sia, a differenza del *Trauerspiel* di Goethe e Schiller, pura apparenza estetica, ma l'espressione di un nucleo culturale vivente, e precisamente dei misteri dionisiaci<sup>55</sup>.

Attraverso la sua distinzione tra il simbolo, totalità momentanea, necessaria e insondabile, e il mito, che sviluppa il simbolo in un discorso articolato nel tempo e aperto a possibilità alternative, Creuzer anticipava la polarità nicciana «dionisiaco-apollinea»: laddove il primo termine eredita il carattere misterico-esoterico del simbolo, il secondo la distaccata e serena figuratività propria del mito e dell'*épos*. Questa distinzione, che «sta chiaramente all'origine di quei modelli di classificazione "bipolari" di cui l'Ottocento è stato così prodigo», giungerà «– attraverso la mediazione di Karl Otfried Müller – a Johann Jakob Bachofen, il quale non fu solo contemporaneo e allievo di Schelling, ma fu anche a Basilea collega di Nietzsche»<sup>56</sup>.

Nasceva così una visione della greicità opposta a quella del classicismo di Winkelmann e Goethe, al centro della quale la tragedia e le sue origini misterico-culturali prendevano il posto sino ad allora riservato all'epica e alla scultura. Nella tragedia greca i romantici trovavano la risposta estetica

54 Hildesheim-Zürich-New York, Olms 1990, tr. it. parziale in A. Baeumler, F. Creuzer e J. J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, Milano, Spirali 1983.

55 M. Frank, op. cit., pp. 75-6.

56 *Ivi*, pp. 79-80. Cfr. su questo punto anche L. Mittner, cit., vol. II, 3, p. 926: «La linea evolutiva della mitografia romantica va dalla scoperta novalisiana del valore cosmico e religioso della "fiaba" alla rivalutazione mitica, per opera di Görres, della terra, sorgente di ogni vita e creatrice del popolo; essa porterà, con Bachofen, alla scoperta dei miti matriarcali e del diritto matriarcale. È una linea, come si vede, romantica per eccellenza o, in termini più scientifici, linea tellurica e lunare, tesa a rivalutare le forze generatrici della natura e la spontaneità dell'istinto prelogico e premorale a tutto scapito dello spirito più propriamente umano, logico cioè e morale. La Grecia classica, la Grecia dei miti solari e del logos, fu abbandonata per la più antica, più "genuina" Asia; con Creuzer sorse il mito scientifico di un'Asia culla del mito umano, anzi simbolo ed essenza del mito di tutti i tempi. La concezione di Creuzer, anticipata genialmente da Hölderlin, sarà codificata dalla concezione nietzschiana del dionisiaco concepito come componente asiatica della greicità».

al grande problema sociologico, politico e metafisico della sintesi tra singolare e universale, che non a caso il *Systemprogramm* aveva risolto nella dimensione della «bellezza»: il *principium individuationis*, rappresentato dalla serena razionalità apollinea, veniva ricondotto al fondo oscuro della mistica totalità dionisiaca; quest'ultima, per contro, trovava nel principio opposto una misura e una mediazione che ne temperava l'eccesso potenzialmente distruttivo.

Va detto però che il solo mito dionisiaco, di per sé, contiene già questa polarità e la sua sintesi dialettica nella vicenda del dio fatto a pezzi dai titani e poi risorto all'unità organica.

Dioniso è insomma quel dio che ha in spregio il *principium individuationis* [...], che abolisce le barriere tra i sessi e che manipola e confonde a piacere gli ambiti separati della vita: trascinandoli nel vortice dell'identità indifferenziata, o viceversa come dio del progresso e dell'evoluzione, separandoli e differenziandoli. Egli partecipa così dell'unità come della separazione, e questa doppia virtù lo dispone [...] a simboleggiare insieme il mito politeistico e il suo superamento. [...] Il fatto decisivo è però che al termine del suo bizzarro itinerario il dio ottiene finalmente [...] il rispetto e la venerazione universali, fino al punto di essere "riconosciuto", unico fra gli dèi, anche al di fuori della Grecia. [...] Dioniso finisce per ottenere una riabilitazione completa, che lo porta a sedere come Cristo – sarei tentato di dire *in quanto* Cristo – alla destra del Dio, del Padre Zeus [...]. Riuscirà persino a riscattare dall'Ade la madre terrena con una specie di colpo di mano: non diversamente dal dogma cristiano dell'Assunzione di Maria, anche Semele salirà infatti fra gli dèi olimpi [...]. Anche di Dioniso si può dire dunque che è «sceso agli Inferi»: anche lui, come il suo fratello spirituale Eracle, ha combattuto il dio degli Inferi e lo ha sconfitto, togliendo alla morte il suo «aculeo»<sup>57</sup>.

Vi sono anche altri elementi a supporto di questa identificazione, apparentemente paradossale: entrambi, Cristo e Dioniso, sono figli di un padre immortale (Jahwe e Zeus) e di una madre mortale (Maria e Semele), e possono quindi essere visti come "semidei". La venuta del Cristo, nella profezia di Isaia, è preannunziata nella figura del «servo»; e servo degli dèi è Eracle, la cui vicenda di riabilitazione e successiva assunzione tra gli olimpi anticipa quella di Dioniso. Ma l'analogia che più colpisce l'immaginario mitopoietico dei romantici è quella che riguarda il pasto rituale e l'eclissi del dio nella promessa di una futura venuta.

Tra il culto di Dioniso e quello di Demetra si verifica a un certo punto una fusione [...]. Negli agoni lenei [...] Iacco [il terzo Dioniso] appare nello stesso

57 Ivi, pp. 13-4.

tempo come figlio di Semele e come dispensatore di ricchezza, ossia come il fanciullo divino (Pluto) dello *hieros gamos* di Eleusi. Questa trasformazione e fusione tra i due miti segue una logica comprensibile: Semele, l'antica Madre Terra tracio-frigia, ben si prestava a essere identificata con la dea delle messi e madre terra di Eleusi [...]. Se nelle due divinità vediamo poi la reincarnazione dell'antica megale meter, la Grande Madre, la dea frigia Cibele, e se teniamo presente che il culto di Cibele non era meno orgiastico e selvaggio di quello che sarà il culto di Dioniso [...], non è difficile ipotizzare che il culto di Dioniso abbia ripreso fin dall'antichità quello della Grande Madre [...]. Da questo punto di vista, anche il risveglio del figlio di Dio e Dioniso fanciullo [...] sul Parnaso o sul Citerone è una variante del culto cerealicolo di Eleusi<sup>58</sup>.

Così come Cristo, nella sua duplice natura divina e umana, è al tempo stesso figlio e "sposo" di sua madre, nei culti misterici Dioniso, in quanto figlio di Demetra-Semele, è il frutto dello *hierós gámos*, e in quanto "sposo" di Demetra-Persefone (la fanciulla, *Kore*) ne è assieme l'attore. Simbolo rituale di Dioniso è il vino, che come il dio "rinascere" dopo la "morte-smembramento" della spremitura e la successiva "notte" della fermentazione. Demetra, come si è detto, è la dea delle messi, del grano, ed è quindi evocata per metonimia dal pane. Pane e vino, il secco e il liquido, sono i doni che la coppia divina celebrata nei misteri eleusini-dionisiaci offrono ai mortali<sup>59</sup>: analogamente a quanto avviene nel rito eucaristico inaugurato da Cristo nell'ultima cena, gli uomini consumeranno l'offerta

58 *Ivi*, p. 271.

59 La congiunzione del culto di Demetra e Dioniso è già presente in un passo delle *Baccanti* di Euripide citato da Frank (ed. it. di riferimento: *Ifigenia in Tauride. Baccanti*, Milano, Garzanti 1999, p. 133, vv. 272-81): «Questo nuovo dio di cui ti fai beffe, non saprei neanche accennarti quanto sarà grande in Grecia. Due sono, mio caro giovane, le cose essenziali al mondo: la dea Demetra, ossia la terra (chiamala così, se vuoi): è lei a nutrire la gente con i cereali, con il cibo asciutto. Poi è venuto il figlio di Semele [Dioniso]; e ha trovato un corrispettivo, l'umido succo della vite, e lo ha introdotto tra i mortali». (cfr. anche i vv. 73-9: «Beato chi riceve la grazia / di entrare nei divini misteri: / santifica la vita, consacra l'anima nel tiaso, / e pio si purifica, celebra sui monti / Bacco / e i riti della / gran madre Cibele»).

Nei vv. 272-81 è Tiresia a rivolgersi così a Penteo, che ha preso il comando di Tebe al posto di Cadmo. Penteo rappresenta il principio razionale-normativo che si contrappone al sacro, in particolare ai riti dionisiaci, e per questo attira su di sé e sulla città che governa la tremenda vendetta di Dioniso. È ancora Tiresia a rivolgergli queste parole, che di sicuro avranno attirato l'attenzione dei romantici (vv. 309-17): «Dammi retta, Penteo: non presumere che conti il potere legale fra gli uomini [...]. E non sarà certo Diòniso a obbligare le donne alla virtù nei confronti di Afrodite: la moralità è un fatto interiore». Si osservi infine che Dioniso è nominato come «nuovo dio», e che la sua grandezza in Grecia è ancora a venire (cfr. anche il coro dei vv. 565-75: «Te beata, Pieride, / ti onora il dio della gioia,



nella forma di una teofagia simbolica, ricordando la venuta del dio e assieme anticipandone il ritorno nella “notte” della sua assenza.

Diversi altri elementi si potrebbero aggiungere a supporto di queste connessioni analogiche, ma credo sia sufficiente quanto detto sin qui. Nell’elaborazione di un “messianismo dionisiaco”, «la mitologia romantica continuava a tessere il testo sempre incompiuto che collega la Grecia antica con la mitologia giudaico-cristiana»<sup>60</sup>, nel tentativo di trovare una via d’uscita dalla crisi del *lògos* illuministico e dalle sue ricadute sociali e politiche.

Tenteremo ora di approfondire la questione soffermandoci sull’opera dei due maggiori interpreti di questa tendenza culturale: il tardo Schelling, quello della *Filosofia della mitologia* e della *Filosofia della Rivelazione*<sup>61</sup>, e l’Hölderlin di *Pane e vino*.

### 3.2. Messianismo e mitologia nel tardo Schelling

Nella *Filosofia della mitologia* Schelling riprende due presupposti della speculazione herderiana: l’approccio linguistico alla questione del mito e la considerazione della mitologia non come «errore», ma come una «verità di genere particolare, una verità poetica che rinuncia a tutta la realtà che l’unità comporta»<sup>62</sup>. Questa rinuncia, come aveva mostrato Creuzer, presuppone «l’idea di una *totalità originaria*, di un sistema scientifico immemoriale posseduto dall’umanità e poi gradualmente decaduto, oppure colpito da un’improvvisa distruzione, un sistema che ha coperto la terra intera con le sue rovine, delle quali non è in possesso nessuno dei singoli popoli, ma solo il loro insieme»<sup>63</sup>: l’unità della rivelazione (il monoteismo) precede, non segue la pluralità dei miti politeisti, che va intesa come fase critica nell’ambito di un processo storico. Analogamente, «la genesi delle diverse lingue [...] è inestricabilmente connessa alla formazione dei popoli e, come confusione delle lingue, non è che l’effetto di una crisi religiosa»<sup>64</sup>.

---

verrà / con i suoi cori, i suoi riti. / [...] verrà il dio, guiderà le danze inebrianti delle Menadi»).

60 M. Frank, op. cit., p. 274.

61 *Philosophie der Mytologie* (1842), in *Werke*, München, Becksche Verlagsbuchhandlung, 1943, vol. II, 5, tr. it. Milano, Guerini e Associati 1998; *Philosophie der Offenbarung* (1858), *ivi*, 1954, vol. II, 6, tr. it. Milano, Bompiani, 2002.

62 *Ivi*, p. 181.

63 *Ivi*, pp. 179-80.

64 *Ivi*, p. 230.

Il mito di Babele, da questo punto di vista, segna il discrimine tra monoteismo/umanità/monolinguisimo e politeismo/popoli/plurilinguisimo; e «il dono delle lingue datosi tra i Corinti», che «Paolo ammette e tratta con riguardo», non può essere altro che la «conseguenza di un'affezione religiosa»<sup>65</sup>.

Ci si domanderà allora quale sia la differenza tra il monoteismo originario e quello ebraico, e in che rapporto stia quest'ultimo con il politeismo. La risposta di Schelling è che l'umanità originaria adorava l'unico dio non in quanto «vero dio», dal momento che non vi era alcuna possibilità di distinguerlo da un altro dio “falso”:

Si è sempre trovato sorprendente che il popolo ebraico avesse due nomi per il suo dio, indicanti l'uno un dio generale (Elohim) e l'altro un dio particolare (Jahvè). Ma un'eshaustiva indagine induttiva [...] potrebbe mostrare che viene chiamato Elohim quel dio che rappresenta il contenuto immediato della coscienza, laddove si dà il nome di Jahvè al dio che è stato distinto come vero<sup>66</sup>.

A mediare questo passaggio sono appunto i “falsi dei” sorti in seguito alla proliferazione babelica dei popoli e delle lingue. Elohim è dunque il dio «relativamente unico», e il suo «superamento» verso il dio «assolutamente unico» (il «vero dio») «non può avvenire nel presente», ma solo «nella misura in cui la coscienza riconoscerà, nel dio che ora semplicemente appare [...] il dio che *sarà* in avvenire [...]. Il vero dio è quello che sarà, e questo è appunto il suo nome»<sup>67</sup>.

Il politeismo vero e proprio [...] non è altro che il cammino che conduce alla liberazione dal potere unilaterale esercitato dal dio relativamente unico, non è altro, insomma, che l'instaurazione verso un nuovo genere di rapporto. All'interno del politeismo, niente è mediato dal sapere; il monoteismo, per contro, essendo la conoscenza del vero dio in quanto tale, e di ciò che questi ha di specifico, non può certo essere qualcosa di originario, ma solo un *risultato*; esprime, cioè, quel rapporto dell'uomo con Dio che può darsi solo con il sapere e che, pertanto, può fondarsi solo sulla libertà<sup>68</sup>.

65 *Ivi*, p. 201 e n.

66 *Ivi*, pp. 246-7.

67 *Ivi*, p. 277. Cfr. anche p. 285: «La sua conoscenza [dell'umanità] del vero dio non è affatto una conoscenza naturale, è, anzi, una conoscenza non stabile e in perpetuo divenire, in quanto, per la coscienza, il vero dio è a sua volta non colui che è, bensì colui che non cessa mai di divenire e che, appunto per questo motivo, è detto vivente».

68 *Ivi*, pp. 302-3.

Ne deriva che la mitologia è falsa solo se considerata in sé stessa, poiché, in quanto fase di un più ampio processo, essa possiede il suo relativo e vitale contenuto di verità:

Nella misura in cui l'umanità, e quindi anche ciascuna delle sue parti, si trova ancora immersa nel movimento mitologico, finché essa viene, per così dire, trascinata da questa corrente, si può ben dire che si trovi in cammino verso la verità.

La *Filosofia della Rivelazione* acquisisce i portati della *Filosofia della mitologia* e li articola in una prospettiva più ampia e complessa. Portando l'esempio della geometria euclidea, Schelling osserva – in polemica con Hegel – come la razionalità implichi una necessità: ciò che è razionale non può essere libero, e in quanto vincolato a una logica aprioristica non è il prodotto di una conoscenza empirica. La «filosofia negativa» del razionalismo non può porre la libertà della creazione: in essa Dio è un non-essente che deve anzitutto muovere verso l'essere. Al contrario, la filosofia positiva parte da un «*Prius*» positivo, un essente che pone un essere con piena libertà e distinto da sé, quindi in maniera mediata. E se l'assolutamente trascendente non è necessitato, bensì libero di passare all'essere, questa sua azione può essere conosciuta solo *a posteriori*, empiricamente. Come tale, il *Prius* è l'in-fondato, il *quod sit* senza *quid*, senza un "che cosa", senza concetto: l'esistenza, che altrove è l'accidentale, qui è il necessario, l'essenza; il *quod* al posto del *quid* è l'«idea rovesciata», l'idea in cui la ragione è posta fuori di sé.

L'inizio positivo, impensabile, non si lascia conoscere nel puro esercizio della ragione, ma nel divenire di un'esperienza che è autentica in quanto si fonda in un accadere libero e deliberato che è sovra-naturale, al di là di essa. La conoscenza empirica di questo accadere può provare solo *per posterius* che il *Prius* è Dio, perché lo Spirito davvero assoluto è un autodileguarsi, ignoranza di sé; se è un non essere, non lo è però nel senso della filosofia razionale, ma in quanto non oggettivabile, non dato immediatamente: l'intelletto può esprimerlo solo tacendolo e conoscerlo solo non volendo conoscerlo.

Ciò che si rivela, infatti, dev'essere prima oscurato: non si può partire dalla rivelazione ma dall'oscuramento. Analogamente la rivelazione sovranaturale, libera, caratterizzata dal rapporto personale, presuppone quella naturale, non-libera del mito; e la prima rivelazione del dio unico, nel monoteismo originario, per divenire autentica (e libera) deve attraversare la mediazione del politeismo.

Questa dialettica è ricapitolata nella teogonia greca: qui il monoteismo relativo è rappresentato dal culto astrale di Urano (nei termini di Schelling lo «Zabismo», la fase «A»). Ad esso si affianca Urania, che come tutte le divinità femminili rappresenta il passaggio da un principio attivo a un principio passivo, un divenire femminile del Dio, e con ciò il suo farsi coscienza. Nel tempo di Urania («B») le due divinità convivono. Solo con il sopraggiungere di Crono, che subentra al posto del vero padre (Urano) e lo esclude dalla coscienza, si ha la lotta (fase «C»). Crono è l'usurpatore, corrispondente al tempo inorganico della natura, che a sua volta si femminizza divenendo Cibele.

A Cibele succede Demetra, che rappresenta la coscienza che sta tra il dio reale e il dio liberatore: in quanto coscienza del dio coesistente, la dea è sposa; in quanto coscienza del dio più alto (Dioniso) è madre. Demetra, divinità legislatrice dell'agricoltura che sancisce la fine del nomadismo e l'inizio della civiltà propriamente umana, è colei che media tra il dio del passato, Ade, e Dioniso, il «dio che viene».

Dioniso è uno, ma è triplice, e come tale si può dire che concluda e sintetizzi in sé la successione Urano-Crono. Il primo Dioniso è Zagreo, figlio di Zeus e Persefone-Semele, il dio selvaggio e senza pietà, identificabile con il dio dello Zabismo: in quanto superato ed escluso dalla coscienza egli rappresenta quindi Ade, il dio sotterraneo del passato, l'invisibile. Il superamento di Zagreo è Bacco (il secondo Dioniso), che nel suo scomparire, nella sua rinuncia ad essere diviene il fondamento, l'origine immemoriale (Ade) in cui riposa l'essere ripartito e la pluralità degli dèi olimpici. Bacco è il dio divenuto benevolo, docile, propizio. Il terzo Dioniso è Jacco, rappresentato come fanciullo al seno di Demetra e/o tra i suoi giocattoli, per indicare il suo essere non ancora divenuto, il suo puro avvenire di signore del mondo.

Come si è detto, Demetra è a sua volta figura mediatrice all'interno di una triade femminile, la quale, come nel caso di Dioniso, non è costituita da tre divinità distinte, ma dalle diverse funzioni assunte dalla medesima divinità nell'ambito di un processo evolutivo: Demetra, Persefone-Semele<sup>69</sup> (figlia di Demetra e Zeus) e Kore, la fanciulla vergine.

Persefone-Semele può essere considerata figlia in quanto Demetra è sposa della (e dunque ancora vincolata alla) divinità del passato. Concedendo ad Ade ciò che separa da sé (Persefone), Demetra media il «dio nuovo», Jacco, di cui pure è madre. Viceversa, Persefone-Semele è madre in quanto genera con Zeus Dioniso-Zagreo, lo stesso che poi sposerà come Ade (cioè come Zagreo superato). Si disegna così una complessa figura chiasmica che rappresenta il passaggio dal passato assoluto dell'infero Ade al futuro altrettanto assoluto del fanciullo Jacco. Kore è la

69 Qui Schelling sovrappone due figure: la figlia di Demetra (Persefone), e la figlia di Cadmo e Armonia (Semele). Entrambe si unirono a Zeus; ma Semele, che era mortale, morì folgorata dal dio quando, convinta da Era, gli chiese di manifestarsi a lei in tutto il suo fulgore. Per salvare il bambino che Semele aveva in grembo (Dioniso), Zeus lo cucì nella sua coscia. Una volta divenuto immortale, Dioniso strappò la madre agli inferi e la portò con sé sull'Olimpo.

Persefone ctonia ricondotta alla sua verginità, la Persefone urania che si unisce a Dioniso-Jacco nello *hierós gámos*, culmine dei misteri di Eleusi.

Come Dioniso Persefone, detta dai pitagorici *Dyás* (Diade), partecipa di una natura “ctonia” e di una natura “urania”, e simboleggia il ciclo di morte e rinascita della vita nel ciclo annuale: secondo il mito, dopo esser stata sedotta da Zeus che si unì a lei in forma di serpente, Persefone fu rapita dallo zio Ade. Questi la sposò contro la sua volontà e le fece mangiare con l’inganno i frutti dell’inferno (sei chicchi di melograno), condannandola così a non poter mai più abbandonare la sua dimora. La madre Demetra, addolorata, smise di elargire i frutti della terra finché Zeus non riuscì a strappare ad Ade un compromesso: ogni anno Persefone avrebbe trascorso negli inferi tanti mesi quanti erano i chicchi mangiati, cioè sei, e altrettanti in superficie con la madre, che ogni anno l’avrebbe accolta con il risveglio primaverile ed estivo della natura.

Per Schelling gli dèi dell’Olimpo sono la coscienza essoterica, esterna della mitologia; l’interno è costituito dagli dèi “esoterici”, che rappresentano il mistero e la verità della mitologia. I primi vengono definiti «materiali», i secondi «formali» (o «assolutamente spirituali»). Nel mondo greco le due coscienze, quella essoterica e quella esoterica, coesistevano: in quanto storicamente mediata, passata attraverso una pluralità, l’unità insegnata nei misteri non poteva essere contrapposta in senso assoluto al politeismo. La triplicità doveva essere pensata secondo la tripartizione temporale in passato (Zagreo), presente (Bacco) e futuro (Jacco); e, per accordarsi con il sistema religioso pubblico, l’annullamento di quest’ultimo (il presente) doveva essere presentato come tempo a venire, come mistero, come inesprimibile. Jacco, designato come «sopraggiungente» («*kommende*»)<sup>70</sup>, era il ragazzo condotto a Eleusi tra le acclamazioni, e Schelling a questo proposito interpreta il *nomen urbis* “*Eleusís*” come derivato dalla parola “*éleusis*”, “il venire”.

La doppia dualità Zagreo/Jacco e Persefone-Semele/Persefone-Kore riflette evidentemente quella cristiana Adamo/Cristo – Eva/Maria. Adamo ed Eva sono *forma*<sup>71</sup> (prefigurazione) della futura coppia che riscatterà il peccato originale: Maria, la fanciulla mortale che diverrà immortale, la vergine

70 F. Schelling, *Filosofia della Rivelazione*, cit., ed. it. con testo a fronte pp. 860-1: «Anche con questo corteo, con questo andare a Eleusi egli era designato come il sopraggiungente [*Auch durch diesen Zug – diese Kommen nach Eleusis war er ja eben als der Kommende bezeichnet*].»

71 *Rom 5, 12-4*: «Quindi, come a causa di un solo uomo il peccato è entrato nel mondo e con il peccato la morte, così anche la morte ha raggiunto tutti gli uomini, perché tutti hanno peccato. Fino alla legge infatti c’era peccato nel mondo e, anche se il peccatore non può essere imputato quando manca la legge, la morte

sposa e madre di Dio; e Cristo, partecipe della natura divina e umana, che vincerà la morte per sedere al fianco del Padre. Inoltre Eva, come Persefone-Semele, è stata sedotta da un serpente, e il fanciullo Jacco, nato come Cristo nella notte santa, è designato con l'appellativo "liknítēs", dal nome del setaccio (il "Iknon" sacro a Demetra) in cui Jacco è posto a giacere dopo la nascita, e che ricorda per questo la mangiatoia del Natale cristiano.

Ora, per Schelling Cristo era già nella mitologia e nell'Antico Testamento, ma non come Gesù (cioè come già incarnato) né come *Christós* (cioè come Messia, colui che accetta la funzione messianica):

Questa dottrina [misterica] di un terzo signore del mondo, ancora da venire [*einem noch bevorstehenden dritten Weltherrscher*], e di una religione spirituale sopravveniente con lui [*und einer mit ihm kommenden geistigen Religion*], che avrebbe liberato per la prima volta in modo completo la coscienza dal risultato del processo mitologico – questa dottrina si accordava col sistema pubblico [...] in quanto si considerava espressamente soltanto come il sistema del futuro, come sistema di un tempo ancora da venire [*nur als System der Zukunft, als System einer noch bevorstehende Zeit betrachtete*]<sup>72</sup>;

Nell'Antico Testamento Cristo è già come Cristo, ma colto ancora nel suo venire [*Im A. T. ist Christus schon als Christus, aber noch bloß im kommen begriffen*]. Nel Nuovo Testamento Cristo si manifesta anche come Cristo<sup>73</sup>.

Paganesimo e giudaismo erano due economie distinte che dovevano fondersi nel cristianesimo: se non si comprende questa mediazione la storia si sfascia in due metà e l'eternità del cristianesimo va perduta. A questo proposito, Schelling riferisce a Cristo l'espressione *ho lógos*, che sarebbe stata usata da Giovanni per alludere al fatto che la Persona del Figlio era già dall'Inizio, e per coglierla prima di tutte le determinazioni. Così come, presso gli ebrei, l'espressione "il nome" designa Jehovah, "il nome dei nomi", *lógos* è infatti la "parola delle parole": esso era «in principio» (espressione che qui significa "l'essere eterno"), «in principio era presso Dio» (qui "in principio" vale "dall'eternità"), «in principio era Dio» ("in principio", cioè prima dell'ordine attuale, del rovesciamento).

L'inizio, per Schelling, è solo il non ancora posto come tale, è la fine esposta a un sovvertimento e a un processo che conduce al suo ripristino: esso è dunque assolutamente futuro, così come puramente futura è la coin-

---

regnò da Adamo fino a Mosé anche su quelli che non avevano peccato con una trasgressione simile a quella di Adamo, il quale è figura di colui che doveva venire».

72 F. Schelling, *Filosofia della Rivelazione*, cit., ed. it. pp. 842-3.

73 *Ivi*, pp. 1028-9.

cidenza tra la «prima Potenza» (Dio, il Padre, l'oggetto del conoscere) e la seconda (il *lógos*, il Figlio, il soggetto del conoscere). L'unità sta nella «terza Potenza», lo Spirito, il soggetto-oggetto, l'esser-futuro del *Prius*. Il puramente essente (Dio, la prima Potenza) è la volontà libera, e dunque capace di non volere; al contrario, la potenza di essere (il Figlio, la seconda Potenza) è volere capace di volere: mentre la potenza di essere trapassa nell'essere immediatamente (e perciò non liberamente), il puro essente trapassa solo attraverso la sua mediazione. Questi due "principi", che sembrano contrapporsi, non sono sostanziali, ma determinazioni dell'Uno: che essi (*lógos* e Dio) siano uno e non due è dato dal fatto che per avere opposizione (dualità) si deve avere qualcosa; mentre qui il qualcosa, l'identità sostanziale, è ciò che appunto è solo futuro, potenziale.

Il sovvertimento-rovesciamento consiste nel trapassare mediato all'essere del Figlio contro il non volere del Padre, la creazione extra-divina.

La storia esterna del giudaismo e del paganesimo è internamente attraversata dal processo di acquisizione, da parte del *lógos*, di una piena signoria sulla coscienza umana. Questa signoria, che giunge al suo apice con il paganesimo, è però cercata solo per essere offerta liberamente in sacrificio al Padre. Nel paganesimo la riconciliazione era solo esterna, soggettiva, e riguardava quindi solo la coscienza; con l'incarnazione del *lógos* si ha invece un avvenimento oggettivo: ciò che era favola diventa verità, perché il processo non riguarda la coscienza ma la stessa divinità.

Il *subiectum incarnationis* non è il puro Dio, ma *ho lógos*, che era in principio Dio ma che poi si è fatto soggetto extra-divino. Come tale, il Figlio partecipa di una doppia natura: è mortale in quanto extra-divino, e divino in quanto la sua extra-divinità è determinazione propria del divino.

Come si evince da *Fil 2, 6-8*<sup>74</sup>, il *lógos* è solo «ἐν μορφῇ θεοῦ», «in forma di Dio», non è Dio stesso; ma non è neppure uomo, perché con l'uomo ha in comune solo l'apparenza (lo «σχῆμα», secondo «ὁμοιώσις»: «ἐν ὁμοιώματι ἀνθρώπων γενόμενος· καὶ σχήματι εὑρεθείς ὡς ἄνθρωπος ἐταπείνωσεν ἑαυτὸν γενόμενος»); «divenendo simile agli uomini. Ed es-

74 Il brano per intero suona così: «ὃς ἐν μορφῇ θεοῦ ὑπάρχων οὐχ ἄρπαγμὸν ἠγήσατο τὸ εἶναι ἴσα θεῶ, ἀλλὰ ἑαυτὸν ἐκένωσεν μορφὴν δούλου λαβὼν, ἐν ὁμοιώματι ἀνθρώπων γενόμενος· καὶ σχήματι εὑρεθείς ὡς ἄνθρωπος ἐταπείνωσεν ἑαυτὸν γενόμενος ὑπήκοος μέχρι θανάτου, θανάτου δὲ σταυροῦ (Lui, che essendo in forma di Dio, non ritenne con avidità il suo essere uguale a Dio ma vuotò sé stesso, prendendo forma di servo e divenendo simile agli uomini. Ed essendo apparso come un semplice uomo, abbassò se stesso, facendosi ubbidiente sino alla morte, ed alla morte della croce)».

sendo apparso come un semplice uomo, abbassò se stesso»): solo in virtù di questa sua natura intermedia il *lógos* ha potuto svuotarsi della sua divinità e manifestarsi «prendendo forma di servo («ἐκένωσεν μορφὴν δούλου λαβῶν»)<sup>75</sup>. È questa *medietas* e terzità rispetto al divino e all'umano, secondo Schelling, che spinge Giovanni a usare l'astratto "*lógos*".

In Cristo muore il paganesimo come stato «ἐν μορφῇ» della divinità, il divino come potenza naturale. E nella croce, non a caso, esso muore proprio della morte dei pagani. Il cristianesimo è un fatto, e il suo contenuto non è la sua storia esterna (cronologica), ma quella interna, cairologica, in cui l'apparizione storica si spiega solo in base a una sintesi che procede da un lato verso l'inizio, dall'altro verso la fine.

### 3.3. Hölderlin e il «Kommende Gott»

Nella sua nota al v. 30 dell'*Elegia in Petèl* («L'assenza degli dèi, sta scritto, ricamato, ci aiuterà»), Zanzotto esplicita il «riferimento» al celebre *explicit* hölderliniano di *Vocazione del poeta* (*Dichterberuf*: «E di nessun'arma ha bisogno e di nessuna astuzia, / Finché il mancare di Dio verrà in aiuto»; «*Und keiner Waffen brauchts und keiner / Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft*»);<sup>76</sup>, «commentato con alta attenzione da Beda Allemann e da Maurice Blanchot»<sup>77</sup>.

L'opera della Allemann citata da Zanzotto si intitola *Hölderlin und Heidegger*<sup>78</sup>: poiché per il volume non si dispone di una traduzione italiana, assumeremo come edizione di riferimento quella francese del 1959<sup>79</sup>. Lo studio prende le mosse da un'analisi del fondamentale mutamento di prospettiva che si attua nella tormentata elaborazione della tragedia incompiu-

75 Dio infatti non può per definizione «alienare» la (o svuotarsi della) propria divinità, perché altrimenti non sarebbe più Dio; tantomeno può farlo l'uomo, che di essa è già privo.

76 Edizione di riferimento F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, Milano, Mondadori 2001, a cura di Luigi Reitano, pp. 256-7. Per un commento a questa citazione nell'*Elegia in petèl* rimando a L. Stefanelli, *Attraverso la «Beltà»*, cit., pp. 250-3.

77 PPS, p. 353.

78 Zurich – Fribourg-en-Brisgau, Rosubach & Co. 1954.

79 *Hölderlin et Heidegger*, Paris, PUF, basata sulla seconda edizione tedesca dell'opera (Atlantis 1954). Un estratto molto sintetico del volume è tradotto in italiano nella *Prefazione alla Morte di Empedocle*, Milano, Garzanti 2005, pp. XV-XXV (prima nell'edizione Guanda del 1983).



ta *La morte di Empedocle*<sup>80</sup>, e che si risolverà in quello che il poeta chiama *Vaterländische Umkehr* («Rivolgimento categorico» o «Rivolgimento natale»). Nel *Piano di Francoforte*, il carattere tragico della figura di Empedocle consiste nel suo sentimento tutto romantico d'inconciliabilità tra la totalità «aorgica», libera e indivisa della Natura, e l'Arte, soggetta alle regole, alla «legge di successione» e al principio d'individuazione propri della sfera umana. La soluzione a questo contrasto è il suicidio: Empedocle si getterà nell'Etna, dissolvendo così i suoi legami con il mondo inautentico e tornando all'Uno originario. Se tuttavia, nel *Piano* iniziale, la decisione del suicidio ha carattere quasi automatico («egli la considera come una necessità che scaturisce dal suo essere più profondo»<sup>81</sup>), nella prima stesura il passaggio alla forma drammatica complica le cose: occorre che la morte di Empedocle sia legittimata. Questa giustificazione è in prima istanza individuata nella colpa, e si esprime per bocca di Ermocrate, rappresentante delle istituzioni religiose sclerotizzate, che rimprovera a Empedocle di aver esercitato una mediazione sacrilega tra la sfera umana e quella divina. Sebbene Empedocle stesso riconosca di aver peccato di *hybris*, l'accusa non si rivela però all'altezza della sua funzione drammatica, la quale viene di fatto assolta attraverso la messa a fuoco di un diverso ordine di ragioni: con la sua morte Empedocle non si limiterà, in quanto singolo, a una fuga dall'inautentico, ma si sacrificherà alla sua missione di riconciliare Natura e Arte in nome della collettività.

Deux tendances sont donc ainsi déterminées, qui vont avoir par la suite la plus grande signification pour la pensée de Hölderlin. Elles peuvent être curieusement qualifiées de Principe royal et de Principe empédocléen. Le premier engage à l'assise et à la demeure sur cette terre, le second au grand apaisement et au départ vers l'autre monde<sup>82</sup>.

Nella prima stesura questo antagonismo al «Principio empedocleo» è incarnata da Ermocrate, che nel dialogo con l'arconte Crizia dice di Empedocle: «Gli dèi lo hanno molto amato. Ma non è il primo che abbiano respinto, / più tardi, nelle tenebre dell'incoscienza / dalle altezze del loro favore, / perché nell'eccesso della sua fortuna / troppo dimenticò le distan-

80 *Der Tod des Empedokles* (1797-1800), in Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Stuttgart, Kohlhammer 1943-1985, vol. IV.

81 F. Hölderlin, *Morte di Empedocle*, cit., p. 225.

82 B. Allemann, op. cit., p. 32.

ze / e si ritenne unico / [...]. Allora il mondo immenso, vivo, / opulento sta di fronte a lui come una sua perdita proprietà»<sup>83</sup>.

Nel progetto per la terza stesura, la funzione primaria acquisita dal «Principio reale» si riflette nella nobilitazione dell'antagonista, e la sua tragica, inestricabile connessione al «Principio» opposto si traduce in un legame di sangue: è Stratone ora, Re e fratello di Empedocle, a svolgere il ruolo che prima era del corrotto Ermocrate.

Parallelamamente, è il «Principio empedocleo» a perdere vigore. Nello schizzo della terza stesura, ciò si rende evidente nel dialogo tra Empedocle e l'egizio Manes. Questi afferma che il compito sacrificale e di conciliazione, che il suo interlocutore si è attribuito con arroganza, spetta invece a un redentore che non viene nominato, ma nella cui caratterizzazione è chiaramente evocata la figura di Cristo<sup>84</sup>: Hölderlin è ormai consapevole del rischio insito nell'attribuire al poeta un ruolo di mediatore tra gli dèi e gli uomini, ed è a questo punto che la sua prospettiva subisce un «rivolgimento».

Les Hespériens [gli occidentali del tempo di Hölderlin] tirent leur origine de la sobriété; ils sont de naissance les êtres isolés. C'est précisément cette sépa-

83 F. Hölderlin, *Morte di Empedocle*, cit., p. 17. Cfr. anche la seconda stesura, dove è sempre Ermocrate a parlare con l'arconte (che ora si chiama Mecade): «[...] Ma dammi ascolto: / più rovinoso che la spada e il fuoco / è lo spirito dell'uomo, il simile agli dèi, / quando non sa tacere / o custodire celato il suo segreto. / Se silenzioso rimane nel profondo / e svela quanto occorre, è propizio, / ma è fuoco divorante se oltrepassa i limiti. / Perisca dunque perché mette a nudo / e l'anima e gli dèi, e, temerario, vuole esprimere l'inesprimibile» (p. 151).

84 F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 209-11: «A uno solo conviene questo tempo, / nobilita uno solo il tuo peccato. / È uno più grande di me: come la vite / vive di terra e cielo quando pregna / del sole alto sorge dal suolo buio, / così lui, che tra Luce e Notte è nato. / [...] Per il regno in ansia, il dominatore del tempo / domina bieco sopra la rivolta. / Si spegne il suo giorno, guizzano i lampi, / ma quella fiamma che scende dall'alto, / con ciò che preme dal basso, crea discordia. / Quell'uno, il nuovo salvatore, riunisce / sereno i raggi celesti, e amoroso / stringe quanto è mortale al proprio petto, / e in lui si placa il dissidio del mondo. / E riconcilia gli uomini e gli dèi / che vivono nuovamente uniti come un tempo. / Ed affinché, una volta apparso, il figlio / non sia più potente dei genitori, e il sacro / spirito della vita non rimanga / prigioniero e obliato a causa di lui, che è l'unico [*dem Einzigen*], / si getta, idolo del suo tempo, allo sbaraglio, / e lui stesso spezza, affinché una mano pura / compia ciò che per lui, puro, è necessario, / quella felicità che ritiene eccessiva, / e restituisce, purificato, il suo possesso / all'elemento che l'ha dato alla luce. / Sei tu costui? lo stesso? lo sei tu?». Si confronti questo brano con quanto si è detto a proposito del «lógos» nella *Filosofia della Rivelazione* di Schelling.

ration, cette absence d'esprit communautaire qui suscite en eux la nostalgie de l'Un-Tout. Mais en rompant leur existence singulière, comme le fait Empédocle, ils n'en demeurant pas moins seuls. Plus ils s'élancent impétueusement vers les dieux, plus ils s'enfoncent dans l'isolement. C'est une fatalité du partage d'Empédocle, qu'il doive finalement repousser même son favori Pausanias [...]. Les Hespériens n'ont ainsi aucune difficulté à se saisir; au contraire, ils sont si douloureusement conscients de se saisir que cela les pousse dans la direction antinaturelle et nostalgique, vers le feu du ciel. Chez le Grecs, au contraire, ce désir de se saisir est capital *parce qu'en cela était leur faible*. De par leur être plus spirituel, les Grecs ne peuvent jamais se détacher les uns des autres en tant qu'individus: ils tirent leur origine du feu du ciel unique et indifférencié. *L'Esprit communautaire Bacchus* est sur eux. Et pourtant l'individualisation leur est nécessaire sur le chemin de la sobriété junonienne qui se distingue par le pouvoir absolu de différencier dans le domaine des hommes aussi bien que dans celui des choses<sup>85</sup>.

Al contrario di Empedocle l'uomo, e in particolare il poeta moderno, devono cercare non di annullare lo spazio che separa la sfera divina da quella umana, ma di preservarlo, poiché la maniera migliore per salvaguardare il divino è una sorta di "sacro tradimento", correlativo a quello che il "dio infedele" compie a sua volta nei confronti dei mortali, in una prospettiva gnostica e neoplatonica che era anche quella di Schelling: tradire, volgere le spalle al Dio non è un gesto di ostilità, ma è l'unico modo per far sì che la sua memoria non si cancelli. Nella notte, la dimensione di questa separazione, il compito del poeta è ora quello di vivere la propria solitudine, nei limiti della sobrietà, delle regole e degli istituti vigenti nella sfera umana<sup>86</sup>.

Come ben sottolinea ancora la Allemann, è solo in relazione a questo passaggio essenziale che «devient possible la question du rapport entre Héraclès, Dionysos et le Christ»<sup>87</sup> negli *Inni tardi*.

Nell'Inno incompiuto *L'Unico (Der Einzige)*<sup>88</sup>, Hölderlin ricorda il suo passato legame con la Grecia antica, da lui amata ancor più della patria, e

85 B. Allemann, op. cit., pp. 45-6.

86 Nella seconda stesura dell'*Empedocle*, cit., p. 141, una battuta di Ermocrate anticipa la nuova poetica hölderliniana: «Per questo agli uomini noi bendiamo / gli occhi, affinché non si nutrano / di eccessiva luce. / Il divino non deve / mostrarsi a loro».

87 B. Allemann, *Hölderlin et Heidegger*, cit., p. 66.

88 F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., pp. 969-77 (testo dell'*Homburger Folioheft*) e 1201-9 (testo degli *Späte Hymnen*). Per una descrizione filologica della complessa condizione testuale di quest'Inno incompiuto, rimando alle note di Luigi Reitani alle pp. 1788-93 e 1852-3. Qui si farà riferimento al testo degli *Späte Hymnen*.

i suoi dèi, tra i quali però non c'era l'«ultimo della stirpe»: Cristo, «maestro», «signore» e «guida» del poeta, è questo «ospite straniero», il «gioiello della casa» che gli è rimasto nascosto a lungo, forse per la gelosia degli altri divini (vv. 1-37). Si osservi però la contraddizione: Cristo è da una parte presentato come prosecuzione della mitologia Greca, dall'altra come colui che è solo «ospite» in essa, e in quanto tale le è sostanzialmente estraneo («straniero»). Questa contraddizione viene affrontata nelle strofe successive, dove da un lato il poeta chiama Cristo fratello di Ercole e di Dioniso, Dio della terra e civilizzatore della specie umana (vv. 53-61: «Benché fratello di Eracle, / E con audacia professo, / Anche di Evio tu sei fratello, che, sagace un tempo / Raddrizzò l'errore neghittoso, / Il Dio della terra, e destinò / L'anima alla fiera, che vivendo / Vagava per propria fame e seguiva la terra / Ma rette vie egli d'un tratto impose e dimore / E di ognuno ordinò le cose»); dall'altro un «pudore» lo trattiene dal «paragonare» a Cristo le due figure mitologiche, giacché egli è l'«Unico», figlio unigenito e identico al Padre (vv. 61-6). In una variante del foglio H 313 (poi sostituita) si legge però:

[...] Ma Cristo ha un proprio destino.  
 Come i principi è Ercole. Spirito comune Bacco. Ma Cristo è  
 La fine. E certo egli è di altra natura; compie però  
 Ciò che ancora della presenza,  
 Dei Celesti, è mancato, degli altri.

(vv. [92-6])

Ercole incarna il «Principio reale», Bacco lo «spirito» che unisce la comunità. Cristo è diverso da loro («è di altra natura») perché obbedisce a un'altra necessità, adempie a un'altra missione; ma in quanto è «fine» di un processo, compimento a venire (*a posteriori*) di un «destino» prefigurato, egli è ciò che manca nella «presenza» degli altri dèi, ed è dunque, in un certo senso, anche loro erede. L'immagine del «trifoglio» che «magnifico verdeggia» (vv. [75-6]) è simbolo dell'unità sussistente fra i tre dèi che stanno «tutto il tempo, come su un abisso, uno vicino / all'altro» (vv. [83-4]). Del resto, come Ercole e Dioniso, anche Cristo ha sperimentato la separazione, la sopraffazione, il deserto (vv. 62-[75]: «Da solo infatti anche Cristo / Restò sotto il visibile cielo e le stelle, che visibilmente / Liberi imperano su ciò che fu posto [...] / Ma era il luogo / Il deserto. Così si somigliano»).

La colpa di Hölderlin è stata quella di farsi interprete del «Principio empodocleo» al posto di Cristo, che è il solo ad avere questa facoltà (vv. 50-3: «Ma lo so, è mia / La colpa, giacché troppo, / Cristo! a te sono avvinto»):

con lui il poeta può condividere solo il destino umano, la «misura», la notte della separazione e dell'infedeltà divina<sup>89</sup>.

È in *Pane e vino (Brot und Wein)* che questo plesso di tematiche trova forse il suo compendio più alto. In una redazione precedente, e sulla cui autonomia Reitani insiste con ottime ragioni<sup>90</sup>, il componimento si intitola *Il Dio del vino (Der Weingott)*, rendendo così più esplicito il riferimento a Dioniso, che è probabilmente anche la ragione della dedica (rimasta invariata in *Pane e vino*) a Wilhelm Heinse, data «l'importanza del "dionisiaco"» nella sua opera, «a cominciare dal romanzo *Ardinghello*, a cui la poesia rimanda in più di un passaggio»<sup>91</sup>. Il titolo successivo riflette invece l'ambiguità (a nostro avviso intenzionale) tra Dioniso e Cristo, che è strutturale in tutta la poesia e che sembra funzionale a significare *e silentio* la «similitudine» delle due figure nell'ottica di Hölderlin.

L'elegia si apre con un bellissimo notturno (prima strofa<sup>92</sup>, vv. 1-18). Sulla città che si riposa dalle fatiche del giorno e sulla natura giunge la notte illuminata dalla luna e dal cielo stellato. Essa è indifferente ed estra-

89 Cfr. a questo proposito i vv. 108-19 di *Patmos (Ivi, p. 321)*: «Giacché adesso si sponse il giorno del sole / Il giorno regale e infranse da sé / Lo scettro / Lo scettro dai dritti raggi, soffrendo divinamente, / Giacché doveva tornare / al tempo giusto. Bene non sarebbe / Stato, più tardi, e brusca frattura, infedele / Opera di uomini, e gioia fu / Da quel momento / Dimorare nell'amorevole notte e serbare / In semplici occhi, immutati / Abissi di saggezza». E si legga anche la *Nota* di Luigi Reitani all'Inno (pp. 1515-6): «Per lui [Hölderlin] infatti – come per Hegel, di cui il poeta sembra rielaborare le tesi e i concetti dello scritto *Der Geist des Christentums und sein Schicksal (Lo spirito del cristianesimo e il suo destino, 1798-1800)*, composto a Francoforte nello stesso periodo in cui vi soggiornava anche Hölderlin – il cristianesimo è una religione essenzialmente spirituale, fondata su un alto grado di astrazione. In questo senso il racconto evangelico è destituito a priori di una legittimità storica [...]. Piuttosto Hölderlin interpreta il Nuovo testamento», in questo caso il Vangelo di Giovanni, «come un mito, i cui momenti centrali sono costituiti da un lato dalla Pentecoste, intesa come spiritualizzazione del Dio [...], e dall'altro dal giudizio finale, inteso come utopico momento di redenzione. La morte di Cristo rappresenta così la cesura epocale [...] che segna il confine tra antico e moderno, tra il culto della bellezza delle forme sensibili [...] e la nuova religione dell'interiorità, in cui Dio si nasconde alla vista degli uomini in un percorso che porta alla redenzione finale. Questo processo di spiritualizzazione comporta la revoca di ogni forma di religiosità legata a manifestazioni visibili. La critica illuminista agli aspetti esteriori del racconto biblico rientra in tale dinamica storica».

90 *Ivi*, pp. 1735-7.

91 *Ivi*, p. 1738.

92 Pubblicata autonomamente con il titolo *Die Nacht* nel 1806.

nea agli uomini, eppure, attraverso il suo influsso, il suo «meraviglioso favore», «muove il mondo e le speranze dell'anima» (vv. 19-21): nel suo misterioso operare si cela e si «prepara» un avvenire che neanche agli uomini più sapienti è dato comprendere. Questa è infatti la volontà del «Dio supremo» (Zeus-Jahvé), che per amore mantiene celato agli «Esperidi» ciò a cui essi ambirebbero maggiormente, il «giorno illuminato» dal sacro fuoco celeste. È la notte che conserva intatto «il più libero spirito», serrandosi nel suo mistero e impedendo così che esso vada disperso (vv. 22-30). A lei gli uomini devono rendere grazie e rivolgere le loro preghiere:

Ma perché nel tempo del dubbio,  
 Nelle tenebre qualche sostegno ci resti,  
 Ci conceda l'oblio e l'ebbrezza che è sacra,  
 La parola fluente conceda, che, come gli amanti,  
 Sia priva di sonno, e una coppa ricolma e una vita più audace,  
 E la sacra memoria, per vegliare di notte.

(vv. 30-6)

L'«oblio», l'«ebbrezza» e la «parola fluente» sono i doni di Dioniso, ma paradossalmente essi vengono invocati per permettere all'uomo di restare in sé, di serbare la «sacra memoria» che gli permette di continuare a «vegliare». È evidente qui la citazione di *I Ts 5, 1-8*:

Riguardo poi ai tempi e ai momenti, fratelli, non avete bisogno che ve ne scriva; infatti voi ben sapete che come un ladro di notte, così verrà il giorno del Signore. E quando si dirà: «Pace e sicurezza», allora d'improvviso li colpirà la rovina, come le doglie una donna incinta; e nessuno scamperà. Ma voi, fratelli, non siete nelle tenebre, così che quel giorno possa sorprendervi come un ladro: voi tutti infatti siete figli della luce e figli del giorno; noi non siamo della notte, né delle tenebre. Non dormiamo dunque come gli altri, ma restiamo svegli e siamo sobrii. Quelli che dormono, infatti, dormono di notte; e quelli che si ubriacano, sono ubriachi di notte. Noi invece, che siamo del giorno, dobbiamo essere sobrii.

Si noti come Hölderlin riprenda e in parte ribalti il passo paolino: sebbene gli uomini odierni vengano anch'essi dalla luce del giorno, essi vivono però «nel tempo del dubbio» e delle «tenebre», nella notte degli dèi. Per restare vigili, dunque, essi avranno bisogno sì di restare «sobri», ma di una «sobrietà ebra», e la loro «sacra memoria» potrà sostenersi solo grazie all'infedeltà dell'«oblio». Gli «Esperidi» devono volgersi all'«aperto»

(«*das Offene*»), a ciò che è loro più «proprio», ossia il «Principio reale»<sup>93</sup>, non al fuoco celeste, sebbene questa «proprietà» sia essa stessa «lontana», e quindi oggetto di una ricerca difficoltosa (vv. 37-42). Il «proprio», la «misura» («*Maas*») di ciascun uomo è ciò che lo accomuna a tutti i suoi simili e al contempo lo rende unico: è il destino collettivo dei mortali, nel quale però ognuno è chiamato alla parte che gli compete.

Una cosa è sicura: che nel meriggio o sino  
 A mezzanotte si vada, sempre vi è una misura,  
 A tutti comune, ma a ciascuno il proprio è assegnato,  
 Va ognuno e giunge, fin dove può.  
 [...]  
 Andiamo, dunque, sull'Istmo! dove il mare ondeggia con fragore  
 Ai piedi del Parnaso e la neve avvolge le rocce di Delfi splendendo,  
 Nella terra d'Olimpo, sulla vetta del Citerone,  
 Tra i pini, tra i grappoli d'uva, da dove si vede  
 Tebe, e l'Ismeno corre con fragore nella terra di Cadmo,  
 Di là viene e indietro fa segno il Dio a venire [*der kommende Gott*].

(vv. 43-54)

L'identità del «Dio a venire» è resa manifesta dal riferimento al monte Citerone, dove le baccanti celebravano i culti dionisiaci, e alla vicina Tebe (la «terra di Cadmo»), luogo natale di Dioniso, oltre che dai «pini» e dai «grappoli d'uva», ovvi simboli del dio. Dioniso viene dal passato dell'antica Grecia, dove si dirige il viaggio immaginario del poeta, ma lo statuto del dio non è un *prius*, un inizio cui l'uomo possa volgersi: l'inizio, che come in Schelling può essere colto solo *a posteriori*, è in realtà la fine, il compimento di un processo storico ancora in corso. Per questo, che il Dio a venire faccia «segno indietro» non significa che egli, dal passato, chiami l'umanità al passato; all'opposto, è l'umanità il passato del dio, che le fa segno perché essa si diriga verso il futuro del suo non essere ancora divenuto.

La «Grecia felice», patria degli dèi, dove «nessuno sosteneva da solo la vita», perché la divisione di «quel bene» spirituale significava dono e condivisione, non separazione tra gli uomini, quella Grecia non esiste più (vv. 55-70).

93 In una variante del v. 42, «*Daß ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist*» («A cercare il proprio, sebbene lontano»), il sintagma «*Daß ein Eigenes*» è sostituito da «*Daß Lebendiges*», «Il vivente», confermando così che «il proprio» dell'uomo moderno, a differenza del greco antico, consiste nella natura terrena, mortale, non nel «Principio empedocleo».

Si apre a questo punto una lunga digressione storico-mitologica: dapprima, in una fase molto simile a quella del «monoteismo relativo» di Schelling, la presenza divina era stata tollerata a fatica, perché l'uomo non riusciva a distinguere gli dèi, a nominarli e a dominarne così, in un certo senso, la presenza. Poi era giunto il tempo felice della moltiplicazione, del politeismo, dell'«Uno e tutto» (vv. 81-4: «[...] ma poi in verità / Giungono essi stessi [i Celesti], e alla felicità si abituanò gli uomini / E al giorno, a guardare chi si rivela, il volto / Di quanti a lungo furono chiamati Uno e tutto [*Eines und Alles*]»).

«Compimento» e «conclusione» di questa «festa celeste» fu l'avvento di Cristo, il Dio che «assunse umane sembianze» e portò con sé il dono della «consolazione» (vv. 107-8: «Ovvero giunse egli stesso, e assunse umane sembianze, / E, consolando, compì e concluse la festa celeste»): se il cristianesimo pone fine al processo mitologico, questa fine non va intesa come cesura, ma come *télos*, pieno invero di un contenuto che nella mitologia greca era presente solo in forma parziale e relativa<sup>94</sup>. Nelle varianti alla stesura in pulito ritroviamo la stessa contraddizione di *Patmos*: «Ma poi giunse egli stesso, e assunse umane sembianze, / uno scandalo però sono tempio ed effigie, // Simili a cicatrici. a Efeso».

94 Cfr. L. Reitani, cit., pp. 1745-6: «Con la venuta di Cristo sulla terra si chiude la grande fase della cultura classica, la “festa celeste”. Cristo è in questo senso l'ultimo degli Dei. Con la sua morte ha inizio l'interiorizzazione del divino, ovvero la scomparsa degli Dei dal mondo, la “notte” della storia. Questa visione storico-culturale [...] riprende un'idea sviluppata da Schiller nella sua poesia *Gli Dei della Grecia* (prima redazione 1788, seconda redazione 1800), in cui la fine del mondo classico e la scomparsa degli Dei coincidevano con l'avvento di Cristo. In Schiller, però, Cristo – definito il “sacro Barbaro” – rappresentava il primo (e unico) Dio di una nuova era, che si opponeva al politeismo; parallelamente con la progressiva visione razionale e meccanicistica della natura, questa astrazione religiosa annullava la variegata e concreta bellezza del mondo popolato dagli Dei. In Hölderlin, invece, Cristo appartiene ancora al mondo classico. Una simile reinterpretazione della periodizzazione schilleriana [...] si ritrova già negli *Hymnen an die Nacht (Inni alla notte)* di Novalis, pubblicati nell'agosto del 1800 sulla rivista “Athenäum”. Anche qui, come nel *Dio del vino* (v. 129), Cristo è rappresentato come un “Genio”, figura mitologica che nella sua indeterminazione rende possibile il sincretismo religioso. Al posto della decisa contrapposizione epocale schilleriana [...], subentra così una complessa visione dialettica, in cui il cristianesimo è nello stesso tempo continuazione e superamento del mondo classico. Ma se in Novalis la notte caratterizzata dall'avvento di Cristo è di per sé positiva, tempo della rivelazione e dell'epifania, in Hölderlin essa è una difficile fase di preparazione e di attesa».



Contrariamente alla trascrizione in pulito, nelle varianti l'arrivo di Cristo implica una netta contrapposizione storica con la precedente religiosità cosmoteista. Il riferimento è al celebre tempio di Efeso dedicato ad Artemide, in cui era collocata una statua della Dea [...], chiuso nel 391 d.C. dall'imperatore Teodosio, che aveva proibito ogni culto pagano. Attraverso la predicazione di Paolo, Efeso era divenuto il luogo di un serrato confronto tra cristianesimo e politeismo<sup>95</sup>.

Anche nella stesura differenziata, però, questa frattura viene ricomposta nella sintesi simbolica del pane e del vino:

Infatti, quando in un tempo vicino, a noi sembra remoto,  
 Ascesero tutti coloro per cui fu beata la vita,  
 Quando il padre distolse il suo volto dagli uomini,  
 E a ragione il lutto ebbe inizio sopra la terra,  
 Quando infine, celeste, apparve un Genio silente,  
 Consolando, e annunciò la fine del giorno e scomparve,  
 Allora il coro celeste, in segno che egli già era stato  
 E ancora sarebbe venuto, lasciò alcuni doni,  
 Di cui, come un tempo, potessimo umanamente gioire [...].  
 Pane è della terra il frutto, ma è benedetto dalla luce,  
 E dal Dio che tuona viene la gioia del vino.  
 Per questo pensiamo ai Celesti, che un tempo  
 Qui furono e torneranno nel giusto momento,  
 Per questo i cantori, fervidi, al Dio del vino intonano canti  
 E non risuona futile al Vecchio la lode<sup>96</sup>.

(vv. 125-42)

Per riferirsi a Cristo, Hölderlin mantiene qui «il mitologema del Genio in una caratteristica ambiguità semantica, che gli permette di interpretare il passaggio epocale della venuta» del Messia «nei termini di una iniziazione misterica»<sup>97</sup>.

Il tempo solo apparentemente lontano in cui gli Dèi e il Padre volsero le spalle all'umanità e, con l'interiorizzazione della religiosità, ebbe inizio per essa la notte del «lutto», fu annunciato da Cristo; il quale tuttavia, prima di tornare anche lui nell'invisibilità, portò la «consolazione», il segno del suo passaggio terrestre che richiama gli uomini al (e dal) futuro della sua venuta, il «momento opportuno» in cui tutti gli Dèi torneranno manifesti per l'uomo: il pane e il vino divengono così simbolo di una «gioia»

95 *Id.*, op. cit., p. 1784. Cfr. a questo proposito anche il capitolo 1.5.

96 Non essendovi varianti significative per quanto concerne il nostro discorso, si riproduce qui l'ottava strofa nella versione della stesura in pulito.

97 *Id.*, op. cit., p. 1747.

messianico-dionisiaca e la testimonianza di una promessa che non riguarda soltanto la religione cristiana, ma anche, indifferentemente, la mitologia.

Il viaggio immaginario del poeta verso i fasti dell'antica Grecia non approda a nulla. Quel mondo non esiste più, è sprofondato nell'immemorabile, e solo in quanto tale può essere custodito e ritrovato: esso non è passato, ma passaggio assoluto verso una fine a venire. In una variante molto controversa dei vv. 152-4 si legge a questo proposito: «[...] infatti a casa è lo Spirito / Non all'inizio, non alla fonte. Lo consuma la terra natale. / Ama una colonia e valoroso oblio lo Spirito». L'essere «a casa» («zu Haus») dello «Spirito» («der Geist») non è la «Heimath», la presenza memoriale dell'«inizio» («Anfang»), della «sorgente» («Quell»), ma l'«Unheimlichkeit», l'«estraneità della «colonia» («Kolonie»), l'«oblio» che prepara lo spazio immemorabile per l'autentico avvento del Prius. Un'altra variante, ai vv. 87-8, dice infatti: «Lunga e grave è la parola di questo avvento ma / Bianco è l'attimo» («Lang und schwer ist das Wort von dieser Ankunft aber / Weiß ist der Augenblick»). Il «Weiß Augenblick» è la cesura vuota del *kairós* che avviene attraverso il «lungo» e «grave» errare del suo *lógos* («das Wort»).

Nel loro agire incessante, al nostro vivere paiono  
 Poco badare, a tal punto ci risparmiano i Celesti.  
 Giacché non sempre un debole vaso li può contenere,  
 Solo a momenti l'uomo sostiene la pienezza divina.  
 Sogno di loro si fa allora la vita. Ma l'errare  
 Giova, come il sonno, e rendono forti il bisogno e la notte,  
 Finché eroi vi saranno, cresciuti in culle di bronzo,  
 E cuori simili, nella forza, ai Celesti, come un tempo.  
 Tuonando giungono allora. Eppure spesso mi sembra  
 Meglio dormire, che senza compagni  
 Continuare l'attesa, e che fare intanto e che dire  
 Non so, e a che scopo i poeti in miseri tempi?  
 Ma essi sono, tu dici, come i sacri sacerdoti del Dio del vino  
 Che andavano di paese in paese, nella sacra notte.

(vv. 111-24)

Ciò che all'uomo pare, in senso epicureo, indifferenza divina, è invece un gesto di amore nei confronti dei mortali, che non avrebbero la forza di sopportare la piena rivelazione. Per questo, come Höderlin afferma anche nel verso citato da Zanzotto, l'«assenza degli dèi» ci viene «in aiuto», e la via del «Rivolgimento natale», dell'«errare» («das Irrsaal») nella «notte», è l'unica che gli «Esperidi» possano percorrere. A volte il poeta viene però colto dallo sconforto, dalla solitudine che comporta la sua condizione, e si interroga sulla propria funzione nella «miseria» del suo tempo (è la celebre

domanda: «wozu Dichter in dürftiger Zeit?»). Il suo interlocutore ideale (lo scrittore Heine) gli risponde allora che la funzione dei poeti è la stessa dei sacerdoti erranti di Dioniso, perché questi è l'unico dio che «rimane» e che reca «a chi è senza Dio» le «tracce degli Dei ormai fuggiti»:

È vero! a ragione essi dicono che concilia la notte col giorno  
 E sempre conduce le stelle in basso e in alto nel cielo,  
 Lieto in eterno, come la fronda sempreverde del pino  
 Che egli ama, e il serto che ha scelto dall'edera,  
 Poiché egli rimane e a chi è senza Dio, tra le tenebre,  
 Le tracce porta degli Dei ormai fuggiti.

(vv. 143-8)

A quanto mi risulta, i commentatori non si sono soffermati sul fatto che a questo punto si consuma uno scarto tra la figura di Dioniso e quella di Cristo. Questi infatti è «scomparso» con gli altri dèi, non è «rimasto»; come lui, sulla via che porta al «Regno di Dio» Dioniso “precede” gli uomini, ma si rivolge a loro «facendo segno» e indicando «le tracce» («*die Spur*») che li guidino nell'erranza notturna. Le tracce sono segni vuoti, indicano un'assenza, come Hölderlin dice con molta chiarezza ai vv. 65-8 di *Patmos* (cit., seconda redazione): «Come brezza mattutina sono infatti i nomi / Dopo Cristo. Si fanno sogni. Cadono, come errore / Sul cuore e letali, se non si // Pondera cosa sono e non si comprende».

Le tracce sono tali dal momento in cui, con l'avvento e la scomparsa di Cristo, gli dei si sono assentati rifugiandosi nell'invisibile, nell'interiorità, e gli stessi uomini sono diventati «Un segno [...] senza spiegazione», come nel celebre *incipit* della *Ninfa* (*Die Nymphe*, poi *Mnemosyne*: «*Ein Zeichen sind wir, deutungslos*»), citato anche da Zanzotto nella *Beltà* (*Sì, ancora la neve*, v. 12). Ma se queste tracce rinviano a un passaggio, a una presenza, quest'ultima non sta nel passato, alle spalle dell'umanità, bensì davanti ad essa, nel futuro. Dioniso è questo *lógos* che rende visibile l'invisibile nella sua invisibilità, e con ciò illumina il percorso notturno del poeta:

[...] ma se molto accade  
 Nulla ha effetto, giacché non abbiamo cuore, noi ombre, fin quando  
 Il nostro padre Etere, riconosciuto, appartenga a tutti e a ognuno.  
 Ma intanto giunge, agitando la fiaccola, il figlio  
 Dell'Altissimo, il Siriaco, tra le ombre.  
 I saggi beati lo vedono; un sorriso risplende dall'anima  
 Imprigionata, alla luce il loro occhio si scioglie.

(vv. 152-8)

Fino al compimento della nuova e più autentica sintesi di singolare e universale nell'appartenenza al «padre Etere», gli «Esperidi» sono «segni senza significato», «ombre», e l'accadimento delle loro opere è nullo, privo di «effetto». La notte dell'attesa messianica svuota l'agire storico e il soggetto stesso di questa azione, perché la vera forza operante lavora solo nel silenzio, nell'invisibile, come la natura che prepara nell'inverno la sua rigenerazione primaverile<sup>98</sup>.

#### 4. Attualità della riflessione romantica

##### 4.1. L'«Eredità» di Ernst Bloch e il «Problema della demitizzazione» nel dibattito Bultmann-Jaspers

«L'attualità di Dioniso nel '900 potrebbe [...] avere a che fare con quella stanchezza della ragione che già Freud analizzava acutamente nel *Disagio della civiltà* [...]. Ma per quale motivo dovremmo interessarci di Dioniso nella letteratura di fine '700 e del primissimo '800?», si domanda Manfred Frank nell'opera già più volte citata (p. 19). La sua risposta è piuttosto semplice (p. 32): «Se proprio oggi, da pochi anni, siamo diventati così sensibili al problema, è perché la crisi della società contemporanea ci appare oggi più che mai come il punto d'arrivo di un'evoluzione che ha la sua origine nel tardo Illuminismo e alla quale il Romanticismo reagisce con la visione di un “dio che ritorna”».

98 Questo ribaltamento dell'ottica illuminista e rivoluzionaria è espressa in una bella poesia incompiuta, non a caso intitolata a Rousseau (F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., pp. 762-5): «Come è breve il tempo del nostro giorno. / Sei stato e hai visto e nello stupore già è sera. / Dormi ora, mentre infinitamente lontani / Dinanzi a te passano gli anni dei popoli // E vede qualcuno oltre il proprio tempo / Un Dio gli mostra la strada [...] // Senza eco, misero uomo, è la tua sfera. / E come un insepolto sempre vai / Errando e cerchi pace e nessuno / Sa indicarti la via assegnata. // Sii pago! cresce l'albero / Dal suolo natale, ma cadono a lui / Le giovani braccia / Amorose, e in lutto inclina il capo. // La dovizia della vita, l'infinito / Intorno a lui e tramonta, mai li coglie. / Ma è vita in lui e presente, / Ardente e operoso, da lui scaturisce il frutto. // [...] Hai percepito, capito la lingua degli stranieri, / Interpretato la loro anima! Al desideroso / Fu sufficiente un cenno, e i cenni sono / Da sempre la lingua degli Dei. // E magnifico, come se dal principio / Lo spirito dell'uomo avesse esperito / Tutto il divenire e l'operare / L'antica melodia della vita // Riconosce nel primo segno il compimento, / E vola, lo spirito audace, come un'acquila / Precede le tempeste, annunciando / Gli Dei a venire [*weissagenden seinen / Kommenden Göttern voraus*]).».

A questo proposito l'autore cita il libro di Ernst Bloch *L'eredità del nostro tempo*<sup>99</sup>, in cui anche il filosofo del *Principio speranza*<sup>100</sup> (opera che Zanzotto, com'è noto, evoca nella *Beltà, Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*, PPS, pp. 305-9) si confronta con la figura di Dioniso e le sue interpretazioni post-romantiche:

Il vero Dioniso non si confronta con le forze della luce e non agisce nei sotterranei del controilluminismo: si confronta piuttosto con le potenze dell'immobilità e dell'essere, della legge e del divieto, ossia col mondo di Zeus/Iupiter/Wotan/Jaweh, ed è perciò simile a Cristo [...]. «Non il fosco baccano dei sacerdoti di Cibele [...], bensì la dialettica rivoluzionaria rappresenta per Dioniso – in quanto opposizione fondamentale dell'uomo all'estraniamento e all'alienazione – il culto, che al tempo stesso per lui è un cammino. Alla *parte giusta del bottino* non spetta quindi un Dioniso in quanto stadio arcaico della coscienza [...], bensì un Dioniso in quanto *emblema di ciò che non è avvenuto, di ciò che non è divenuto nell'uomo*, di ciò che è in fermento, ma cerca il vino e invoca la luce» [...]. Se un desiderio si rivolge al passato ma affiora nel presente, la sua natura non sarà puramente archeologica. Ed è esattamente quanto afferma il concetto blochiano di «Erbschaft»: c'è qualcosa nel passato da cui proveniamo che è rimasto vivo nel corso del tempo perché non ha trovato il suo compimento. In questo senso si può parlare di una «promessa» che resta valida finché il presente non è in grado di esaudirla. Questa promessa – come la «potenza» della filosofia romantica della natura – genererà da sé nuovi stadi dell'evoluzione [...]. Così il «principio-speranza» valuta ogni esistente secondo che esso esaurisca la realtà del possibile o additi invece in direzione di un avvenire<sup>101</sup>.

99 Milano, il Saggiatore 1992 (*Erbschaft dieser Zeit*, 1935, ora in *Gesamtausgabe*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1959-1977, vol. 4).

100 Milano, Garzanti 1994, 3 voll. (*Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1959).

101 M. Frank, op. cit., pp. 30-2 (le citazioni rimandano all'ed. it. dell'*Eredità del nostro tempo*, cit., p. 301). Cfr. anche *Il principio speranza*, cit., vol. I, p. 229: «Solo se esistesse un essere come utopia, se di conseguenza quel tipo di realtà ancora completamente assente che è l'esser riuscito avesse reso radicalmente presente il contenuto pulsionale del qui e ora, anche la componente fondamentale di questo impulso, la speranza in quanto tale, sarebbe entrata completamente nella realtà realizzata [...]. L'essenza – la materia di qualificazione suprema – non è ancora apparsa, di conseguenza il sentirne la mancanza in ogni manifestazione finora riuscita ne rappresenta l'assolutezza non ancora manifesta. Ma anche a questa sensazione di mancanza il mondo fa posto, al fronte del suo processo il contenuto finale stesso si trova in fermento e in possibilità reale. Verso questa condizione del contenuto finale è rivolta la coscienza concretamente anticipante».

Al pari di Schelling, del resto, Bloch non concepisce l'origine come inizio logico, ma come *kairós* che ha il suo compimento solo *a posteriori*:

La partenza per l'inizio e la puntualità della partenza, che si chiama origine e fondamento del mondo, si trova appunto in quel qui e ora, che non è ancora uscito da se stesso, che dunque non si è affatto mosso dal suo posto. Questa origine in senso stretto non è ancora scaturita essa stessa, scaturita da se stessa; il suo Non è dunque bensì esattamente quello che spinge la storia e pone i processi storici per la sua determinazione, ma che a sua volta non è ancora diventato storico. L'origine resta l'incognito del nucleo che si muove attraverso i tempi e che pure non è ancora uscito da se stesso<sup>102</sup>.

Un altro punto di riferimento interessante per quanto ci concerne è il dibattito intercorso nel 1954 tra il filosofo Karl Jaspers e il teologo Rudolf Bultmann<sup>103</sup>, che Zanzotto cita in un foglio di appunti conservato tra i materiali della *Beltà* (f. V/I, 8) su cui dovremo soffermarci analiticamente più avanti<sup>104</sup>, e dove si legge: «Ricordare il colloquio Bultmann Jaspers».

La disputa ricorda per molti versi quella sorta tra gli illuministi e i primi romantici sulla mitologia. «Per Bultmann, non un particolare elemento dell'annuncio cristiano, ma l'intera visione del mondo neo-testamentaria è *mythisch* e in contrasto con l'immagine moderna del mondo e dell'uomo, segnata dal nuovo spirito scientifico»<sup>105</sup>: il mito è la "veste" desueta che ricopre la verità rivelata; è necessaria dunque un'opera di interpretazione e traduzione, la quale renda più compatibile il messaggio biblico con la mentalità contemporanea. Per Jaspers, al contrario, il mito non è un dato accessorio rispetto a un presunto significato sostanziale del testo, e non può di conseguenza essere sceverato da esso senza modificarlo e falsificarlo. Il mito «è, dal punto di vista filosofico, la forma a priori della ragione nell'ac-

102 *Ivi*, p. 362.

103 *Il problema della demitizzazione*, Brescia, Morcelliana 1995; *Die Frage der Entmythologisierung*, München, Piper & Co. 1954. Il volume raccoglie gli interventi *Wahrheit und Unheil der Bultmannschen Entmythologisierung* [Verità e danno della demitizzazione bultmanniana]; *Zur Frage der Entmythologisierung. Antwort an Karl Jaspers* [Sul problema della demitizzazione. Risposta a Karl Jaspers]; *Erwiderung auf Rudolf Bultmanns Antwort* [Replica alla risposta di Rudolf Bultmann]), più una brevissima lettera conclusiva di Bultmann a Jaspers.

104 Avevo già commentato in parte questo appunto in *Attraverso la «Beltà»*, cit., pp. 388-90.

105 R. Celada Ballanti, *Filosofia e demitizzazione*, in *Il problema della demitizzazione*, cit., pp. 14-5.

certamento della Trascendenza. Dal punto di vista psicologico, è il modo vissuto di esperire il reale»<sup>106</sup>.

La prospettiva liberale nel dominio del religioso – presentata da Jaspers [...] – schiude, per il respiro critico, ecumenico, che la costituisce, lo spazio per le infinite possibili rivelazioni della Trascendenza che possono darsi nella coscienza del singolo, oltre che per una religione sempre a-venire, da ricercare nella comunicazione con l'altro come possibilità inesauribile e imperativo ineludibile<sup>107</sup>.

Jaspers e Bultmann<sup>108</sup> si richiamano entrambi all'analitica esistenziale di Heidegger in *Essere e tempo*. In questa prospettiva, Jaspers rimprovera però alla «demitizzazione» bultmanniana di oggettivare la trascendenza, rendendola così un universale che prescinde dal carattere storico-personale dell'Esserci e rischiando di identificare rivelazione e dottrina; per Bultmann questo è proprio «il paradosso della teologia: essa, come ogni scienza, deve parlare della fede oggettivando, nella consapevolezza che ogni discorso rinviene il suo senso profondo nel superamento dell'oggettivazione». Il senso della demitizzazione è proprio quello di mettere in luce lo «scandalo» della fede cristiana, consistente in una pretesa di assolutezza «non sul fondamento di un confronto con le altre fedi, ma come risposta alla parola che interpella, che mi ha raggiunto»<sup>109</sup>.

106 *Ivi*, p. 98.

107 R. Celada Bollanti, cit., p. 25. Cfr. a questo proposito Jaspers (p. 107 e 119): «la *Liberalität* permette alla fede di vivere contemporaneamente nell'oggettività e nella soggettività, nella loro reciproca inseparabilità. Essa si qualifica per il modo di valutare l'oggettività: supera corporeità e scienza, pur senza abbandonarle, in un linguaggio che sta in sospensione [...]. Ancora, essa rinuncia a ogni superstizione consistente nell'assolutizzazione di oggetti, custodisce nel sapere il non-sapere, ascolta nel non-sapere il linguaggio simbolico della Trascendenza»; «tutta la tradizione ha valore come linguaggio possibile, che diviene vero non all'interno di una universalità, ma nelle situazioni storiche dell'esistenza, la quale perviene a se stessa in quel linguaggio. Proprio nella dimensione mitica ha luogo la lotta storica delle esistenze. Ciò avviene dietro le quinte dell'evocazione razionale e mitica, mediante riflessioni di una comprensione infinitamente avanzante che si accertano dell'esistere in se stesso, lo chiarificano, lo fanno risaltare». Non a caso, lo stesso Jaspers scrive più avanti (p. 125): «La filosofia schellinghiana della mitologia e della rivelazione, mirando a essere una religione filosofica, culmina in Cristo, e sembra in ciò addirittura angusta, ma, in realtà, l'idea di Cristo è assorbita nella filosofia positiva della storicità del reale nella sua totalità».

108 Bultmann era stato tra l'altro collega di Heidegger all'Università di Marburgo, dove aveva instaurato con lui un fecondo rapporto intellettuale.

109 *Ivi*, p. 149.

#### 4.2. Heidegger lettore di Hölderlin

Una considerazione particolare in questo contesto merita l'opera di Martin Heidegger, non solo per la documentata (e, come si vedrà, ulteriormente documentabile) influenza sulla poesia di Zanzotto a partire dalla *Beltà*, ma anche per le vaste e significative implicazioni in essa riscontrabili con le tematiche e le questioni che siamo venuti affrontando sin qui.

Nel suo bel volume *Il tempo che viene. Martin Heidegger dal Kairós all'Ereignis*<sup>110</sup>, Sandro Gorgone mette bene in luce la centralità della concezione cairologica del tempo in Heidegger a partire dalla giovanile *Fenomenologia della vita religiosa*<sup>111</sup> fino e oltre la grande opera postuma della «svolta», *Contributi alla filosofia*<sup>112</sup>.

Nel fenomeno dell'esistenza, tesa al compimento apocalittico, dei primi cristiani, cui Paolo si rivolge, Heidegger individua non solo l'esperienza decisiva attraverso cui la filosofia può abbandonare lo sguardo oggettivante sul mondo e rivolgersi alle determinazioni storico-temporali dell'esistenza, ma, soprattutto, egli inizia a intravedere quella temporalità esistenziale, alternativa alla concezione del tempo come durata e successione degli "ora" presenti, su cui avrebbe, di lì a qualche anno, fondato il progetto ontologico di *Essere e tempo*<sup>113</sup>.

È soprattutto con l'introduzione del concetto di "Ereignis", già densamente elaborato nei *Contributi* ma divulgato per la prima volta nella *Lettera sull'Umanismo*<sup>114</sup>, che Heidegger individua una dimensione temporale in cui Esserci ed Essere si rapportino autenticamente e indipendentemente da ogni determinazione oggettivante: l'Ereignis è l'evento libero, ma storicamente determinato e soggettivato, in cui l'Essere si appropria dell'Esserci traspropriandolo in una relazione di coappartenenza, di dono reciproco.

Il tratto essenziale della metafisica, come destinazione storica dell'Essere, può essere considerato l'oblio dell'oblio dell'Essere, ossia la presentificazione dell'Essere nella sua immediata datità e oggettività, e la con-

110 Napoli, Guida 2005.

111 Milano, Adelphi 2003 (*Phänomenologie des religiösen Lebens* [1918-9], in Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Frankfurt a. M., Klostermann 1975-, vol. LX).

112 Milano, Adelphi 2007 (*Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* (1936-1938), *Gesamtausgabe*, cit., vol. LXV).

113 S. Gorgone, op. cit., p. 19.

114 Ed. it. di riferimento in *Segnavia*, Milano, Adelphi 2002, pp. 267-315 (*Über den Humanismus*, Frankfurt a. M., Klostermann 1949, poi in *Wegmarken* (1919-1961), *Gesamtausgabe*, cit., vol. IX).



seguinte dimenticanza della condizione di latenza in cui esso si mantiene preservandosi:

Il conservarsi di una latenza è la condizione necessaria perché una illatenza possa manifestarsi, così come il custodirsi di una dimenticanza concede la possibilità della memoria [...]. Ciò che il pensiero non può scorgere è la sua stessa verità, il suo limite interno è il suo *arché*. Già fin dall'Inizio, la verità declina verso il suo tramonto, l'origine decade nell'occultamento di sé, là dove il pensiero non può seguirla; così si inaugura l'accadere dell'*Ereignis*, come ciò che si sottrae [*das Sich-entziehende*] mentre si mostra [*das Sich-zeigende*]<sup>115</sup>.

Come si vede, sebbene in Heidegger non vi siano cenni esplicitamente teologici, non siamo molto lontani dalla prospettiva gnostico-neoplatonica di Schelling<sup>116</sup> e Hölderlin.

Nel corso su *Parmenide* del 1942-3<sup>117</sup>, alcuni versi dell'*Aiace* di Sofocle permettono a Heidegger di tornare «alla domanda fondamentale di *Sein und Zeit* sul tempo come possibile prologo [*Vorwort*], preludio [*Vorspiel*] alla questione dell'essere»:

Ricordando la connotazione spaziale del *kairós* come apertura, tramatura, *luogo* appropriato e conveniente, è possibile interpretare le considerazioni che qui Heidegger sta svolgendo come un ulteriore sviluppo della cairologia intrapresa sin dai primi anni Venti con la lettura di Paolo: il *kairós* è il «tempo rimasto inafferrabile al calcolo [che] lascia schiudere tutto ciò che non è manifesto, ma anche vela (di nuovo) in sé stesso ciò che è apparso», di cui parlano i versi dell'*Aiace*. Il tempo è, dunque, per i Greci ciò che lascia apparire e che copre nel velamento; in quanto tale esso è del tutto estraneo all'ansia di appropriazione dell'uomo moderno che del tempo ha fatto un oggetto di calcolo e di dominio [...]. Pensato in termini greci, invece, è proprio il tempo che, in quanto di volta in volta destina ed è destinato, dispone in modo essenziale dell'uomo e di ogni altro ente [...]. In quanto lasciar venire fuori nell'aperto della sveltezza, il tempo come *kairós* esplica la stessa funzione dell'*aletheia*, ovvero conduce il non-manifesto [*das Un-offenbare*] nell'apertura [*Offenheit*] della manifestazione [*Offenbarkeit*]<sup>118</sup>.

115 S. Gorgone, op. cit., p. 158.

116 Cfr. il corso heideggeriano *Schelling: Vom Wesen der menschlichen Freiheit (1809)* (*Sommersemester 1936*), *Gesamtausgabe*, cit., vol. XLII, tr. it. Schelling. *Il trattato del 1809 sull'essenza della libertà umana*, Napoli, Guida 1994.

117 Milano, Adelphi 1999; *Parmenides (Wintersemester 1942/43)*, *Gesamtausgabe*, cit., vol. LIV.

118 S. Gorgone, op. cit., pp. 107-8; la citazione è dall'Atto V, vv. 646 e sgg. dell'*Aiace* di Sofocle nella traduzione proposta da Heidegger nel corso succitato (tr. it. p. 252).

Questa concezione cairologico-messianica del tempo e dell'essere trova conferme e ulteriori motivi d'ispirazione nella poesia di Hölderlin. Nei saggi dedicati alla *Poesia di Hölderlin*<sup>119</sup>, cui faremo riferimento qui, Heidegger si rivolge alla poesia höderliniana in quanto poesia che «poeta l'essenza della poesia»,

ma non nel senso di un concetto valido atemporalmente. Quest'essenza della poesia appartiene a un tempo determinato. Ma non perché si adegui semplicemente a questo tempo determinato che già sussisterebbe di per sé. Hölderlin, piuttosto, istituendo di nuovo l'essenza della poesia, determina per primo un tempo nuovo. È il tempo degli dèi fuggiti e del dio che viene. È il tempo di privazione perché esso si trova in una doppia mancanza e in un doppio non: nel «non più» degli dèi fuggiti e nel «non ancora» del dio che viene<sup>120</sup>.

Nel suo «rivolgimento natale», come si è detto precedentemente, la poesia deve attenersi alla fermezza rigorosa della mediatezza, della legge; ma questa stessa mediatezza, che è la natura (nell'accezione del termine greco "phýsis"), si fonda a sua volta nell'immediato, il *nómos* nel *cháos*.

Il *cháos*, etimologicamente lo sbadiglio che spalanca l'«aperto» in cui tutto è inghiottito, è il «sacro», ciò che non è preceduto da nessun reale e in cui ogni reale può sempre rientrare, e, da questo punto di vista, è al contempo quanto di più antico e quanto di più nuovo possa essere concepito: «Nel destarsi della natura, la sua venuta viene, come ciò che è più venturo, dal più antico essere stato, che non invecchia mai perché è ogni volta il più nuovo»<sup>121</sup>.

Il sacro, «quietamente presente in quanto è ciò che viene»<sup>122</sup>, è l'*Ereignis* che non può mai essere colta proprio in virtù del suo carattere cairologico, incollocabile, inafferrabile in una prospettiva spazio-temporalmente oggettivata.

Commentando il celebre *explicit* di *Rammemorazione (Andenken)*, «Ma ciò che resta, lo istituiscono i poeti» («*Was bleibt aber, stiften die Dichter*»), Heidegger afferma che l'atto dell'«istituire» non può riferirsi «a qualcosa di "passato" a cui non resterebbe che da conferire una patente d'irrevocabilità», bensì comporta un pensare-a «ciò che è venturo»: il pensiero rammemorante di Hölderlin implicherebbe sì un «"pensare a"» ciò

119 Milano, Adelphi 1988; *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung (1936-1968)*, in *Gesamtausgabe*, cit., vol. IV.

120 *Ivi*, p. 57.

121 *Ivi*, p. 77.

122 *Ivi*, p. 82.

che è stato», ma in quanto questo passato «a differenza del mero passato» è «ciò che da lontano continua a dispiegare la sua essenza»<sup>123</sup>.

In tal senso, il pensiero rammemorante dovrà pensare l'idea di "origine" non solo come ciò «che si oltrepassa nel dare origine e non basta mai a se stessa», ma anche come qualcosa che «si rinsalda dapprima nel suo fondamento essenziale»:

La sorgente non è soltanto nascosta dalla terra, ma il suo sgorgare è un serbare nascondendosi nel fondamento [...]. Abitare vicino all'origine significa perciò seguire il suo rinsaldamento nel fondamento. Questo seguire [...] deve tenersi vicino al saldo fondamento dell'origine in modo da indicare quest'ultima nel suo rinsaldamento, il quale è sempre un dare origine. L'indicare porta vicino ciò che viene indicato e tuttavia lo tiene lontano [...]. Ma la lontananza più lontana che così si dispiega è garante della vicinanza più essenziale dell'indicare all'indicato [...]. Con ciò l'indicare viene fissato, esso stesso, nella saldezza dell'origine. Vale a dire: istituito<sup>124</sup>.

Questo indicare, proprio dell'autentica poesia, che istituisce il passato come il non ancora divenuto e come ciò che sempre viene, può esser detto «profetico», ma non nel senso giudaico-cristiano del termine, per cui la profezia si pone immediatamente «come sicura garanzia di salvezza nella beatitudine ultraterrena»: l'essenza profetica della poesia consiste nel «sintonizzarsi» (o «armonizzarsi») con quell'«irreale» che, in quanto «non-ancora-reale», «dispiega la sua essenza come stato intermedio fra il non-essere e l'essere», come «possibile in serbo»<sup>125</sup>.

Nel commento alla terza stesura della poesia incompiuta *Grecia* (*Griechenland*)<sup>126</sup>, e in particolare alla variante introdotta dal poeta tra i vv. 22 e 23 (qui in corsivo: «*Ma come la ridda / nelle nozze / anche in cosa da poco può venire / un grande inizio*»; «*Aber wie der Reigen / Zur Hochzeit / Zu Geringem auch kann kommen / Großer Anfang*»), Heidegger osserva che la «cosa da poco» sono proprio le «nozze», e che solo in quanto «poi qualcos'altro viene nelle nozze ed esse restano rimesse a ciò che viene,

123 *Ivi*, p. 103. Cfr. anche p. 121: «ciò che è stato, nel suo ritorno nel *pensiero rammemorante*, si spinge al di là del nostro presente e viene incontro a noi come qualcosa di venturo. Improvvisamente il pensiero rammemorante deve pensare ciò che è stato come qualcosa di non ancora dispiegato».

124 *Ivi*, pp. 174-5.

125 *Ivi*, pp. 136-7.

126 Secondo il testo stabilito nella *Stuttgarter Ausgabe* (1943) a cura di Friedrich Beißner, diverso da quello ricostruito nell'edizione citata di Luigi Reitani.

anche le nozze rientrano nella venuta», nel «grande giorno» che inaugura il «rapporto infinito»:

Le nozze sono infatti il tutto dell'intimità di terra e cielo, uomini e dèi. Sono la festa e la festività del rapporto in-finito. Le nozze vengono solo «allora». Quand'è il tempo di questo «allora»? Di che sorta è il suo tempo? Esso sfugge a ogni calcolo. Questo tempo (*Zeit*) matura (*zeitigt sich*) per l'attesa nel chiamare guardando fuori. «Tempo» indica qui sempre il tempo opportuno, quando è tempo: l'attimo storico. Questo ha il suo proprio «allora»<sup>127</sup>.

Il *kairós*, il tempo incalcolabile che solo possiede «il suo proprio», opportuno «allora», e che inaugura la venuta del «grande inizio» in «piccola cosa», è quello di uno *hierós gámos* vagamente panteistico che non riesce però a nascondere del tutto la sua matrice messianico-dionisiaca: «La ridda è il χορός greco, la danza con canti festosi che festeggia il dio: χοροῖς τιμᾶν Διόνυσον (Euripide, *Le Baccanti*, v. 220) [...]. La ridda è l'ebbro rivolgersi l'uno verso l'altro degli dèi stessi nel fuoco celeste della gioia» dionisiaca, del «grande inizio» che da Oriente irrompe nell'Occidente (la «piccola cosa») dominato dal *principium individuationis* del calcolo tecnico<sup>128</sup>. E non è un caso che nello scritto del 1944-5, *Per indicare il luogo dell'abbandono. Da un colloquio sul pensare lungo un sentiero tra i campi*<sup>129</sup>, Heidegger individui nel concetto marcatamente pietistico della «*Gelassenheit*» (“abbandono”) «l'unica via che può condurre il pensiero oltre-metafisico ad incontrare gli enti e se stesso in un ambito in cui la volontà è revocata ed in cui domina l'attesa e che potremmo forse chiamare “contrada messianica”»:

Con il termine *contrada* [*Gegend*] – poi sostituito dall'arcaico *contrata* [*Gegenet*] – Heidegger vuole indicare una nuova forma di apertura che superi la temporalità estatico-orizzontale fondata sulla trascendenza ontologica dell'esserci, oggetto delle ricerche degli anni Venti, disegnando, invece, uno scenario *cairologico* in cui ogni cosa, e l'uomo stesso, soggiorni nel *proprio* tempo e nel *proprio* luogo in un armonico reciproco venirsi *incontro*. È questa *contrada* che sorraggiunge all'uomo che resta in attesa: la *magia* della *contrada* in cui «tutto ritorna a se stesso [...] è proprio il dispiegarsi della sua essenza, il suo

127 *Ivi*, pp. 206-7.

128 *Ivi*, p. 208.

129 In *L'abbandono*, Genova, il Melangolo 1989; *Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweg-gespräch über das Denken, in Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976)*, in *Gesamtausgabe*, cit., vol. XIII.

farsi-incontro [*das Gegnende*]. [...] Stando alla parola, la contrada sarebbe ciò che viene incontro»<sup>130</sup>.

Su questi temi ritorneremo più avanti. Per il momento è sufficiente aver mostrato come, anche sulla scorta di Hölderlin, Heidegger abbia avvertito l'attualità della riflessione primo-romantica su cristianesimo e mitologia; e come, proprio a partire da essa, egli abbia tratto alcuni essenziali spunti nel senso di quella diversa concezione della temporalità che l'analitica esistenziale di *Essere e tempo* non era riuscita a elaborare.

## 5. *Andrea Zanzotto verso il «Logos erchomenos». Dalla «Beltà» alla «pseudo-trilogia»*

### 5.1. *Introduzione*

Nell'affrontare, ora, la *Beltà* di Zanzotto, sarò costretto a riprendere sinteticamente varie questioni già affrontate nel più volte citato volume *Attraverso la «Beltà»*, cui rimando in partenza per una trattazione più analitica. Scusandomi per questo di per sé sgradevole inconveniente, vorrei però sottolinearne la necessità nel presente contesto. Necessità che risponde a ragioni interne a un percorso di ricerca non stabilizzato, in cui le nuove acquisizioni impongono di continuo scarti e mutamenti di prospettiva anche su temi e problematiche già affrontate altrove.

In particolare, si tratterà qui di mostrare come l'idea (e, secondo la nostra ipotesi, la poetica) messianico-dionisiaca di un «Logos erchomenos», esplicitata per la prima volta nel poemetto del 1976 *Filò*, costituisca il punto di convergenza di premesse già largamente gettate nelle raccolte precedenti (*La Beltà*, 1968; *Gli Sguardi*, 1969; *Pasque*, 1973) e sviluppate nella successiva «pseudo-trilogia» (*Il Galateo in Bosco*, 1978; *Fosfeni*, 1983; *Idioma*, 1986). Quello che tenteremo di seguire è un processo in

130 S. Gorgone, op. cit., pp. 112-3; la citazione proviene dallo scritto sopramenzionato, p. 53. Non so se sia stato notato dalla critica come il concetto heideggeriano di «contrada» possa essere stato in qualche modo mediato dal terzo *Inno alla notte* di Novalis (tr. it. cit., p. 73): «Si dileguò la magnificenza terrestre e il mio cordoglio con essa – conflui la malinconia in un nuovo imperscrutabile mondo [*eine neue, unergründliche Welt*] – tu estasi della notte, sopore del cielo ti posasti su di me – la contrada [*die Gegend*] si sollevò a poco a poco; sopra la contrada aleggiava il mio spirito sgravato e rigenerato».

larga misura “sommerso”, “carsico”, i cui affioramenti non sarebbe stato possibile comporre in un assieme provvisto di coesione e continuità senza il lavoro sui materiali autografi di Zanzotto, e senza porre in relazione il prezioso contributo di Giorgio Agamben (di cui al paragrafo 4.2) con una ricostruzione della mitopoiesi primo-romantica in Germania (paragrafi 4.3 e 4.4).

### 5.2. Tra la «Beltà» e «Pasque»

Secondo quanto si è potuto ricostruire, il primo progetto macrotestuale della *Beltà* si colloca tra l'agosto e il Natale del 1966, quando Zanzotto avvia un primo abbozzo unitario della sezione *Profezie o memorie o giornali murali*, cui si interseca l'elaborazione di *Ampolla (cisti) e fuori* (inizialmente e significativamente intitolata *La Beltà*) e, di poco successiva, quella della *Perfezione della neve* e *Sì, ancora la neve*.

In questa fase è centrale il riferimento a Paolo, filtrato attraverso la lettura barthiana della *Epistola ai Romani*<sup>131</sup>, e a tematiche misterico-alchemico-dionisiache, mediate probabilmente dagli studi di Jung e Kerényi.

Partiamo dal tema della “profezia”. Nella seconda stesura di *Ampolla* (f. V/II, 22) si legge: «come si è difesi nel cocco / nella Kista chiamata “beltà”: / e che sia bene decisamente tueggiata: tua nell'ampolla dove da sempre la sibilla / non più grande di una mosca / mosca – ronza – / apothanei[n] thelo (bona epigrafe)».

La «Kista» o «cista» (poi «cisti») è il recipiente dei misteri eleusino-dionisiaci, il *liknon*: la «beltà» poetica si identifica con il contenitore simbolo del culto di Demetra in cui viene riposto Dioniso in fasce (Iacco, il *liknites*); è la culla che protegge il dio fanciullo, dal quale proviene, alla «sibilla» come ai «cantori» di hölderliniana memoria, il dono profetico di cui parla anche Heidegger. Sebbene l'ispirazione profetica della sibilla sia tradizionalmente ricondotta ad Apollo, secondo una linea interpretativa che congiunge i mitografi romantici a Kerényi, tuttavia, il sostrato originario di questo mito ricondurrebbe invece alla vicenda della morte di Dioniso e della sua sepoltura a Delfi, sede dell'oracolo. E il fatto che Zanzotto si attenga a questa ipotesi è suffragato dal riferimento a due emblemi dionisiaci: la «kista», di cui si è detto, e la «mosca», animale che simboleggia il ciclo naturale di disgregazione e rigenerazione.

Ma il «dono della profezia» rimanda anche a *1 Cor 13, 8*, che Zanzotto cita al v. 76 della pressoché coeva *Sì, ancora la neve* («scienze lingue e

131 Milano, Feltrinelli 1962; *Der Römerbrief*, Zürich, Evangelischer Verlag Zollikon 1954.

profezie») e in *Possibili prefazi*, V (v. 27-8: «Ma di fatto lascio la presa, non esorto / alle storie alle scienze alle lingue»):

E a ciascuno è data una manifestazione particolare dello Spirito per l'utilità comune: a uno viene concesso dallo Spirito il linguaggio della sapienza; a un altro, invece, per mezzo dello stesso Spirito, il linguaggio della scienza; [...] a un altro il dono della profezia; [...] a un altro la varietà delle lingue; a un altro infine l'interpretazione delle lingue.

«Ricercate la carità», prosegue Paolo (*I Cor 14, 3*), «aspirate pure ai doni dello Spirito, soprattutto alla profezia. Chi infatti parla con il dono delle lingue non parla agli uomini, ma a Dio, giacché nessuno comprende [...]. Chi profetizza, invece, parla agli uomini per loro edificazione, esortazione e conforto».

Dovremo tornare ancora su questo brano, già citato a proposito dell'interpretazione del poemetto hegeliano *Eleusi*. Per il momento soffermiamoci su un altro passaggio della seconda stesura di *Ampolla*: «(beltà, dico / con tutta la spinta in fuori, in là / di quell'accento scartante calcinante!) / quella che venne, che viene, che verrà».

Attraverso la parafrasi di *Ap 1, 4* («Giovanni alle sette Chiese che sono in Asia: grazia a voi e pace a Colui che è, che era e che viene») la «beltà» acquisisce qui un carattere messianico-apocalittico, del resto adombrato anche nella sua designazione, in *Oltranza oltraggio* (v. 18), di «feroce inconsutile nonnulla»: “inconsutile” (cioè “priva di cuciture”) è infatti definita la tunica di Cristo come simbolo della comunità cristiana.

I vv. 18-22 di *Ampolla* chiariscono ulteriormente la natura cairologica di questa «beltà», «lampo» che «strappa e stacca» nella solitudine della sua istantanea singolarità il tessuto della successione cronologica («Non è altro suono o segno / che questa scarica, disadattata parola, / nel lampo del congegno ingegno / che strappa e stacca / e si consola, solo»). La «beltà» è il fuoco che divampa introducendo una discontinuità temporale, una rottura che al contempo si sottrae al tempo storico e ne fonda il divenire, proiettandolo al di fuori dell'eterna identità a se stessa in cui l'*arché* si trattiene (vv. 36-8: «Ma veramente: beltà, napalm, / dov'è rotta l'ampolla, la cisti / rotto il tempo rotta l'eternità»).

Nella prima parte di *Alla stagione*, componimento fortemente ispirato all'opera heideggeriana *In cammino verso il linguaggio*<sup>132</sup>, la “propagazione” ciclica del «fatto stagionale» (che non è il puro e semplice succedersi

132 Milano, Mursia 1988; *Unterwegs zur Sprache (1950-1959)*, in *Gesamtausgabe*, cit., vol. XII.

delle stagioni, ma la sua essenza, il suo *quid*) trova un correlativo analogico molto prossimo a quello dell'«ampolla» e della «cisti»: la «perla». Come la perla all'interno dell'ostrica, il tempo naturale cresce concentricamente su se stesso a partire dalla puntualità presente di un «qui»: in esso il dispiegamento e l'oggetto dispiegato, il divenire e la stasi coincidono simmetricamente (vv. I, 1-4: «Inanellatamente e in convergenza pura / è il fatto stagionale. Questa perla perlifera, / sistema ed argomento / qui, tutto intorno al qui, ottimo»). Ma questa simmetria schellinghianamente è infranta dall'irrompere del balbettio babelico come principio della storia (che è «opus maxime oratorium»: vv. III, 23 di *Alla stagione* e III, 33 di *Retorica su: lo sbandamento*), e dalla sua diffrazione nella pluralità delle storie (miti) e delle lingue: «E poi fare cenno alla matta, alla storia-storiella / e alla fa-favola, femmine balbe, sorelle. / Se ne va, te ne vai; oh stagione. / Non sei la stagione, non sapevo» (vv. I, 5-8).

Eppure la rottura dell'identità originaria è, nella sua inautenticità, l'unica condizione possibile per accedere a un divenire autentico, così come per Schelling la frantumazione del «monoteismo relativo» è necessaria all'avvento del monoteismo «vero», e per Heidegger la storia della metafisica come oblio dell'oblio dell'essere è il fondamento a partire dal quale solo è concepibile una diversa dimensione della temporalità.

L'«alta involuzione» della *physis*, «tessuto e tensione che si ritira» infedelmente al pari del *Deus absconditus* gnostico-neoplatonico di Hölderlin, è ciò che «lascia grandi» le cose preservandole nella «quiete»<sup>133</sup> di quanto, secondo la lettura heideggeriana di Trakl<sup>134</sup>, può considerarsi morto solo perché ancora «non nato», venturo, come il fanciullo Elis.

Inautentica non è infatti la riduzione di una presunta verità storica al balbettio plurale dei miti-favole, che invece veicola una propria verità relativa, l'unica attingibile; quanto, piuttosto, l'oblio di questa condizione della verità, della latenza in cui essa si manifesta, e la presunzione di poterne disporre una volta e per sempre (cfr. *Profezie*, XVII, 30-2: «proteste petizioni firme contro quel falò / che il falso vero nel suo eventuarsì in vero falso / figura e da sempre – affermano – prefigurò»).

Nel foglio di appunti citato poco fa a proposito del «colloquio Bultmann Jaspers» (f. VI/1, 8), e risalente all'«inizio [di] agosto 1966», Zanzotto riflet-

133 Cito dalla II parte di *Alla stagione*.

134 *Il linguaggio della poesia. Il luogo del poema di Georg Trakl* (Georg Trakl. *Ein Erörterung seines Gedichtes*, 1953) in *In cammino verso il linguaggio*, cit., pp. 45-81.



te proprio sul tema della teologia positiva (in termini aristotelici «apofatica») e della teologia negativa («catafatica»).

Nel campo della religione è possibile solo «circoscrivere» i problemi (*e negativo*), non «risolverli». Paradossalmente l'«affermazione» (positiva), «prima di ogni sua qualificazione o riquificazione nell'intelletto-ragione», deve essere «imbecille, stolta»: «È l'irriducibile stoltezza come quella del genio che deve essere bête». Citando la celebre espressione «apofatica» di Tertulliano che costituiva già il titolo di un componimento di *Vocativo* (1957), *Ineptum, prorsus credibile*<sup>135</sup>, Zanzotto sostiene però che la corrente «negativa» del pensiero cristiano deve prima di tutto, come voleva Bultmann, adeguarsi al linguaggio moderno, perché se la verità non è data *a priori* (nell'«eventuarsi» del «falso vero» in «vero falso»), ma si dà *per posteriora*, come in Schelling, in un eterno differimento, essa non può che valere relativamente a un contesto storico e a un supporto linguistico:

Remata zoes aioniou: questo è il campo serio di un discorso, perciò vale sempre questa indicazione, per non cadere nel verbiage nella chiacchiera vuota, ma questi remata non sono una stasi, attendono una sempre nuova portata di significato. Così, che significato ha l'admiratio? È possibile? Implica un'infanzia eterna. Da dove questo sapiente bamboleggiare iniziale? La caduta a zero delle religioni storiche, verso l'aionion dell'espressione-restrizione dei significanti-significati, in un massimo di apofasia, avvicinamento per negazione. Il massimo del katafemi è l'apofemi. [...] Questo tendere a zero della religione positiva è già la non-religione che dà al sacro il suo vero volto. Tanto più che la caritas appare quale un'indicazione mai definita. Paolo che sembra affannarsi lungo gli appigli di una parete di sesto grado che non avrà mai fine.

L'espressione di *Gv*, VI, 68, cui anche Bultmann attribuisce un'importanza centrale nella sua speculazione<sup>136</sup>, indica la necessaria tensione in-

135 PPS, pp. 164-5: «Perché questa / terribilmente pronta luce / o freddissimo sogno immenso / su cui trascende / perpetuo vertice il sole, / da cui trabocchi tu, tu nella vita? / Non ha mai fondo questa nascita / mai fondo questo squallido prodigio, / no, non dici, ma stai nella luce / immodesta e pur vera / nella luce inetta ma credibile, / sospinto nella vita. // [...] Ma freddissima e immensa / sta la gloria in excelsis / oltre il grigio spigolo del mondo; / e gode del suo peso fulgente / e avanza il sole col passo precario / e audacissimo là dove la mente / non può seguirlo che a morirne».

136 R. Bultmann, op. cit., p. 149: «Tale pretesa [di assolutezza della fede cristiana] può soltanto – ma deve anche – essere avanzata ogni volta dal credente, e non sul fondamento di un confronto con le altre fedi, ma come risposta alla parola che interpella, che mi ha raggiunto. E tale risposta suona: κύριε, πρὸς τίνα ἀπελευσόμεθα; ῥήματα ζωῆς αἰωνίου ἔχεις [*Gv*, 6, 68]».

terna alla meditazione religiosa, per la quale il credente resta in una condizione di *stupor-stupiditas* originaria, di balbuzie di fronte all'ineffabile. Da questo punto di vista, l'"irreligiosità" cui inevitabilmente la «religione positiva» (razionale) perviene la riconnette circolarmente a quella negativa, in cui il «sacro» viene davvero rappresentato (o sarebbe meglio dire: "de-rappresentato") come tale.

È il primato paolino della «*caritas*» sulla positività delle «opere», delle conoscenze e della legge, a fornire in tal senso l'«indicazione» adeguata in quanto «mai definita», mai ultimativa, perché la scalata sulla «parete di sesto grado» del sacro «non avrà mai fine».

In quanto anch'essa legata ai fenomeni dell'«*admiratio*» e della «contemplazione», la poesia si muove su un piano affine a quello della religiosità: le «basi reali» del contemplare, secondo l'etimologia cara a Heidegger e a Schelling, risiedono nel «*templum-tempus*» (*Retorica su*, VI, v. 13), nel *kairós-Ereignis*, il «ritaglio nel nulla, l'isola lucentissima di luce propria da cui si irradia la possibilità stessa del contemplare-ammirare».

A margine della prima stesura di *Ampolla* (f. V/II, 5), datata «30 agosto 1966» e dunque di poco posteriore all'appunto citato, si legge la citazione-parafraresi di *Rom 5, 12-4* (passo da noi già menzionato a proposito di Schelling<sup>137</sup>), che due giorni dopo («1 settembre 1966») avrebbe dato avvio alla composizione di *Profezie*, VIII: «Adam forma futuri | Eva, forma futuri | Rom.» (cfr. rispettivamente l'*incipit* e l'*explicit* della poesia: «Eva, forma futuri»; «Adam forma futuri»).

Secondo la lettura dell'*Epistola ai Romani* di Karl Barth (citata), cui certamente Zanzotto si richiama qui, Eva rappresenta, nel suo porsi per prima in preghiera di fronte a Dio, la prefigurazione della «personalità religiosa» in senso catafatico, ossia dell'uomo saggio che conosce e rispetta la legge che gli è stata data. Eva incarna dunque il principio positivo, mosaico della religiosità, in contrapposizione con quello negativo, messianico ("fitturus") che si afferma nella *Lettera* di Paolo.

La contrapposizione tra i due principi, che potremmo approssimativamente definire veterotestamentario e neotestamentario, è ben presente in

137 «Quindi, come a causa di un solo uomo il peccato è entrato nel mondo e con il peccato la morte, così anche la morte ha raggiunto tutti gli uomini, perché tutti hanno peccato. Fino alla legge infatti c'era peccato nel mondo e, anche se il peccatore non può essere imputato quando manca la legge, la morte regnò da Adamo fino a Mosé anche su quelli che non avevano peccato con una trasgressione simile a quella di Adamo, il quale è figura di colui che doveva venire».

un altro grande componimento della *Beltà*, *Sì, ancora la neve*. Concentriamoci sui vv. 1-14:

- Che sarà della neve  
che sarà di noi?  
Una curva sul ghiaccio  
e poi e poi... ma i pini, i pini
- 5 tutti uscenti alla neve, e fin l'ultima età  
circondata da pini. Sic et simpliciter?  
E perché si è – il mondo pinoso il mondo nevoso –  
perché si è fatto bambucci-ucci, odore di cristianucci,  
perché si è fatto noi, roba per noi?
- 10 E questo valere in persona ed ex-persona  
un solo possibile ed ex-possibile?  
Hölderlin: “siamo un segno senza significato”:  
ma dove le due serie entrano in contatto?  
Ma è vero? E che sarà di noi?

Al centro dell'interrogazione metafisica sul destino del mondo, dell'uomo e della natura si pone il problema del funzionalismo antropocentrico, che ha ridotto l'esistente a «roba per noi», o, secondo la terminologia heideggeriana, a mero «utilizzabile». Quella che parrebbe una critica della modernità scientifico-tecnologica (e che in parte, ben inteso, lo è), chiama invece in causa il cristianesimo risemantizzando ironicamente l'«odore di cristianucci» della celebre favola, e in particolare la prospettiva veterotestamentaria di *Gn 1*, 26-8:

E Dio disse: “facciamo l'uomo a nostra immagine, a nostra somiglianza, e domini sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo, sul bestiame, su tutte le bestie selvatiche e su tutti i rettili che strisciano sulla terra”.

Dio creò l'uomo a sua immagine;  
a immagine di Dio lo creò;  
maschio e femmina li creò.  
Dio li benedisse e disse loro:  
“Siate fecondi e moltiplicatevi,  
riempite la terra;  
soggiogatela e dominate  
sui pesci del mare  
e sugli uccelli del cielo  
e su ogni essere vivente,  
che striscia sulla terra”

Per chiarire il senso dell'arduo passaggio dei vv. 10-1 possiamo forse far riferimento a Schelling.

Se la possibilità, come ancora assoluta e indeterminata libertà, è davvero tale, essa non deve contemplare solo il poter essere e il volere che gli corrisponde, ma anche il poter non essere e la non-volontà che si oppone al trapassare nell'essere. È questo non volere l'essere che caratterizza come libero il Padre, il puramente essente, l'Inizio. Viceversa, la «pura potenza di essere» che si fa atto, che trapassa nel reale, è il Figlio. Ma Padre e Figlio, nella loro distinzione e dualità, non possono essere pensati come sostanze, bensì come «personalità», come determinazioni di un'unica sostanza che non è data nell'origine, ma nel futuro avvento del terzo, lo Spirito. La libertà del Padre determina quella del Figlio, che pur nel suo attualizzarsi conserva la possibilità di non rimettere la sua volontà (e il mondo) al Padre. Proprio in quanto mediato, cioè, il passaggio dal «possibile» all'«ex-possibile» resta aperto, non pre-determinato: l'«ex-possibile» non è l'impossibile ma il reale; non è la negazione della possibilità, ma il suo presente. L'errore della teologia positiva (che nei termini di Schelling si chiamerebbe «filosofia negativa») è quello di concepire come obbligata e immediata la transizione dal Padre al Figlio. In questa prospettiva, l'Inizio logico non può che essere «un solo possibile ed ex-possibile» (laddove l'accento cade sul sintagma «un solo»). Ad esso è rigidamente vincolata anche l'altra transizione, la Fine, in cui il Figlio che «valeva» solo come «persona» distinta, come determinazione di una sostanzialità a venire, abbandona il suo essere «*en morphé theou*» per identificarsi col Padre.

È per questa via che il dogmatismo della teologia positiva realizza l'equivoco storico-metafisico per cui «il falso vero» si «eventua» in «vero falso», in un assoluto apriorismo che mette l'essere a disposizione dell'uomo: qui sta la radice della visione oggettivistico-funzionale propria della scienza e della tecnica moderna, che rischia di bruciare tutto nel suo forsennato «falò».

Nella notte dell'assenza divina risuona il detto di Hölderlin «siamo un segno senza significato»: in una società in cui la scomparsa di ogni forma di legittimazione mitologica ha reso infondato il senso d'appartenenza a una comunità, i significanti si sono inevitabilmente svuotati, si sono ridotti a tracce di «un solo possibile ed ex-possibile». Ma, come si è detto, proprio la consapevolezza di questa condizione e della sua necessità spinge il poeta a intraprendere una diversa strada.

Prima di affrontare questo problema, vorrei attirare l'attenzione su un altro particolare non secondario nella nostra prospettiva. La «neve» che ricopre il paesaggio evocato in questa poesia e nella precedente, *La perfezione della neve*, è certo carica di valenze simboliche riferibili a una trama intertestuale che va da Hölderlin a Mallarmé, da Kafka a Celan. La presenza dei «pini», insistentemente nominati nell'*incipit* e nell'*explicit* della poesia, però, ci indirizza anche a un altro contesto, quello della simbologia dionisiaca.

Il tirso, oggetto tra i più comuni nelle rappresentazioni del dio e nei rituali a lui dedicati, altro non è infatti che un ramo di pino avvolto dall'edera, e un paesaggio innevato, quello del monte Citerone, era il teatro delle celebrazioni officiate dalle baccanti.

Se ciò non bastasse, si pensi all'esclamazione della *Perfezione della neve* (v. 30), «Evoé lungo i ghiacci e le colture dei colori». «Evoé» è un'invocazione a Dioniso tipica dei rituali bacchici, da cui deriva il nome «*Euiós*» o «*Euiás*», con cui veniva alternativamente designato il dio. Lo stesso Hölderlin, nell'*Unico*, si rivolge a Dioniso con questo appellativo («Evio»)¹³⁸.

Come nella quasi coeva *Ampolla*, dunque, il tema messianico e quello dionisiaco si sovrappongono nascostamente. Il contesto, in *Sì, ancora la neve*, è quello di un'amara critica del mondo contemporaneo e della disgregazione sociale che lo caratterizza. La riduzione oggettivante dell'essere alla sola dimensione dell'utilizzabilità e del consumo ha privato l'uomo dell'«incanto», di quel senso religioso che si esprime nell'«*admiratio*» e che è l'unico in grado di fondare e legittimare una collettività (vv. 91-3: «E dove il fru-fruire dei fruitori / nel truogolo nel buio bugliolo nel disincanto, / dove, invece, l'entusiasmo l'empireirsi l'incanto?»). Questa condizione si estende anche al linguaggio, ridotto dai mass-media alla sua funzione strumentale, esclude una autentica possibilità di comunicazione e di rapporto con il sacro (vv. 65-9: «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?»).

Come per i primi romantici tedeschi, il problema mitologico-religioso affonda la sua radice in una crisi sociale e, inscindibilmente, linguistica: si tratta in ultima analisi della mancata coincidenza tra singolare e universale, questione che non a caso Zanzotto tematizza in *Retorica su: lo sbanda-*

138 F. Hölderlin, op. cit., p. 970-1, vv. 50-3: «Cristo! a te sono avvinto, / benché fratello di Eracle, / E con audacia professo, / Anche di Evio tu sei fratello [du / Bist Bruder auch des Eviers]».

mento, III, 28 riferendosi ancora una volta a Hölderlin («Torna, io-noi, Hölderlin»).

A livello linguistico, nella raccolta è presente una tensione tra due ideali opposti, la quale si esprime molto bene in *Possibili prefazi*, IV, vv. 11-4: «babele e antibabele / volume e antivolume / grande libro verissimo verosimile e simile, / grembo di tutte le similitudini: gremito di una sola similitudine».

Da un lato c'è il mito di una «lingua pentecostale», la «lingua rubino» di *Possibili prefazi*, VII, vv. 18-28 «che insegue / e fustiga tutte le luci / mediocri e selvatiche di un monticello in morbino»; lingua-«laser», capace di «assestare» le «discoste / forze alloglotte» (*Possibili prefazi*, VI, 11-2) nell'unicità «che tutto / raggiunge e, annientando, verifica». È il mito totalizzante della «sola parola» salvifica, che però rappresenta «la punta di diamante / del retorizzamento, lo scolice della / sacramentale contraddizione» catafatica (*Retorica su: lo sbandamento*, III, vv. 14-8).

Dall'altro lato c'è il mito babelico, che trova un imprevisto correlativo oggettivo-letterario nell'episodio dei *Promessi sposi* in cui Renzo, dopo tante peripezie, torna finalmente alla sua vigna e la trova ridotta a una «flora incondita e ribelle», a un'*améthodos hýle*<sup>139</sup> (cfr. *Profezie*, XII, vv. 18-20: «“spighette pannocchiette / acetoselle panicastrelle»; e VIII, 17-8: «ora non più una mille vigne di mille Renzi bolle blu-münchhausen / su verso il sublime»)<sup>140</sup>.

Si noti a questo proposito l'inedita convergenza tra due grandi figure romantiche per altri versi molto lontane l'una dall'altra: l'Hölderlin di *Pane*

139 Cfr. su questo punto M. Cacciari, cit., p. 317-8: «Qualsiasi tradizione sarà anche sempre figlia di Tyche, soggetta alle alterne fortune dell'“améthodos hýle”, dell'*ingens silva*, vorremmo tradurre, che costituisce sempre, in ultima istanza, l'oggetto della storiografia classica; più acuto e indagatore lo sguardo di chi la interroga, più evidente ne apparirà la natura condizionata, il carattere insuperabilmente effimero dei suoi prodotti. Qui è il vasto regno del “per lo più”, dove permanente è soltanto [...] la *necessità* del contingente [...]. Diversi *nómoi*, diverse *póleis*, diversi tempi e anni (e ancora tutto ciò contrapposto al “barbaro”) fanno anche delle più sacre tradizioni (come degli stessi dèi) *epoche*, grandi momenti, che attengono alla natura dello stesso istante, dal carattere ben definito, il cui *dáimon* appare luminoso, compiuto – mai, però, espressione perfetta di un presupposto immutabile. L'idea giudaico-cristiana di tradizione si definisce, invece, intorno a un tale presupposto [...]; essa dovrà perciò direttamente “patire” quell'antinomia: pensare un Permanente che, universale e intramontabile, appartenga tuttavia all'“espressione”, si costituisca come Logos».

140 Per un riscontro più preciso e circostanziato rimando a L. Stefanelli, *Attraverso la «Beltà»*, cit., pp. 215-6.

e vino e di altri componimenti tardi, per il quale il *nóstos* può essere concepito solo come «migrazione» («*Wanderung*»), e il Manzoni dei *Promessi sposi* e della *Colonna infame*, che non vede nella storia, sia essa quella minuscola e romanzesca dei due protagonisti o quella maiuscola della ricostruzione storiografica, alcuna possibilità di un ritorno all'ordine. Come per Schelling, tanto in Hölderlin quanto in Manzoni il ritorno a sé dello Spirito, secondo il caratteristico circolo dell'idealismo, è mediato dal divenire storico, in cui non si può dare alcuna esperienza compiuta dell'*arché*: l'inizio viene solo, e liberamente, alla fine; fino ad allora, all'uomo è dato solo di camminare a tastoni nella notte della storia.

A venir meno, in quest'ottica, è un altro mito: quello delle «origini», di una comunicazione originaria (pre-linguistica), quale si realizzerebbe tra il bambino ancora *infans* e coloro che se ne prendono cura (in dialetto solighese «petèl»).

«Mai c'è stata origine», afferma perentoriamente Zanzotto nell'*Elegia in petèl* (v. 10): non è possibile trasgredire il limite costituito dal linguaggio, o meglio dai linguaggi, perché ciò significherebbe soltanto ricadere nello «spezzettamento» babelico che non ha mai avuto un inizio (vv. 20-3: «appare anche lo spezzettamento saltano le ossa arrotate: / ma non c'è il latte petèl, qui, non il patibolo, / mi ripeto: qui no; mai stata origine mai disiezione. / Non spezzo nulla se non spezzato ma subito riattato»). La pur «inevitata» elegia resta «inscrivibile» (v. 12), e il poeta viene «buttato a ridosso di un formicolio / di dèi, di un brulichio di sacertà» (v. 8) che ricorda la schellinghiana *Göttervielheit* (“pluralità di dei”)<sup>141</sup>: è la crisi babelica, che determina il necessario superamento dell'unità originaria e la proliferazione degli dèi, dei miti, dei popoli e delle lingue. Ma anche questa fase è ormai lontana e nemmeno l'evocazione dell'*explicit* holderliniano di *Vocazione del poeta* sembra poter offrire qualche speranza (vv. 30-3): «L'assenza degli dèi, sta scritto, ricamato, ci aiuterà / – non ci aiuterà – / tanto l'assenza non è assenza gli dèi non dèi / l'aiuto non è aiuto».

La notte della storia attuale è il tempo del «silenzio sconoscente / pronto a tutto, / questo oltrato questo oltraggio, sempre, ugualmente / (poco riferibile) (restio ai riferimenti) / (anzi il restio nella sua prontezza)», che si diffrange, «si incupisce frulla di storie storielle, vignette / di cui si stipa quel malnato splendore, mai nato» (vv. 33-40): è la luce invisibile, inafferrabile, ineffabile del *kairós*, cui non è possibile «riferirsi» se non *e negativo*, ab-

141 F. Schelling, *Filosofia della mitologia*, cit., pp. 217-8.

bandonando ogni conoscenza positiva. Come il «Dio a venire» dei primi romantici, e come il fanciullo Elis in Trakl, questo splendore è morto, non riluce perché deve ancora e sempre nascere. Esso non è *infans* o *népios*<sup>142</sup> in quanto tornato all'origine, ma perché la sua origine resta *in fieri*, ventura.

Riporto a tal proposito un fondamentale stralcio di appunto dal f. VI/1,13: «la carità e l'institutio dei: il dio come bimbo eterno [,] non come padre eterno [,] deus ex machina [,] pregare non perché dio esiste ma perché dio esista». Da una parte c'è la teologia "mosaica" e veterotestamentaria, che concepisce Dio come legge paterna, istituzione positiva («institutio dei»); dall'altra c'è la *caritas* paolina, il tempo messianico, che svuota dall'interno questa legge e questa istituzione mantenendosi in un eterno stato di gestazione dove nulla è ancora determinato. In una prospettiva cairológica l'esistenza di Dio non può fondare (istituire) alcunché, né può essere invocata per giustificare la preghiera. È vero invece il contrario: in quanto espressione di un'attesa messianica, la preghiera si rivolge a un'esistenza mediata, differita, ancora aperta al possibile e con ciò anche al suo non essere. Come soluzione estrema di un intreccio narrativo (il «deus ex machina»), l'esistenza di Dio non è data *a priori*, ma si dà, eventualmente, solo alla fine.

Al tempo messianico non corrisponde la certezza del Padre, bensì il «sapiente» e assieme «stolto» «bamboleggiare» di un fanciullo che si mantiene sempre nell'indeterminazione «iniziale» (f. VI/1, 8). Dalla rigida preterminazione della legge paterna si passa così, nell'*explicit* della raccolta, al principio eterno della *Madre-norma*, al suo continuo, sempre «estremo» e pur sempre incompiuto «andare a capo».

Nell'appunto del f. VI/1, 7, risalente al dicembre del 1966, Zanzotto annota al termine di una breve riflessione su Freud e Marx: «Vedere la *madre originaria*». Si tratta evidentemente della Grande madre mediterranea, la frigia Cibele, figura che si sovrappone nella mitografia a quella di Persefone, Demetra ed Ecate.

Ora, Cibele è evocata due volte nella raccolta: la prima, implicitamente, nell'*Elegia in petèl*, dove il sintagma «le tue brune tettine» (v. 58) rinvia alle «*tétines brunes*» della dea nel V componimento delle *Fleurs* baudelairiane; la seconda, esplicitamente, in *Profezie*, XVII, v. 61: «Cybele non

142 Come l'«Ego» di *Profezie*, IX, v. 47: «Ego-nepios». Cfr. la nota dell'autore: «nepios: infante (e anche "stolto"), preferito al pipio che più comunemente appare nei derivati, come "nipiologia" e "nipioli" (alimento per piccolissimi): νήπιος: da νη ἔπος lascia perdurare la risonanza della radice collegata al parlare, come "infans" (da "fari") per il latino e l'italiano».



c'eri». Ma si osservi anche l'evocazione dei «sistri» (o, nella variante dialettale, «sissi») in coincidenza con l'apparizione della figura materna sia in *Alla stagione* (II, vv. 7-10: «[...] il cammino di una madre-mamma / tra le dalie e i crisantemi / lacunosi leggermente imprecisi e scalpito / d'animaletti con carrettelle e sistri»), sia in *Profezie*, IX (vv. 38-46: «o su quale calesse bellamente guidato / dal babbo con la mami-mamina / [...] con tanta pappa-pappo / con tanti dindi-sissi»); i sistri sono strumento dei culti inferi egizi, e rimandano per analogia ai misteri ctonii di Eleusi. Sempre in *Profezie*, IX, v. 25, è presente inoltre un riferimento criptico alla *Kore*: «in quale occhio-pupilla, piccola pupa, pappo e dindi». Il termine greco “*kóre*” significa infatti anche “pupilla”, parola che deriva a sua volta dall'ipocoristico latino di “*pupa*”, “piccola fanciulla”.

Come nella mitopoiesi del primo romanticismo, all'immagine del dio fanciullo (Cristo-Iacco) si interseca nella *Beltà* quella della dea madre e sposa, Demetra-Persefone-*Kore*: in lei il *lógos népios* del «*kommende Gott*» conserva la sua «fertilità», restando in uno stato di eterna gestazione che «indietro fa segno a venire».

Negli *Sguardi* (1969) il problema della de-mitizzazione è centrale: con l'allunaggio il mito lunare di Artemide-Diana è stato violato dal voyeurismo oggettivante della scienza e della tecnica, le quali per di più si sono fatte strumento della politica imperialistica statunitense.

Come si è avuto modo di vedere nel primo capitolo, a questa tematica dominante si intreccia una serie di riflessioni che Zanzotto era andato sviluppando nel corso degli anni '60 sulla scorta di una linea di pensiero antropologica, psicoanalitica e filosofico-politica lungo la quale si inseriscono a vario titolo gli studi di Bolk, Lacan, Lapassade e Malson. Riflessioni che vanno nel senso di una critica radicale del «mito dell'adulto», e cioè di un ideale di compiutezza paterna e normativa che ha tra i propri corollari la visione della «natura umana» come dato aprioristico. Con gli autori citati, Zanzotto ritiene invece che a questo mito edipico, correlato alla predilezione scientifico-tecnologica per la sfera dell'oggettivazione visiva, vada sostituita l'idea di una non-natura umana: l'essenza dell'uomo è in-essenziale e indeterminata perché resta sempre in gestazione nell'utero di una cultura storicamente e socialmente caratterizzata. A differenza dell'animale, l'essere umano è intrinsecamente dis-adattato, “fetalizzato”, come dimostrano gli esempi degli *enfants sauvages* studiati da Malson.

È questa la condizione che permette all'uomo di rapportarsi alla dimensione sacrale e traumatica dell'«*admiratio*», al sentimento del sublime di cui tratta lo Pseudo Longino nel suo *Peri hypsús* (*Del Sublime*; vv. 283-5: «– “Non liquideremo per sempre l'entusiasmo? / E quello che non sarò mai

e non volli essere stata / aboliremo devieremo? Non leggeremo più: perì hypsus?”»).

Sempre nel primo capitolo, ci eravamo soffermati sui vv. 170-5: «– smusano annusano grufolano / via accelerare il nastro / la pellicola il moto il mito / maman maman siamo in flou per le selve dietro a te / mentre brucia in Efeso il tuo santuario / e fatale è il momento per le storie». Qui Zanzotto coglie la coincidenza “mitica” (nel senso chiarito da Hans Blumenberg<sup>143</sup>) tra la data dell’allunaggio (20 luglio 1969), quella della distruzione, da parte di Erostrato, del tempio di Artemide a Efeso (21 luglio 356 a. C.), e la nascita di Alessandro Magno.

Anche Hölderlin in una variante di *Patmos* nomina Efeso come luogo simbolico di una cesura epocale, non segnata dal gesto vandalico di Erostrato ma dalla contrapposizione tra il culto politeistico di Artemide e la predicazione di Paolo<sup>144</sup>. In entrambi i casi è presente comunque il riferimento al tempio della dea e il problema della mitologia: si noti infatti come Zanzotto, analogamente a quanto aveva fatto nella parafrasi di Paolo in *Possibili prefazi*, V (v. 27-8: «Ma di fatto lascio la presa, non esorto / alle storie alle scienze alle lingue»), declini al plurale il termine “storia”<sup>145</sup>, intendendo con ciò indicare la pluralità mitologica che sussiste pur sempre alle spalle della pretesa verità storiografica. Il gesto di Erostrato, esiziale per la verità diveniente e “possibilista” della mitologia, è dunque un arche-

143 H. Blumenberg, *Il lavoro del mito*, Bologna, il Mulino 1991 (*Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1979).

144 Cfr. *At 19, 23-41*, in cui si racconta del tumulto scoppiato ad Efeso, dove Paolo predicò per due anni. Gli artigiani che fabbricano tempieetti-*souvenir* a immagine di quello locale di Artemide, ricavandone non pochi guadagni, si ribellano alla diffusione dell’insegnamento di Paolo, per il quale «non sono dèi quelli fabbricati da mani d’uomo». Uno di loro, Demetrio, nella sua perorazione afferma che «c’è il pericolo che [...] il santuario della grande dea Artemide non venga stimato più nulla e venga distrutta la grandezza di colei che l’Asia e il mondo intero adorano». Gli altri artigiani rispondono al grido «Grande è l’Artemide degli Efesini!». Il tumulto viene poi sedato pacificamente e Paolo parte per la Macedonia.

145 Cfr. L. Mittner, op. cit., vol. II, 3, pp. 792-3: «Era quasi fatale che, a sostegno dell’asserita identità della poesia e della vita, [nell’Ottocento tedesco] fosse romanizzato anche il termine “storia” che ha di per sé, ed ha sempre avuto, nel tedesco come nel neolatino, due significati ben diversi, essendo ora lo studio oggettivo e documentato di fatti realmente avvenuti, ora il racconto di fatti più o meno leggendari o anche del tutto immaginari. Ora nel Medioevo la “storia” si basa sulle “storie”, era quindi storia vera ed insieme poesia [...]. E così Friedrich Schlegel ed i suoi amici scoprivano dappertutto, a conferma dell’asserita storicità della poesia medioevale e della romantica esigenza dell’arte fusa con la vita, la storia nelle novelle».

tipo dello sbarco sulla luna e, più in generale, dell'esibizionistica/voyeristica volontà di potenza propria del sapere positivo nella sua connessione con l'espansionismo militare.

Nel secondo capitolo avevamo analizzato il primo progetto di *Pasque* (1973), rilevando come il processo di elaborazione macrostrutturale della raccolta presentasse un'analogia con quello della *Beltà*: come nella silloge del '68, nel passaggio all'articolazione definitiva il tema dionisiaco era stato infatti destituito delle valenze strutturali che invece erano marcate e patenti nella prima fase (corrispondente al primo indice, *Ind 1*), e ad esso erano subentrati altri elementi di coesione, primo tra tutti il tema pedagogico.

In particolare, questo riassetto era avvenuto tramite l'espunzione di alcuni componimenti poi confluiti, con l'eccezione della poesia su *Hegel enfant*, in *Idioma*. Attorno alla figura di Hegel, in questa lirica convergevano il tema dell'infanzia e del rapporto con la madre-terra; il tema del vino e dell'ebbrezza bacchica, presente in *Semine del Mazaról*, *Lanternina cieca* e *Vorrei saperlo* (anch'essa espunta); il tema della storia, ripreso nella *Pace di Oliva* e *Verso il 25 aprile* (poi in *Idioma*); e, per analogia, il tema della droga e dell'onirismo, centrali in *Subnarcosi* e *D'un fiato*.

Un cenno a parte merita l'*explicit* della raccolta,  $\cup\bar{a}\cup\bar{e}$ , che prima di rendersi autonomo da *Proteine*, *proteine* costituiva con esso un unico componimento in due parti intitolato *Kakke*: come nel componimento del *Galateo in Bosco*, (*PERCHÉ*) (*CRESCA*), qui Dioniso è evocato non solo attraverso la reiterazione di uno dei suoi appellativi, «l'oscuro», ma anche, più implicitamente, tramite il tema scatologico. Dioniso è infatti il dio della *zoé*, della continuità vitale che si perpetua nel ciclo naturale di morte-degenerazione-deiezione e rinascita; e, come si è detto a proposito della *Beltà*, le mosche rappresentano proprio il primo di questi aspetti compresenti nella sua caratterizzazione (cfr. vv. 21-4: «vedervi con uguale sgoimento con uguale assenso / rinnovato in bianco, privo di riserva; / sentirvi,  $\cup\bar{a}\cup\bar{e}$ , vicine come l'erba →/ oscuro del prato dove perii, dove perirò / risorgerò»).

Si direbbe quasi che nella *Beltà* e in *Pasque* Dioniso occupi anche a livello della genesi testuale la posizione sotterranea, nascosta, rimossa che gli è propria sul piano mitico-simbolico.

Se il tema pedagogico, già largamente frequentato da Zanzotto a partire dalle *IX Ecloghe*, si sostituisce a quello dionisiaco e ne assume, soprattutto nella prima sezione, la funzione coesiva, si può altresì notare, tuttavia, che le due tematiche sono solo in apparenza irrelate. Tant'è vero che l'eloquente titolo della poesia incipitaria della raccolta, *I misteri della pedagogia*, allude all'aspetto iniziatico-misterico (o "negativo") della funzione

pedagogica, in contrapposizione con quello dottrinario e oggettivante (o “positivo”) rappresentato nella sua forma bonaria dalla maestra Morchet<sup>146</sup>.

Al pari della teologia e della storiografia, la pedagogia pone la questione della verità, ma mettendone in rilievo soprattutto le ricadute sul piano linguistico-comunicativo e formativo. Un’interpretazione “forte” del ruolo pedagogico presuppone e assieme implica un rapporto positivo, possessivo con il vero, quale che esso sia, e ciò ha come diretta conseguenza quella di astrarre un contenuto dato e sempre identico a sé stesso, che viene univocamente e normativamente trasmesso in forma di dottrina. Alla base di questa interpretazione c’è il “mito dell’adulto”, del «Dio come padre eterno», l’ideale di una “natura” umana definita come quella animale.

L’interpretazione “debole”, invece, mantiene una relazione aperta con il senso, non istituisce un contenuto a prescindere dall’empiricità della sua espressione linguistico-significante.

Ma la pedagogia non pone un problema solo teoretico, bensì innanzitutto pragmatico: come è possibile concepire la trasmissione di un valore, di un sapere, di un senso, se attorno a questo plesso assiologico-cognitivo non vi è alcuna condivisione sociale, se esso non trova in una collettività che possa davvero dirsi tale la propria legittimazione?

«Turbato è il significato»<sup>147</sup>: la moderna condizione di crisi, delegittimazione, sfaldamento delle istituzioni e del vivere comunitario è sì, da un certo punto di vista, effetto del “positivismo” scientifico-tecnologico (e a questo punto potremmo anche aggiungere: teologico, storiografico e pedagogico), ma occorre anche considerare come quest’ultimo ne risulti in definitiva esso stesso esautorato, e pertanto incapace di generare attorno a sé alcuna forma di consenso.

*Mutatis mutandis*, ritroviamo così il grande problema tardo-illuministico o primo-romantico che dir si voglia, quello della coincidenza organica tra singolare e universale, l’«io-noi».

Una breve carrellata ne mostrerà la forte incidenza in *Pasque*: cfr. *Semine del Mazzaról*, vv. 31-4: «[...] ci è permesso / instradarci noi stessi nel: / probabile innellarsi di tutti tra tutti e inoltre tutti, / e la felce, noi a felce, di prezioso, articolatissima»; *Qualcuno c’era*, 23-6: «La purezza (almeno) socchiusa, a due passi, e così l’aldilà, / cioè noi: e fossimo amorosi tra noi / fossimo amorosi di un po’ di cibo / fossimo, nel barlume della sera...»; *Sovraesistenze*, 103-14: «Figure? Fallire? Tesi indifendibile? Ah no / liso ma colligato, furentemente / celestialmente intero sparato nella verità / bestialità e perdi ancora / io-noi (e lui-esso-essere-ente), / di

146 Cfr. su questo punto il capitolo 1.

147 *Misteri della pedagogia*, v. 164.

palo in frasca si rincora e infiora! / Scarta scardisce sfrigola annuisce! / E si vedrà che bel (testo) ne uscirà / tessutissimo anacoluto / colloquiabile e viceversa, / impegno – e gazza, gazzetta. / Parola!»; *Per lumina, per limina*, 40-7: «[...] brillii egoici scricchihih narcissici / in fiorume – luci – lenissima lumina / francamente ieri domani oggi di noi / e quanto minato / noi luminoso di noi / fogliame minuto perduto di noi / lische cartocci spade / scrigni lunari di noi-biade / noi secco ma convalidato incontaminato raccolto» e 64-73: «oh più fecondo più verbo più troppo / scarti di luna-noi scaglia in abbaglio sul noi / là nel finalmente nell'ero-uni-ero / nel già esploso nella reticente / e polverio di mine e glossolalie / in sviluppo – divincolarsi – / in snudato e offerto / nel fulgido sparso sagrato di segni di luna / – e l'insegnamento / mutuo di tutto a tutto –»; *Codicillo*, 20-4: «No nessun nume né umano allontaniamo / grazie sono i certami con lui-ciascuno / perché ciascuno infinitamente / ci avvezzò ci svezziò / al luore di questo nostro insieme / e del niente»; *Biglia*, 41-4: «dimenticanza distesa ovunque in cui / verrebbe? viene? venne? / senza di lui, noi, Sì, Man, On, ombra pia / ombra dei nostri beni/mali?».

Oltre alla presenza del tema hölderliniano del «colloquio» e del manzoniano «uni», già rilevata nel secondo capitolo, si noti come spesso nei versi citati l'«io-noi» sia posto in relazione a una terza persona, il «lui-esso-essere-ente» di *Sovraesistenze*, o l'impersonalità obliata («Sì, Man, On», che per ironia paronomastica evoca lo scrittore francese Georges Simenon), sulla cui venuta («verrebbe? viene? venne?») ci si interroga in *Biglia*: una dimensione collettiva autentica non è pensabile a prescindere da un'ipotesi trascendente (*Qualcuno c'era*: «[...] l'aldilà / cioè noi»); e nemmeno, come già avevano compreso i romantici, da una lingua comune.

Ritorniamo così al problema della lingua «pentecostale»: il «commento in francese» a *Microfilm*, scrive Zanzotto, «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*»<sup>148</sup>. Un chiaro riferimento al miracolo linguistico della Pentecoste e al problema della sua interpretazione è presente già nel titolo *Xenoglossie*, e in particolare al v. I, 27 del componimento: «“Se xenoglossie non glossolalie...”».

La questione cui il poeta allude è in sintesi questa: l'espressione «altre lingue» di *At 2, 3-4*, indicante il linguaggio in cui gli apostoli presero a comunicare con la discesa dello Spirito Santo<sup>149</sup>, è da interpretarsi nel senso di “lingue straniere mai conosciute prima da chi le parla” (“xenoglossie”), oppure nel senso di una “lingua

148 *Una poesia, una visione onirica?*, in PPS, pp. 1297-8.

149 «Apparvero loro lingue come di fuoco che si dividevano e si posarono su ciascuno di loro; ed essi furono tutti pieni di Spirito Santo e cominciarono a parlare in altre lingue come lo Spirito dava loro il potere d'esprimersi».

altra”, “estatica” (“glossolalia”)? Nel primo caso, il miracolo consisterebbe nel fatto che gli apostoli avrebbero comunicato con ciascuno dei loro interlocutori stranieri parlando nelle loro lingue, senza mai averle apprese prima. Nel secondo, invece, essi avrebbero predicato in un’unica lingua esoterica, sconosciuta, immediatamente comprensibile a tutti. A sostegno della seconda interpretazione, oltre a *Mc 16, 17* («E questi saranno i segni che accompagneranno quelli che credono: nel mio nome scacceranno i demoni, parleranno lingue nuove»), si può citare il passo di *1 Cor 14, 2-19*, parafrasato da Zanzotto nella *Beltà*:

Ricercate la carità. Aspirate pure anche ai doni dello Spirito, soprattutto alla profezia. Chi infatti parla con il dono delle lingue non parla agli uomini, ma a Dio, giacché nessuno comprende, mentre egli dice per ispirazione cose misteriose. Chi profetizza, invece, parla agli uomini per loro edificazione, esortazione e conforto. Chi parla con il dono delle lingue edifica se stesso, chi profetizza edifica l’assemblea. Vorrei vedervi tutti parlare con il dono delle lingue, ma preferisco che abbiate il dono della profezia; in realtà è più grande colui che profetizza di colui che parla con il dono delle lingue, a meno che egli anche non interpreti, perché l’assemblea ne riceva edificazione. E ora, fratelli, supponiamo che io venga da voi parlando con il dono delle lingue; in che cosa potrei esservi utile, se non vi parlassi in rivelazione o in scienza o in profezia o in dottrina? [...] Nel mondo vi sono chissà quante varietà di lingue e nulla è senza un proprio linguaggio; ma se io non conosco il valore del suono, sono come uno straniero per colui che mi parla, e chi mi parla sarà uno straniero per me [...]. Quando infatti prego con il dono delle lingue, il mio spirito prega, ma la mia intelligenza rimane senza frutto. Che fare dunque? Pregherò con lo spirito, ma pregherò anche con l’intelligenza [...]. Grazie a Dio, io parlo con il dono delle lingue molto più di tutti voi; ma in assemblea preferisco dire cinque parole con la mia intelligenza per istruire anche gli altri, piuttosto che diecimila parole con il dono delle lingue.

L’opposizione è chiara: da una parte c’è il «dono» glossolalico «delle lingue», che è espressione immediata del solo spirito e che il credente può adoperare unicamente per parlare con Dio, dal momento che ciò che egli dice non è comprensibile ad altri; dall’altra la «profezia», discorso mediato dall’intelletto e che tutti comprendono. Paolo predilige la profezia per una chiara finalità pedagogica di «edificazione»: ovviamente, il fatto di utilizzare un linguaggio comprensibile permette di rivolgersi alla comunità «in rivelazione o in scienza o in profezia o in dottrina» e quindi di istruirla, aggregandola attorno a valori e conoscenze condivise. Spirito e intelligenza, immediatezza e mediazione devono completarsi a vicenda.

Il ragionamento di Paolo tuttavia, pur confermando la natura glossolalica della lingua pentecostale, ne nega al contempo il valore essenziale, che è quello dell’immediata e universale comprensibilità. Per l’apostolo la comunicazione intersoggettiva è possibile solo attraverso la mediazione razionale presente nel discorso profetico. La glossolalia è la lingua di una conversazione “privata” tra il singolo e

Dio che può essere oggetto di comunicazione ulteriore solo a patto di essere interpretata, e cioè tradotta.

Non si tratta certo qui di risolvere il complesso problema teologico, quanto piuttosto di contestualizzare e comprendere meglio le parole di Zanzotto. «Se», nella Pentecoste, si fosse trattato di «xenoglossie» e «non» di «glossolalie», saremmo di fronte a un evento di natura miracolosa, ma la possibilità di accedere a «un ordine di simboli immediati, pentecostali, universalmente leggibili *vi propria*» verrebbe a cadere: ci troveremmo pur sempre in una condizione babelica, la quale implica la centralità del linguaggio come strumento e oggetto di mediazione, interpretazione, traduzione. Solo a partire da queste premesse si può comprendere, in Paolo come in Zanzotto, il rilievo assunto dalla funzione pragmatico-pedagogica del linguaggio: se da una parte il primato della «carità» è assoluto, dall'altra la «nostra conoscenza» e la «nostra profezia», per quanto «imperfette» e periture (*I Cor 13, 8-9*), sono gli unici doni che permettono di «edificare» (in tutti i sensi) una sfera collettiva e inter-soggettiva. Ma si badi bene: il fondamento di questo approccio “positivo” resta la negazione iniziale, che è poi, come abbiamo ripetuto più volte, la negazione di un inizio logico, conoscibile e oggettivamente *a priori*.

«Nulla», afferma ancora Paolo, «è senza un proprio linguaggio» (*I Cor 14, 10*): ogni cosa, anche gli esseri inanimati e la natura parlano; niente può essere considerato al di fuori di questa pan-semiosi costituita dal tessuto babelico di lingue straniere le une alle altre, ma al contempo sempre passibili di una reciproca commutazione. Sono i «fili e nessi e logiche / meravigliate/ose tramanti» che il poeta aveva creduto di poter «portare a casa / in seni e tane» (*Xenoglossie*, II, 8-12), secondo quella prospettiva orfica (o pseudo-orfica) che lo aveva spinto a pensare «“che voi e io e tutto fosse un dato / e non ciò che si dà”» (*Possibili prefazi*, V, vv. 19-20). Questa poetica “positiva”, già liquidata nella *Beltà*, è nuovamente oggetto di revisione critica in *Xenoglossie*:

Lui concredeva sempre    appiattato  
 più-meno di un'ombra  
 nel gelo nel sagrato invernale  
     fitti grani di luce confitti  
     pulvis pattume ed umbra compatti    in sere  
 ma ben rilevati i tutto-di-tutto  
 e le compresenze  
     fili e nessi e logiche  
     meravigliate/ose tramanti  
     c'era tanto da portare  
     caldo di nevi e di letame

e da portare a casa  
   in seni in tane  
 quanti passi inutili conquiste  
 quanti risvolti e piene liriche

[...] vieni Orfeo vieni con lei  
 al piccolo cimitero di campagna  
 inclinato al voto al volo astrale  
 ricordiamo, no? che folli e fresche lievi!  
 Tu e lei te ne vai nelle nevi  
 si dirada il potere e la porta chiusa  
 mi dirado in ipnosi di cammini e solchi nivei, divini!  
 So, saprò.

(II, vv. 1-26)

Il mito di Orfeo ed Euridice viene evocato in “sovraimpressione” con l’*Elegy Written in a Country Churchyard* di Thomas Grey (*Elegia scritta in un cimitero di campagna*, 1751), celebre testo che inaugura la vena più “crepuscolare” del Romanticismo. E «crepuscolare», in senso proprio e traslato, viene definito il «gusto» del poeta «per la centralità»:

Come stasera tutto è parvenza ed essenza  
   mezza innocenza colpa – e quale!  
 Ritorna, egli, con media voglia con lieve  
   foga al suo gusto per la centralità  
 va e va profondo nella neve  
 profondamente reagisce  
 coccola l’essere, ecco, non-essere  
 la «lunga processione» e anche «le devianze»  
 e delle devianze quanto ha amato indagato  
 infiniti          lucori-sentieri, là,  
 e come anche se ne è stancato ed è bella  
 questa convinta centrale crepuscolarità – e stanchezza.

[...]

Liberamente era sciolto era avviato  
           a mano a mano  
           guardava snodarsi la sera/aldilà  
           - la colpa, e quale! la grande colpa

[...]

un vento mitizza un vento sfida          un vento  
           lamentato persistere  
           crepuscolarizzante fruscio indegno  
           osceno punto che non noto

(I, vv. 1-25)



Il sintagma tra virgolette «la lunga processione» è una citazione dall'*incipit* del *Menippo* di Luciano («Io ripensavo alla vita, che mi pare come una lunga processione»): il poeta ha a lungo «amato» errare, in senso heideggeriano, lungo gli «infiniti lucori-sentieri» che «deviavano» dal percorso «centrale» della vita comune e della sua presunta inautenticità, e questa sembra essere la «grande colpa» (I, vv. 2, 19) che ora si imputa. La «centralità», cui egli «ritorna» con «media voglia con lieve / foga», è associata dunque alla «parvenza», al «non-essere», mentre l'«essenza» e l'«essere» si collocano dalla parte delle «devianze»: ciò che è «centrale» non appartiene, come ci si attenderebbe, a una dimensione diurna, ma a quella serale-crepuscolare-senile, come avveniva anche nel già citato *Possibili prefazi*, V (vv. 1-8: «Orfico non è quel grumo di nomi / in cui una luce si credette rappresa, / la storia di una glissante discesa ascesa, / annuire annuire nel nume / dove ogni passo brilla in avanti / e s'avvivano le braci i giorni santi / i diamanti della gioventù. // Vecchiezza è dunque...»).

In questa condizione le antitesi parvenza/essenza, essere/non-essere, centralità/devianza sembrano ricomporsi, e «il divario e il quotidiano / come un unico fiore fiabeggiano insieme / accestiscono» (II, vv. 34-6): decantata la *hýbris* giovanile in una più sobria e matura medietà elegiaca (cfr. vv. I, 3-4: «Ritorna, egli, con media voglia con lieve / foga»), Orfeo passeggia con Euridice nell'umile cimitero di campagna. Non canta, ma «ascolta»; «rimuove» e «dirada» ogni pretesa, non solo quella di instaurare una comunicazione «privata» e «positiva» con il sacro, ma anche di parlare le «lingue diverse» della natura (II, 29: «glossolalie rimuovo diradando muschi xenoglossie»).

La conseguenza di un simile atteggiamento è una sorta di rinnovato e «industrioso» realismo poetico, che si fa beffe del linguaggio lirico-glossolalico e della sua segretezza («il suo beffato top secret»), riuscendo a «capitalizzare» qualcosa di spendibile in senso inter-soggettivo. Il poeta comprende ora, heideggerianamente, quale sia il «proprio», la parola che si mantiene in un autentico rapporto di «trasappropriazione» con l'origine, e che per questo non può «disperare»:

Ecco egli vede ciò che non dispera più  
 ciò che va al proprio  
 [...]  
 egli s'illustra in mille realismi in  
 pupille (ora) credibilissime egli  
 si deduce da ogni da ogni punto stimolo soffio  
 s'industria e colma di profitti  
 meravigliosi/ati

[...]

lui capitalizzato bene e il suo non avvalersi  
più che tanto del % il suo beffato top-secret

(III, vv. 6-20)

Nella «spera serale» il passato, la catena «empirica» di «scelte» che decidono, tagliano in due il possibile facendolo trapassare nella determinazione del reale, appare irrevocabile. Così, proprio per effetto della nominazione, dell'inclusione "positiva" nel dicibile, il "Nome dei nomi" resta chiuso nella sua compiutezza assoluta, tagliato fuori dal divenire che muove verso l'origine e che come tale è inafferrabile, innominabile (III, vv. 1-5: «O dopo quanti incontri di giorni! / O le collane di empiriche scelte i tagli / della mano e del piede / il nome/tagliola il tuo nome-fosti / l'indeclinabile nella spera serale»).

Il soggetto lirico è allora chiamato a «smettersi», a liberarsi di sé stesso per entrare negli «screziati letami» della storia, nel «puzzle» dove «xenoglossie» esplodono «in multipli diplopici / ma anche – a josa – feste di realismi» (III, vv. 29-31). Nell'accesso alla dimensione generativa e pedagogica delle "mitosi" rientra così nella scena della «pagina» il «bimbo», l'«Urkind» husserliano di *Profezie*, IX<sup>150</sup>:

Perché da qui improspettivire? Sordità  
finalmente e azzurre cecità  
col badile accumulate giù in corte nozioni  
d'oro, oh fini, mitiche,  
- nozioni autonome splendide in mitosi  
propria in propri sfizi di parto  
efficienze

poco noto preparavo la sferza  
per l'atto docente ed il bimbo apre entra in pagina  
il bimbo è chino sotto la bella lampada  
sulla bella pagina, solo, shocking...  
mentre, mentre, nelle  
corti semispenite e campi e fluitazioni d'oro  
eccelsi mutismi (dis)aspettazioni

150 Si confrontino tra l'altro i vv. III, 10-6 di *Xenoglossie* («egli s'illustra in mille realismi in / pupille (ora) credibilissime egli [...] / s'industria e colma di profitti / meravigliosi/ati / dal suo torpore agnellare dallo sfasciume / di agnellari valli lui vello lui»), con *Profezie*, IX, vv. 25 («in quale occhio-pupilla, piccola pupa, pappo e dindi») e 47-8 («Ego-nepios, o Ego, miserrimo al centro del mondo tondo / ma avvolto nel bianco vello, sul bianco seno»); corsivi miei.

(dis)attenzioni  
e onniscienze  
e messe a punto nei recinti (bimbo!)

↓  
nevi.

(III, vv. 43-59)

### 5.3. *Filò*

Già a partire dal titolo, il poemetto del 1976 rivela una tangenza che si potrebbe definire strutturale con le tematiche e le questioni affrontate sin qui. «Filò» designa la pratica delle veglie contadine, prevalentemente femminili, che avevano luogo soprattutto nelle stalle, e in cui alla filatura vera e propria si accompagnava quella metaforica della «chiacchiera», del tessuto discorsivo:

Filar co corlo e fus  
inte i dì bassi e curti che i mór in filò...  
Filar par tante ore  
che no le vien pagade gnent  
parché le femene – se sa – no conta gnent.  
Cànevo lana e lin  
tele grosse e tele in fin  
par tuta la dènt del colmèl:  
ore nostre che no le val gnent  
gnent cofà le ciàcole a filò...<sup>151</sup>

L'ambientazione notturna e l'idea della "veglia" richiamano la condizione paolina e primo-romantica dell'attesa messianica. Come risulta dagli studi di Onians<sup>152</sup>, alla pratica della filatura sembrerebbe connettersi tra

151 *Femene che le fila*, dalla sezione *Mistieròi di Idioma (Filatrici)*: «Filare con fuso ed arcolaio / nei giorni bassi e corti che si spengono nelle veglie nelle stalle... / filare per tante ore / che vengono pagate nulla / perché le donne – si sa – non contan nulla. / Canapa lana e lino / tele grosse e tele di fino / per tutta la gente della contrada: / ore nostre che non valgon nulla / nulla come le chiacchiere nelle veglie...»).

152 *The Origins of European Thought*, New York-London, Cambridge University Press 1988, tr. it. *Le origini del pensiero europeo*, Milano, Adelphi 1998, p. 421-3: «Un'altra parola, *καίρος*, è considerata del tutto distinta da *καιρός* [...]. Si può dire con certezza che si trattava di un importante elemento della tessitura in quanto arte di far passare i fili della trama attraverso l'ordito. Evidentemente *καίρος* era in un certo senso l'ordito (*μίτος*) o qualcosa che aveva a che fare con

l'altro il significato di “*kairós*”, che indicherebbe il momento in cui il “passo” del telaio artigianale si apre per permettere alla “spola” o “navetta” di inserire la trama nell'ordito.

Il «filò» costituisce una sorta di umile rituale in cui il “filato” del linguaggio e della comunità si strutturano, prendono corpo: momento ectopico, secondo la metafora cairologica del “passo” (o del “passaggio”), che fonda il tempo non a partire dalla determinatezza del suo passato, ma da un avvenire ancora e sempre incompiuto, in gestazione.

La notte e la stalla evocano lo scenario del Natale, il primo avvento del fanciullo divino. E, secondo quanto si ricava da *Lanternina cieca (Pasque)*, dove non a caso si nominano l'«Epifania» (v. 1), la venuta dei magi e la stella cometa (v. 6: «stella-venimmo stella-favo stella-magi»), sappiamo che in queste veglie era ben presente un altro simbolo cristiano-dionisiaco, il vino: «da domini e viluppi di candori» infatti i due protagonisti della poesia, Toni e la Neta, «discendono» lentamente per «aver tettato il molto e il caldo / dal vino dei Fordàn, stalla e filò» (vv. 19-21).

Che al sostrato cristiano si sovrapponga quello dionisiaco è dimostrato non solo dal riferimento allo *hierós gámos* tra la «Dea»-terra e il «suo sposo eterno» (vv. 223-4: «fursi che spèta un sposo tant eterno / cofà éla – e che l'è éla»; «forse che aspetta uno sposo eterno / come lei – e che è lei»), ma anche dal «tamiso» («setaccio») con cui il poeta dice di aver tirato su «l parlar vecio» («il dialetto vecchio», v. 76): il *líknon* (o *kísta*), cioè, simbolo del culto ctonio di Demetra che nelle rappresentazioni misteriche fungeva da culla per Iacco, il Dioniso infante, e che per la mitografia romantica prefigurava la mangiatoia in cui era stato posto a giacere Gesù bambino.

---

la separazione dei fili. Di solito si intende con esso la serie di filacce che separano i fili dispari dall'ordito da quelli pari, creando un'apertura triangolare nell'ordito, una serie di triangoli che insieme formano un passaggio per la trama. Ma queste filacce, secondo Esichio, erano dette *καϊρώματα*, mentre il singolare *καϊρός* doveva piuttosto descrivere l'apertura stessa, il buco nell'ordito [...]. Attraverso l'apertura, attraverso il passaggio nell'ordito correva il percorso della spola che introduce la trama, così come [nel caso di *καϊρός*] il corretto percorso della freccia passava per le aperture delle asce [...]. Si potrà quindi sospettare, a questo punto, che *καϊρός* e *καϊρός* fossero in origine una sola cosa [...]. Il loro uso nell'ambito della tessitura spiegherà più efficacemente il significato di “momento critico”, “occasione” [...]: in un tessuto, l'apertura dell'ordito ha una durata ridotta, e l'inserimento del filo deve essere effettuato in quel momento. Questo uso di *καϊρός* fu forse favorito dalla credenza nel fato che tesse dei fili la cui lunghezza corrisponde alla lunghezza del tempo».

La prima parte del poemetto (vv. 1-76) svolge una critica del mezzo cinematografico, che attinge agli strati più profondi della psiche umana, al «grop che é pi scondést de noaltri stessi» (v. 23: al «grumo più nascosto di noi stessi»), contaminando per sempre «i pra e i bòsch de le nostre àneme debole» (v. 8: «i prati e i boschi delle nostre anime deboli») con i suoi sogni-miti di «celuloide», «che gnént l'è bon de inciucar-dó, gnént de paidir» (vv. 10-11: «con la plastica della sua celuloide / che niente è capace di inghiottire, né digerire»). Rari sono i casi, come quello rappresentato dai film di Federico Fellini, in cui il cinema riesce a farsi espressione di una originaria e reale forza spirituale-mitopoietica, per quanto spurio esso sia: «Ma qualche òlta 'l cine arzh brusa e fa ciaro / come s' il vegnèsse da un incalmo / dei bar de roe de l'Horeb, / al mostra de esser fià broènt de dèi si pur bastardo» (vv. 25-8)<sup>153</sup>.

La seconda parte (vv. 40-86) chiarisce innanzitutto le circostanze che hanno ispirato il poeta; vale a dire, ovviamente, il *Casanova* di Fellini e la proposta del regista di scrivere per esso dei componimenti in dialetto veneto<sup>154</sup>. In particolare, Zanzotto si sofferma su tre scene del film incentrate più o meno esplicitamente sulla figura della «Grande Madre mediterranea»: quella iniziale, in cui l'enorme testa della Dea emerge e poi torna a sprofondare nelle acque dei canali veneziani (vv. 40-53); quella dell'incontro «inte i calivi de un'IpnoLondra» («nelle nebbie di un'IpnoLondra») con la gigantessa (53-6); e la scena finale, dove Casanova vede riflettersi nuovamente in una pozzanghera l'immagine della grande testa (56-8).

Il principale motivo ispiratore del poemetto è dunque questa figura, «'sta testa che è la nostra salvazhion / e perdizhion, prima, regina, et quidvis amplius / omnibus» (51-3: «questa testa che è la nostra salvezza / e perdizione, primigenia, regina, e qualunque cosa di più / per tutti»). A lei è legata la riemersione, o, meglio, la scrittura della lingua madre, il dialetto:

do tre, do tre parole par 'sta dia  
 me se à movést e slavinà fora, inte 'n parlar  
 che no l'è qua né là, venizhian sì e no,  
 lontan vizhin sì e no, ma ligà al me parlar  
 vecio, de l'ort che bef dal Suligo e dal Gerda,  
 ligà da radis úgnole.  
 Dia, tu me sé tornada-in-qua  
 da l'aldèlà de ciaro mort e morta celuloide [...].  
 E cussi ò scrit, no so né ché, né con, né cossa,  
 e de là me son ris'cià, picolà in fora,  
 fin a cavar su da chissà onde

153 «Ma qualche volta il cinema arde brucia illumina / come se venisse da un innesto / dei cespugli di rovi dell'Horeb, / mostra di essere fiato bruciante di dèi seppur bastardo».

154 Cfr. a questo proposito la lettera di Fellini (luglio 1976) a Zanzotto, inserita nella raccolta a mo' di prologo (PPS, pp. 465-7).

fin a sforzarme co 'sta secia sbusada  
 co 'sto tramiso de maja ramai massa larga  
 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 tajada intorcolada  
 mai vista mai ben tocada co man né rebaltada,  
 tera che se mof da sote tera  
 e che scriver me à fat senpre paura  
 anca si l'ò parlà-parlada  
 da senpre, da la matina a la sera al sòn de not<sup>155</sup>.

(vv. 62-86)

Il dialetto appartiene alla sfera biologico-materna, alla parte più profonda e nascosta della psiche, e condivide dunque con la «testa-tera» la medesima natura ctonia, lo stesso sottrarsi al contatto e alla vista, l'essere fondamento ed essenza del parlare pur restandone a sua volta inafferrabile.

Come nel *Casanova Venezia* non è rappresentata in maniera realistica, ma ostentatamente falsa, e solo in quanto tale si sottrae al «vero falso» cinematografico, così Zanzotto può accedere alla dimensione «prima» del «vecio parlar» solo attraverso un «parlar che no l'è qua né là, venizhian sì e no, / lontan vizhin sì e no»: una lingua che si mantiene nella dimensione ambigua, indecisa e indeterminata del puro possibile, e che perciò, collocandosi al di là (o al di qua) di ogni univoca caratterizzazione in senso diacronico e diatopico, rivela un paradossale legame con l'«idioma» del poeta.

Nella terza e quarta parte (rispettivamente vv. 87-127 e 128-276) si apre una lunga riflessione di stampo esplicitamente leopardiano sul rapporto tra la specie umana e la Dea-madre-terra-natura, incrinato dal recentissimo e devastante terremoto del Friuli

155 «due tre, due tre parole per questa dea / mi si son mosse, franate fuori, di un parlare / che non è ne qua né là, veneziano sì e no, / lontano vicino sì e no, ma legato al mio parlare / vecchio, dell'orto che beve dal Soligo e dal Lierza, / legato da radici uniche. / Dea, mi sei rinvenuta / dall'aldilà di luce morta e morta celluloide [...]. / Così ho scritto, non so né che, né come, né cosa, / e di là ho arrischiato, mi sono spenzolato in fuori / fino a cavar su da chissà dove / fino a sforzarmi con questo secchio bucato / con questo setaccio dalla maglia ormai troppo larga / 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, / 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».

(maggio 1976)<sup>156</sup>. Nel passato c'erano state rare scosse telluriche di entità minima o media, che però erano state interpretate dal poeta come segno di una bonaria vitalità, e che gli avevano dato persino «un gòder / un s'ciantín spasemà, / insurì ma zentil / 'fa un most o un vinel nostro e tóo» (109-12: «[...] un gaudio / un po' allarmato / irritato ma gentile / come un mosto o un vinello nostro e tuo»). Allora, abolita nel fenomeno proiettivo la distanza-differenza “generazionale”, la terra era vista da lui come «sorela pi che mare» (113: «sorella più che madre»). «Ma ancó no l'è cussì» (126: «Ma oggi non è così»): l'antica «fedeltà granda» tra uomo e natura «la se a sfantà» (127: «Una fedeltà grande si è dissolta»), e il poeta non riconosce più la «caoreta fedeta soreleta» (114: «capretta pecorella sorellina») di prima.

L'analogia tra la riflessione zanzottiana e quella romantica, da noi già rilevata a proposito del titolo del poemetto, si fa ancora più chiara se si pensa che, per una convenzione storiografica non priva di fondamenti, anche la crisi dell'Illuminismo e il trapasso al primo Romanticismo si inaugurò, com'è noto, con il terremoto che nel 1755 distrusse Lisbona e, con essa, la fede nell'assoluta razionalità del divenire. È in questo contesto che, non casualmente, si colloca l'esteso riferimento alla *Ginestra* e, più in generale, a tutta la meditazione leopardiana sul rapporto uomo-natura. «Ades» la Terra torna a essere «furia, pèdo che miér e miér de furie, / salvàrega tremenda irata sphynx / che no se pól guardar sul muso mostro / che no se pól pensar» (128-45: «Adesso [...] / si sa che tu sei furia, peggio che migliaia e migliaia di furie, / selvatica tremenda irata sfinge / che non si può guardar sul muso mostro, / che non si può pensare»):

[...] mare-mostro tu torna  
 a esser, come senpre, inte 'l momento che  
 la verità la sfondra, dia che massa  
 massa ne passa, o pur  
 che – cussita 'l dis al libro de la Ginestra –  
 no tu sa gnént  
 né de ti né de noi, e 'l tó star l'è come 'l tó sgorlarte  
 e 'l tó 'ndar par i miér de miér de ani  
 l'è come un star. Verda tu sé, par senpre,  
 anca co tu sé sas galivo e stèrp,  
 tu fioris anca intant che tu copa; impetrida, tu bój.

Ma fursi l'è che no te són stati drio  
 che no te 'ón volést bastanzha ben  
 che no te 'vón studià vena par vena  
 strica de forzha par strica de forzha,

156 *Filò*, secondo la datazione dell'autore, è stato scritto nel periodo «luglio-ottobre 1976» (PPS, p. 536).

no te 'ón scoltà da vizhin, co umiltà,  
 co amor, par quel che tu era:  
 una – sicuro – che póch la ne bada,  
 ma che de pi l'`à fat pa'l nostro ben – senzha volerlo  
 senzha saverlo – che par al nostro mal  
 (si se pól mai vardar, stralòci, inte 'l stralòcio).  
 L'`à rason quel senpre de la Ginestra:  
 són stati massa qua a sticar tra òmi  
 a cavarse i oci un co l'altro  
 a darse fògo inte le bubarate  
 infami de le guere e de le inquiszhion  
 [...]  
 invezhe de catarse, volerse tuti insieme,  
 insenbradi a combater – co amor – contra de ti  
 mare da maledir e da adorar  
 che non, nisi parendo, vicitur<sup>157</sup>.

(vv. 146-76)

L'evento catastrofico segna il brusco declino del razionalismo antropocentrico che Zanzotto aveva posto al centro della sue critiche in *Si, ancora la neve*. Di fronte a una tragedia di così immani proporzioni, la ragione umana vacilla, rivelandosi presuntuosa e impotente: «inte 'l momento che / la verità la sfondra» («nel momento che / la verità sfonda») il velo dell'illusione, la dea-natura si manifesta come una forza mostruosa che «massa / massa ne passa» («troppo / troppo ci sopravanza»); oppure, secondo la tesi della *Ginestra*, come un'illimitata energia vitale inconsapevole di sé e dell'uomo, e che dunque non gli è ostile, ma indifferente.

157 «[...] madre-mostro tu torni / a essere, come sempre, nel momento che / la verità sfonda, dea che troppo / troppo ci sopravanza; oppure / che – così dice il libro della Ginestra – / non sai niente / né di te né di noi, e il tuo stare è come il tuo scrollarti / e il tuo andare per migliaia di millenni / è come uno stare. Verde sei, per sempre, / anche quando sei sasso liscio e sterile, / fiorisci anche mentre uccidi; coagulata, ribolli. // Ma forse, forse non ti abbiamo corteggiata / non ti abbiamo voluto bene abbastanza / non ti abbiamo studiata vena per vena / linea di forza per linea di forza / non ti abbiamo ascoltato da vicino, umilmente, / con amore, per quello che tu eri: / una – certo – che poco di noi cura / ma che più ha fatto per il nostro bene – senza volerlo / senza saperlo – che per il nostro male, / (se, strabici, possiamo mai guardare nello strabismo). / Ha ragione ancora quello della Ginestra: / ci siamo troppo perduti a litigare tra uomini / a cavar gli occhi l'un l'altro / a incendiarci nei falò / infami delle guerre e delle inquisizioni / [...] anziché ritrovarci, volerci tutti insieme, / amalgamati a combattere – con amore – contro di te / madre da maledire e da adorare / che è vinta soltanto (alle sue leggi) obbedendo».



Forse, però, se l'uomo si accostasse alla natura con più amore e soprattutto con più umiltà, scoprirebbe che essa, sebbene senza alcuna intenzionalità e coscienza, «de pi l'à fat pa'l nostro ben [...] che par al nostro mal» («più ha fatto per il nostro bene [...] che per il nostro male»). Questa prospettiva implicherebbe, da parte dell'uomo, una capacità di riconoscere l'ambigua convergenza («stralócio», «strabismo») degli opposti; capacità che sembra paradossalmente preclusa, tuttavia, dall'eccesso di “convergenza” che affligge la stessa visione umana, e che le impedisce di appercepire la realtà di un difetto che è innanzitutto suo («si se pól mai vardar, stralòci, inte 'l stralòcio»). Per questo, come afferma ancora Leopardi, «són stati massa qua a sticar tra òmi» («ci siamo troppo perduti a litigare tra uomini»), invece di coalizzarci contro la natura, in una lotta comune che è amorevole perché può essere vinta soltanto – come affermava Bacone – obbedendo alle «leggi» dell'avversaria<sup>158</sup>.

L'antropocentrismo tecnico-razionalistico, invece, ha sì combattuto contro la «mare-mostro» («madre-mostro»), ma lucrando senza alcun rispetto e umiltà sulla sua violazione sistematica.

Un esempio in tal senso proviene dal disastro del Vajont, che diversi anni prima aveva ispirato a Zanzotto la «poesia-visione onirica» di *Microfilm*: «Pensón che i morti del Vajont i é 'l dopio / de quei che ti tu à fat ades, ti tera. / Quant granda, 'lora, póla esser la colpa / nostra?» (186-9: «Pensiamo che i morti del Vajont sono il doppio / di quelli che tu hai fatto adesso, tu terra. / Quanto grande può essere dunque la nostra colpa?»).

Come avevamo visto nel capitolo 2.5, anche il cedimento della diga del Vajont aveva provocato nell'autore una crisi dell'ordine simbolico-razionale, che si era tradotta in un senso di persecuzione e «odio» verso di esso e, in particolare, verso il suo fondamento: Dio o, lacanianamente, il «Nome del Padre». È molto interessante notare, però, che lì l'oggetto dell'identificazione speculare e dell'istanza aggressiva era una divinità maschile, il Dio padre eterno della tradizione ebraico-cristiana; e che, coerentemente con quanto si era detto a proposito di *Sì, ancora la neve*, la legge di cui esso si faceva garante, come quella mosaica, era una legge di cui l'uomo aveva potuto positivamente “disporre”, interiorizzandola nella forma di un immaginario super-ego (il «piccolo altro») ed equiparandosi così allo stesso Dio: l'uomo, nel Vajont, non era solo vittima, ma anche e soprattutto responsabile della strage, come del resto viene detto chiaramente anche in *Filò*. Qui, invece, come nel *Casanova* di Fellini, è in gioco un super-ego materno, più

---

158 Nell'opera *Cogitata et Visa*, 1607.

profondo e primitivo di quello edipico, legato a una legge matriarcale e a una divinità femminile pagana in cui non si fatica a riconoscere, al di là della paleoveneta Rëitia, la Cibele-Demetra dei culti eleusini.

Sulla scorta di Béla Grunberger<sup>159</sup>, si può distinguere un *Über-ich* (“Super-io”) edipico, la cui legge può essere fatta oggetto di comprensione e mediazione da parte dell’individuo, e un *Ober-ich* (“Oltre-io”) materno, il quale reclama un’obbedienza senza possibilità di compromesso, e che dunque rinvia il soggetto all’oscurità della sua totale dipendenza dalla madre e dalla sua onnipotenza.

Nel terremoto del Friuli, la Grande madre ctonia ha mostrato tutto il suo «mostruoso», univoco e irrazionale-irrazionalizzabile potere distruttivo, richiamando i suoi figli a un’obbedienza che, a differenza di quella fondata nell’ordine edipico, è “negativa”, sotterranea e totale. Questo passaggio dal «mito» edipico dell’«adulto» a quello del «fanciullo» eterno implica l’estromissione della figura paterna e della sua legge, e una regressione narcisistica al desiderio infantile per la madre: si inaugura così il tempo del «dio come bimbo eterno, non come padre eterno», il tempo messianico-dionisiaco del Figlio e della Madre.

Ma no stón a dir cussì, proón a darse cór,  
 a indegnarse mèjo. E anca se sarà  
 una busia de pi, un inbrójo de pi,  
 aver pensà de farghela  
 contro tut quel che ne sta schifoso dentro  
 e ne fa zhavariar,  
 contro tut quel che ne sta atorno  
 nemigo imenso e scur  
 che da sote da sora da partut  
 ne vien ados, almanco no ’varón  
 barà inte ’l nostro dógo, contra noaltri stessi.  
 Pensón che quela testa santa  
 onipotente e misera –  
 boca che (no) parla, réce che (no) sente  
 mente che (no) pensa divinamente –  
 fursi la à sol bisòin che la jutóne ’n poch  
 che se jutóne ’n póch,  
 per esser tuta splendor, tuta ajuto.  
 E se i nostri voler insenbradi  
 e par éla e par noi ’ndarà avanti a capirla, a capirse,

159 B. Grunberger, *Narcisse et Anubi: études psychanalytiques*, Paris, Des Femmes 1989, p. 104, tr. it. *Narciso e Anubi: psicopatologia e narcisismo*, Roma, Astrolabio 1994.

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 sarà 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 bissa:  
 anca si Basilissa, Rèitia, Dia  
 (fursi che spèta un sposo tant eterno  
 cofà éla – e che l'é éla –, Λόγος ἐρχόμενος)  
 l'à da restar: par al nostro no-saver  
 e saver, ma pi de tut pa'l nostro amarla<sup>160</sup>.

(vv. 191-226)

Per l'uomo il pessimismo sarebbe solo un modo di «barà» («barare») contro sé stesso, di non avvalersi delle risorse immaginative che ha a disposizione, e che, per quanto possano costituire una forma di auto-inganno e di illusione, sono pur sempre le sole cui fare appello. Forse l'unico modo per far sì che il mostruoso volto del super-ego materno, la Dea-terra «onipotente e misera» divenga più benevola e, almeno in parte, emerga dal fondo oscuro dell'incoscienza, è che l'uomo sia più benevolo verso di lei e verso i suoi simili: in senso junghiano, l'astratta e ostile madre-matrigna (la «Persefone ctonia» del mito greco) potrebbe così tornare a essere una «mama» vicina e premurosa (come Demetra), sebbene la condizione cui è

160 «Ma non diciamo così, proviamo a farci coraggio, / a meglio ingegnarci. E anche se sarà / ancora una menzogna, ancora un imbroglio, / aver pensato di farcela / contro tutto quel che di schifoso ci sta dentro / e ci fa delirare, / contro tutto quello che ci sta attorno / bruciano/spengono, / che da sotto da sopra da dovunque / ci viene addosso, almeno non avremo / barato nel nostro gioco, contro noi stessi. / Pensiamo che quella testa santa / onnipotente e misera – / bocca che (non) parla, orecchi che (non) sentono / mente che (non) pensa divinamente – / forse ha solo bisogno che l'aiutiamo un poco, / che ci aiutiamo un poco, / per essere tutta splendore, tutta aiuto. / 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 – / quanto basta perché / i suoi occhi di biscia / di sovrana / ci appaiano un poco di vera / mamma, non di matrigna, non di biscia: / anche se Basilissa, Rèitia, Dea / (fòrse 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».

vincolata non solo la *docta ignorantia* umana, ma la stessa possibilità di un amore autentico, è che essa resti pur sempre un'«oltranza» lontana, inafferrabile, misteriosa, negativa. E forse, come nel passaggio misterico da Persefone-Semele a Persefone-Kore attraverso la mediazione di Demetra, la Dea è solo in attesa del suo fanciullo-«sposo eterno», della *unio mystica* con il «Logos veniente», quel linguaggio sempre veniente dalla fine di tutti i linguaggi e che «indietro fa segno» all'uomo perché segua le sue tracce nella notte degli dèi.

Nella quinta parte (vv. 227-73) il poeta torna a rivolgersi al «vecio parlar» che conserva in sé un residuo dell'origine umana, «un s'cip del lat» (228: «un gocciolo del latte») della «Ur-madre», «de la Eva»: esso va ora «estenuandosi» (230: «che me se á descuní») assieme alla realtà antropologica che costituiva la sua «forma di vita» (*Lebensform*: Wittgenstein): «noni e pupà i è 'ndati, quei che te conosséa, / none e mame le è 'ndate, quele che te inventéa, / novo petèl par ogni fiól in fasse, / intra le strussie, i zhighi dei part, la fan e i afanézh» (237-40: «nonni e babbi sono andati, loro che ti conoscevano, / nonne e mamme sono andate, loro che ti inventavano / nuovo petèl per ogni figlio in fasce / tra gli stenti, le grida del parto, la fame, le nausee»). E si osservi la differenza istituita tra la sfera conoscitiva, di pertinenza maschile-paterna, e quella inventiva, generativa, di pertinenza femminile-materna: come nella *Beltà*, dietro e prima della norma paterna, «edipico-mosaica» e positiva, interiorizzata nell'*Über-ich*, si afferma la norma materna, messianico-dionisiaca e negativa dell'*Ober-ich*. La creatività del linguaggio risiede nel rapporto pre-linguistico tra madre(-nonna) e figlio, nell'assoluto «idiotismo» del petèl, che è nuovo per ciascun individuo come la vita per ogni nuovo nato, e che soltanto *a posteriori* diviene oggetto di conoscenza da parte dei padri e dei nonni.

Ora «i gran mestri» (247: «gran maestri») della pedagogia ufficiale «sconsilia» l'uso del petèl, né «pól esserghè 'romai / gnessun parlar de néne-none-mame» (245-6: «può esserci più oramai / nessun parlare di néne-nonne-mamme»).

Lo stesso gesto di scrivere il dialetto comporta una contorsione, una distorsione che lo falsa, e che poi è la stessa che nella *Nota a Filò* fa parlare a Zanzotto di «un uso quasi metalinguistico (e in una situazione oscuramente costrittiva) del dialetto»<sup>161</sup> (248-51: «Élo vero che scriverte / parlar vecio, l'è massa un sforzh, l'è un mal / anca par mi, cofà ciór par revèrs, / par stràdlt, far 'ndar fora le corde de le man?»; «È vero che scriverti, / vecchio parlare, è troppo faticoso, è un male

/ anche per me, come prendere a rovescio, / per obliquo, far slogare i tendini delle mani?»).

Pur essendo rimasto «invidà, imbulonà» (257: «avvitato, imbullonato») ai suoi luoghi d'origine – o forse, secondo il paradosso hölderliniano-heideggeriano, proprio per questo – il poeta ha «pers la trazha» (255: «perso la traccia»), è sprofondato con tutto il resto nel perpetuarsi della morte di Cristo e del suo tradimento da parte di Pietro (254: «là onde che 'l gal de cristal canta senpre tre ólte»; «là dove il gallo di cristallo canta sempre tre volte»): «la poesia», infatti, «no l'è in gnessuna lengua / in gnessun logo – fursi – o l'è 'l busnar del fógo / che 'l fa screcolar tute le fonde / inte la gran laguna, inte la gran lacuna – / la è 'l pien e 'l vódo de la testa-tera / che tas, o zhigna e usma un pas pi in là / de quel che mai se podarè dirse, far nostro» (258-64: «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 gran laguna, dentro la gran lacuna –, / è il pieno e il vuoto della testa-terra / che tace, o ammicca e fiuta un passo più oltre di quel che mai potrammo dirci, far nostro»). Per la sua natura cairologia e a-tòpica, la poesia non è legata a nessun tempo e a nessun luogo in particolare: essa è anzi ciò che fondando (o «istituendo», con Hölderlin) si sottrae nell'abisso di ciò che resta infondato in quanto non ancora divenuto, sempre a venire, come la «Terra» (*die Erde*) del saggio heideggeriano *L'origine dell'opera d'arte*<sup>162</sup>: per questo il dialetto, che rimane legato al (non-)fondo inesauribile della «testa-tera», sopravviverà anche alla dimenticanza dell'uomo e alla distruzione della natura da lui perpetrata.

Nella sesta parte (274-86) il debole fuoco del filò si va estinguendo (274-5: «L'ora se slanguoris inte 'l zhendre del scaldin, / l'è l'ora de des'ciorse, de assar al calduzh, al coàt»); ma, in una prospettiva molto simile a quella della «nuova mitologia» primo-romantica, resta l'utopia di una «filatura» reciproca tra la sfera materna, notturna, ctonia e mitica del «insoniarse» («sogno»), e quella paterna e diurna del «rajonar» («ragione»), la quale potrà forse congiungere le «póche brónzhe de qua dó» («poche braci di quaggiù») col «ventar de le stele» («tirar vento di stelle») di «là su», il particolare al singolare: questo “sacro matrimonio” darà vita a una nuova lingua pentecostale che, precedendo ogni determinazione, ogni trapasso del possibile nel reale, manterrà la

162 In *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Milano, Bompiani 2002; *Der Ursprung des Kunstwerk* (1935, poi a partire dal 1950 in *Holzwege*), *Gesamtausgabe*, cit., vol. V.

sua apertura-indecisione infantile (vv. 281-4: «se inpiharà i nostri mili parlar e pensar nóvi / inte 'n parlar che sarà un par tuti, / fondo come un basar, / vèrt sul ciaro, sul scur»; «si accenderanno i nostri mille parlari e pensieri nuovi / in un parlare che sarà uno per tutti, / fondo come un baciare, / aperto sulla luce, sul buio»).

Di fronte al *lógos* figlio si erge l'eterna determinazione-decisione paterna, il "Principio" edipico-mosaico "di realtà", minaccia simbolica di castrazione e di morte che inaugura il primato fallico della legge "positiva" (285-6: «davanti la manèra inpiantada inte 'l scur / col só taj ciaro, 'pena guà da senpre»; «davanti la mannaia piantata nel buio / col suo taglio chiaro, appena affilato da sempre»).

Nell'ultima parte (287-98), composta da quattro parentetiche, sia la minaccia edipica, sia l'utopia pentecostale vengono ridimensionate in una prospettiva messianica: la «manèra» («mannaia») e il «taj» («taglio») sono in realtà «'na sguinzhada / un jozholar de débol miel» dionisiaco (288-9: «uno sprizzare / un gocciolare di debole miele»). Al di là dell'utopia pentecostale, nella realtà il «noi» (come in *Per lumina, per limina*) è esploso in «s'césene [...] de calcossa / desconpagnà sparpagnà / inte la lópa de un posterno eterno» (293-5: «schegge [...] di qualcosa / scompagnato sparpagliato / nel muschio di un a-nord eterno»). Il Padre, l'Inizio, si è ritirato nell'invisibile, e il Figlio, il compimento, resta nel suo eterno «posterno»: il «filò» termina nella notte del presente, rischiarata solo dalla debole luce dell'attesa.

#### 5.4. *Il «Logos erchomenos» nella «pseudo-trilogia»*

Prima di trattare della silloge del 1978, vorrei riprendere con più agio un passo di Massimo Cacciari già citato a proposito della *Beltà*<sup>163</sup>, che si rivela molto utile a comprendere il rapporto tra "Galateo" e "Bosco"; e, soprattutto, entro quale quadro di riferimenti lo si possa interpretare come antinomico:

Qualsiasi tradizione sarà anche sempre figlia di Tyche, soggetta alle alterne fortune dell'"améthodos hýle" [...], che costituisce sempre, in ultima istanza, l'oggetto della storiografia classica; più acuto e indagatore lo sguardo di chi la interroga, più evidente ne apparirà la natura condizionata, il carattere insuperabilmente effimero dei suoi prodotti. Qui è il vasto regno del "per lo più", dove

163 M. Cacciari, op. cit., pp. 317-8.

permanente è soltanto [...] la *necessità* del contingente. Pertanto, quell'antinomia [tra permanere e divenire] è, radicalmente, da sempre risolta per il pensiero classico – nel senso che tradizione non sarà mai tradizione di un Permanente. Diversi *nómoi*, diverse *póleis*, diversi tempi e anni (e ancora tutto ciò contrapposto al “barbaro”) fanno anche delle più sacre tradizioni (come degli stessi dèi) *epoche*, grandi momenti, che attengono alla natura dello stesso istante, dal carattere ben definito, il cui *dáimon* appare luminoso, compiuto – mai, però, espressione perfetta di un presupposto immutabile. L'idea giudaico-cristiana di tradizione si definisce, invece, intorno a un tale presupposto [...]; essa dovrà perciò direttamente “patire” quell'antinomia: pensare un Permanente che, universale e intramontabile, appartenga tuttavia all'“espressione”, si costituisca come Logos.

Contrariamente a quanto potrebbe apparire, la “selva” (come la manzoniana «vigna di Renzo») è il luogo comune della storiografia classica, quell'«opus» che è sì innanzitutto arte dell'espressione («maxime oratorium»), *lógos*; ma *lógos* che si muove nel caos in cui solo l'accidentale è necessario, e l'unica regola è quella della pluralità babelica e disordinata. Quest'ultima trova un punto di convergenza nel baluginare esoterico del *kairós*, *Lichtung*-radura che non è mai data come presupposto di una continuità e dunque come possibile fondamento di una tradizione, ma la cui discontinua intermittenza fa segno solo all'indeterminatezza di un avvenire: il «posterno eterno» che «si profila», in *Fosfeni*, «come contrapposizione, o residualità, un nord che attraverso altri tipi di movimento collinare sfuma entro lo spazio dolomitico e le sue geometrie, verso nevi e astrazioni, attraverso nebbie, geli, gelatine, scarsa o nulla storia»<sup>164</sup>.

Articolato a partire dall'idea di un fondamento *a priori* e della sua permanenza-continuità nel divenire, al contrario, è il concetto “positivo” di tradizione che si inaugura con il giudaismo e il cristianesimo a determinare l'antinomia necessario-universale/accidentale-particolare; e, con essa, la *krísis* del segno ereditata dalla speculazione mito-poietica e religiosa del Romanticismo:

Definire il Permanente come Revelatum è dire che si tratta di un *Segno*. Ma quale segno? [...] L'ad-verbum della tradizione (che è sempre parola che avviene in una dimensione profetica) si struttura senza dubbio – come ogni segno – nella forma del rimando. Ma a che cosa rimanda il Revelatum? La tradizione è trasmissione, esegesi, allegoria: *segna* precise distanze tra i suoi diversi momenti e tra tutti questi col Revelatum. Ma quale distanza è pensabile tra il segno dello stesso Revelatum e “ciò” che esso denoterebbe? La dimensione di tale

164 Così la nota dell'autore alla raccolta, PPS, p. 713.

segno apparirebbe quella di una sorgiva co-apparizione di sé e di ciò cui esso fa-segno. È nell'icona che la differenza tra i due aspetti forma un'entità sola, in sé compiuta. [...] Tutti gli altri segni appartengono al regno delle dissomiglianze [...]. L'antinomia è ben presente nella *Romantik*, e vi riveste un ruolo centrale per spiegarne le oscillazioni tra nostalgia degli antichi dèi e *Europa oder Christenheit*. L'affinità, surrettiziamente introdotta, tra simbolo mitico e icona, viene definitivamente criticata sia da Schelling che da Hegel. Il simbolo è, nell'essenza, *Naturwesen*, radicato in un'organica comunità, prodotto dalla identità di singolo uomo e stirpe, di individuo e *génos*. Proprio il valore dell'*autoctonia* e l'inserimento cosmico-naturalistico del simbolo vengono, invece, criticati dall'icona del Revelatum. Il mondo romantico appare erede di tale crisi, e non del simbolo mitico; la lingua romantica [...] astrae universale e genere dall'immediata evidenza dell'individuo. La sua storia è la vicenda dello sradicarsi dall'antica dimora, del declino di ogni "felice" comunità [...]. Il segno del Revelatum (questo Volto; la sua parola) è *transitivo* – ma transitivo non a un dato o a un fine esterno a sé, bensì all'Inattingibile che ha in sé, e che nessun significato potrebbe esaurire<sup>165</sup>.

In tal senso, il «Galateo» della tradizione poetica e della comunicazione inter-soggettiva non è accidentalmente, ma necessariamente «in Bosco», costituendo quest'ultimo la metafora del fondo non attingibile e non codificabile che è inscritto in ogni codice o tradizione o storiografia "positiva":

Galateo in bosco (se poi esistono galatei e boschi): le esilissime regole che mantengono simbiosi e convivenze, 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 realtà. Specialmente i sonetti si rapportano a queste improbabili formulazioni di codici e sottocodici entro ciò che non è in alcun modo codificabile<sup>166</sup>.

In *Fosfeni* questa «forza insistente e benigna di ricordo, comunicazione, interlegame che attraversa le realtà le fantasie le parole, e tende anche a "donarle", a metterle in rapporto con un fondamento (?)», va «sotto il nome di logos»<sup>167</sup>; «*erchómenos*», aggiungeremmo senza dubbio (e anche a prescindere dalle varie occorrenze, nella raccolta, delle iniziali greche "Λ" ed "Ε"), poiché, come suggerisce in maniera eloquente il punto interrogativo tra parentesi, il «rapporto» che esso instaura con il «fondamento» non è né dato né presupposto, bensì condizionato alla libertà non mediata (assoluta) del «dono», di un'eventualità mai decisa. Come «ogni lingua

165 M. Cacciari, op. cit., pp. 320-2.

166 Nota dell'autore, PPS, p. 643.

167 Nota dell'autore, PPS, p. 713.



della *krísis*»<sup>168</sup>, ogni lingua che presupponga, cioè, la critica del «simbolo mitico» quale prodotto “autoctono” di una «comunità organica», il *lógos* zanzottiano è «Idioma»:

*Idioma*: è da intendere secondo ogni diffrazione etimologica e oltre, dalla pienezza del parlare nascente e incoercibile come singolarissima fioritura, fino al polo opposto della chiusura nella particolarità per cui si arriva al lemma «idiozia». Lingua, lingua privata, fatto privato e deprivante; eccesso di privatezza e quindi di chiusura-privazione-deprivazione. Enfasi di particolarità: ma anche, al contrario, mezzo linguistico tutto inteso al traboccarne fuori<sup>169</sup>.

L'«Idioma» è il punto di massima resistenza e, assieme, di massima apertura alla dimensione collettiva, all'impossibile sutura tra singolarità e universalità che Zanzotto persegue nella «pseudo-trilogia».

La «particolarità» soggettivo-idiomatica, «corpiciattolo strambo e durissimo» che il poeta ha «messo a nudo e crudo» con il suo «bisturi boschereccio», si rivela ormai resistente a qualsiasi tentativo di dissoluzione, mettendo definitivamente in crisi l'utopia pentecostale: «Nessuna chimica nessuna logica / nessuna pentecoste la dissolverà»<sup>170</sup>.

Gli heideggeriani «Holzwege» (*Pericoli d'incendi*, v. 52), i sentieri che errano nella selva senza una direzione data, ma lateralmente, obliquamente, si interrompono di fronte al segnale «proprietà privata», indicante la singolarità irriducibile che dà «scacco matto» a qualunque calcolo “positivo”, l'istante cairologico che non ha «tono», «smalto» o «salto», ma costituisce esso stesso la discontinuità, la tonalità e il carattere proprio di ogni durata cronologica (vv. 70-5: «Tu vuoi, e cammini, a lato / però non all'incontro / vuoi e vuole questa che è / senza tono senza smalto / tono e salto e / scacco matto in sé e per sé. / PROPRIETÀ PRIVATA»).

Il *kairós*, secondo il neologismo zanzottiano che dà il titolo alla terza poesia della silloge, è essere «gnessulógo» («avverbio», come si precisa al v. 17 della poesia<sup>171</sup>), «nessunluogo», e come tale non passibile di apprensioni analogiche che lo riducano positivamente a un *lógos* qualunque: la *Lichtung*, «radura tipicamente montelliana» (v. 4), è semmai un «invito»

168 M. Cacciari, op. cit., p. 374.

169 Nota dell'autore a *Idioma*, PPS, p. 811.

170 *Tentando e poi tagliuzzando a fette*, PPS, p. 569, rispettivamente vv. 5, 2 e 25-6.

171 Cfr. la Nota dell'autore, PPS, p. 645: «*Gnessulógo*: è un avverbio di luogo, ovviamente derivato dal complemento (“in nessun luogo”), ma resosi stranamente libero come intraducibile pendant negativo di “ovunque”».

rivolto a ciascuno perché trovi e perda assieme la propria singolarità nell'amorosa corrispondenza tra le «divine moine» dell'essere (il «Permanente») e il suo umile «irretimento» nelle contingenze storico-individuali:

Ed è così che ti senti nessunluogo, gnessulógo (avverbio)  
 mentre senza sottintesi  
 di niente in niente distilla se stesso (diverbio)  
 e invano perché  
 mai a gnessulógo è equivalente e  
 perché qui propriamente  
 c'è solo invito-a-luogo c'è catenina  
 di ricchezze e carenze qua e lì lì e là  
 – e chi vivrà vedrà –  
 invito non privo di divine moine  
 in cui ognuno dovrà  
 trovarsi  
 come a mani (pampini) giunte inserito  
 e altrettanto disinserito  
 per potersi fare, in ultimo test di succhio  
 e di succhiello  
 farsi yalina caccola, gocciolo di punto-di-vista  
 tipico dell'infinito quando è così umilmente irretito...

(vv. 17-34)

Solo nella prospettiva a-cronologica e a-topica del «gnessulógo», dove il «diverbio» del *lógos* si mantiene al di là (o al di qua) di ogni determinazione<sup>172</sup>, l'evento può, in senso heideggeriano, «transpropriarsi» nel (e «transpropriare» il) «gocciolo di punto di vista» soggettivo, storicamente determinato e localizzato. Diversamente, una comprensione massimalista e oggettivante del tempo storico come dato, come preda («selvaggina») di una *ratio* universale, non può che replicare l'«eventuarsi» del «falso vero» poetico-mitico nel «vero falso» che riduce il divenire al permanere, l'effetto alla causa; il presente e il futuro al passato, all'inizio logico.

Come tale, l'oggettivazione storiografica è funzione dello stesso processo, e della stessa violenza, che fa della storia un'eterna, parassitaria replica del già avvenuto. Secondo la metafora della «tenia», di ascendenza jun-

172 Cfr. l'*explicit* della poesia: «Ammessa conversione a U / ovunque».

ghiana<sup>173</sup>, lo «scolice della / sacramentale contraddizione»<sup>174</sup> si aggancia con le sue “ventose” logiche alla bocca (il Principio) dell’intestino ospite, dove dovrebbe aver luogo la digestione, e dunque, per analogia, il divenire. Al vero processo di trasformazione-tradizione, il quale si esplica in un succedersi cairologicamente strutturato (o “ritmato”) di epoche o tempi ben distinti l’uno dall’altro, si sostituisce così un tempo parassitario «che / perde / dietro a sé / l’organizzazione // sviante / delle proglottidi»<sup>175</sup> (*Diffrazioni, eritemi*, vv. 10-1), la miriade scomposta di segmenti temporali che si separano periodicamente dallo scolice-Principio finendo nell’oblio. In quanto «endoscopica», ossia interna e funzionale alla forma inautentica della temporalità inaugurata dal razionalismo “positivo”, la «pretesa di narrazione e di ripresa» poetico-storiografica «rubata / a grandangolo» (vv. 13-4) è destinata allo scacco, a restare sempre al di qua del trauma che non può trovare in essa una «collocazione» comprensibile:

Di questi e d’altri eventi

– se sono eventi –

[E non facciano ressa allo sportello. Batticuore. Collisioni, collages di malintesi. Partita sospesa. Tatti schifosi. Galateo spiacciato. Fuggi – fuggi. Torna.]

eventi

degni comunque di minuziosissimo riguardo

se si collocheranno nella giusta costellazione

nel mandala allo sportello se cadrà la rimozione

si potrà, col tempo, appurare: – cose del tempo

quando il Montello era un frondoso mare...

E intanto si cerca di adagiarvi quanto

fuori per il mondo resta

(testa e croce, croce e testa)

di sesto senso/terzo occhio

rendendolo adeguatamente

tremolo e selvaggio nel soppesare e valutare –

ma come di troppo dolce e infrollita selvaggina –

173 «Ulisse». *Un monologo*, in *Opere di C. G. Jung*, cit., vol. IX, 1, *Civiltà in transizione: il periodo fra le due guerre*, Torino, Boringhieri 1985, pp. 383-4 («*Ulysses*». *Ein Monolog*, apparso per la prima volta in «*Europäische Revue*», VIII, 1932, e incluso poi in *Wirklichkeit der Seele*, Zurigo, Rascher 1934). Cfr. su questo punto L. Stefanelli, *Attraverso la «Beltà»*, cit., pp. 159-60.

174 Così Zanzotto nella *Beltà*, *Retorica su: lo sbandamento*, III, 17-8.

175 Le barre trasversali, qui, sono dell’autore, e sembrano accomunare la segmentazione in versi del linguaggio a quella della tenia nei segmenti corporei (le proglottidi) che si dipartono dallo scolice. Per non creare confusione tra queste barre e lo stacco intersivale, ho indicato quest’ultimo con la doppia barra.

nel massimo di grandangolare:

ecco è tranciata la bobina  
 della scorretta endoscopia per entro il dentro-tenia dei tempi  
 e delle materie grigio-boschive  
 tranciata dalle prime baionettate  
 dalle prime mitragliate  
 sul fondo del cupo cupo tambureggiare  
 delle migliaia e migliaia di cannoni  
 dallo Stelvio al Mare

(*Diffrazioni, eritemi*, vv. 81-107)

Al parassitismo della storia-tenia e al suo restare invischiata nella «sacramentale contraddizione» originaria, tuttavia, si contrappone un altro processo digestivo, quello del «Bosco», della *zoé*<sup>176</sup> che si perpetua componendo gli opposti della morte e della rigenerazione in una circolarità necessaria e inesauribile. Si pensi, a questo proposito, all'«HCl» («si esagera ricordando che è il banale acido cloridrico, qui riconnesso al tema dello stomaco, della digestione?»<sup>177</sup>) di *Stati maggiori contrapposti, loro piani*; o, meglio ancora, alla violenza scatologica di (*E po', mucì*), vv. 8-29: «Ma / schegazhèr, pìs-sazhèr / (l'è 'sto qua'l tó nome vero / parché l'è tut infrontá sora caca e pissin / al tó vero sentir e pensier): / òltete par de là, / scòndete, si'l ghe n'è, / in medo al bar pi fis e pi inboscà, / andove che'l lustro no riva / né de speranzhe né de aneme / né de torzhe che le va a torzhio: e fa, fa, fa / E che i se cólte i lóghia dei bisset e dei bacteria / i ramesèi pi rebit dei / aminoacidi che i bala / ai vent de sote tera // e che 'sta grassa la se dónte / a grópole, marogne, sgiaùzhe / e al scribaciar de tute le fondezhe, cusì 'l cres al leva de rochete / marveje trips / tut quel che 'l buta / e pò 'l se strolis de lóngo»<sup>178</sup>.

176 Cfr. K. Kerényi, op. cit., p. 18: «Il significato di *zōē* è quello di vita, *senza ulteriori caratterizzazioni*. quando invece si dice *bíos*, in esso “risuona” qualcosa di diverso. Diventano infatti visibili per così dire i contorni, i tratti specifici di una vita ben definita, le linee che distinguono un'esistenza da un'altra: qui “risuona” la *vita caratterizzata*»; e ancora, p. 20: «Chi voleva parlare in greco di una “vita futura”, poteva usare il termine *bíos*. Chi, come Plutarco, rifletteva sulla vita eterna di un dio, o annunciava addirittura una “vita eterna”, doveva servirsi di *zōē*, come hanno fatto i primi cristiani con la loro *aiónios zōē*».

177 Così Zanzotto nella sua *Nota*, PPS, p. 646.

178 «Ma / cacone, piscione / (è questo il tuo vero nome / perché è tutto puntellato su cacca e piscio / il tuo vero sentire e pensare): / vòltati da una parte, / nasconditi, se c'è, / dentro il cespuglio più fitto e imboscato, / dove non arriva il chiarore / né di speranze né di anime / né di torce che vanno a zonzo, e fa, fa, fa / E che si concimino i discorsini degli insetti e dei batteri / i ramoscelli più vivaci degli / aminoacidi che ballano / ai venti di sotterra / E che questo concime si aggiunga /

Come già si era anticipato in precedenza, il tema della “digestione” che si attua fattivamente nelle viscere della terra si riconnette a quello di Dioniso, l’«oscuro» invocato di verso in verso, come in una preghiera-litania, nella lirica significativamente intitolata (*PERCHÉ*) (*CRESCA*):

- Perché cresca l’oscuro  
 perché sia giusto l’oscuro  
 perché, ad uno ad uno, degli alberi  
 e dei rameggiare e fogliare di scuro
- 5 venga più scuro –  
 perché tutto di noi venga a scuro figliare  
 così che dare ed avere più scuro  
 albero ad uniche radici si renda – sorgi  
                   nella morsura scuro – tra gli alberi – sorgi
- 10 dal non arborescente per troppa fittezza  
 notturno incombere, fumo d’incombere:  
 vieni, chine già salite su chine, l’oscuro,  
 vieni, fronde cadute salite su fronde, l’oscuro,  
 succhiaci assai nel bene oscuro nel cedere oscuro
- 15 per rifarti nel gioco istante ad istante  
 di fogliame oscuro in oscuro figliame  
 Cresci improvviso tu: l’oscuro gli oscuri:  
 e non ci sia d’altro che bocca  
 accidentata peggio meglio che voglia di consustanziazione
- 20 voglia di salvezza – bocca a bocca – d’oscuro  
 Lingua saggi aggredisca s’invischi in oscuro  
 noi e noi lingue-oscuro  
 Perché cresca, perché s’avveri senza avventarsi  
 ma placandosi nell’avverarsi, l’oscuro,
- 25 Ogni no di alberi      no di sentieri  
 no del torto tubero no delle nocche  
 no di curve di scivolii lesti d’erbe  
 Perché cresca e si riabbia, si distolga in spazi  
 in strazi in paci in armi tese all’oscuro –
- 30 mano intesa all’oscuro, mano alla bella oscura,  
 dita di mano mai stanche  
 di per vincolarsi intingersi addirsi all’oscuro –  
 Lingue sempre al troppo, al dolcissimo soverchio  
 d’oscuro agglutinate, due che bolle di due –
- 35 clamore, alberi, intorno all’oscuro  
 clamore susù fino a disdirsi in oscuro

---

a gromme, residui di combustioni, minuti trucioli / e allo scribacchiare di tutte le profondità, / così cresce il lievito di razzi / meraviglie e trips / tutto ciò che fiorisce (mette gemme) / e poi si strina immediatamente».

fino al pacifico, gridato innesto, nel te, nell'io, nell'oscuro  
 Innesto e ritorni di favore, fòmite oscuro  
 oh tu, di oscuro in oscuro innestato, tu  
 40 protratta detratta di foglia in foglia/oscuro  
 di felce in felce lodata nel grezzo nel rifinito d'oscuro  
 Ma vedi e non puoi vedere quanto è d'oscuro qui dentro  
 hai bevuto lingua e molto più e sentieri e muschi intrusi  
 ma ti assicuri ti accingi ti disaccorgi  
 45 ti stratifichi, lene, benedetta, all'oscuro

Non-memoria, millenni e miglia, stivate nel fornice  
 sono un dito nell'oscuro, levalo dalla bocca, rendilo nocca  
 rovina e ripara l'oscuro, così sarà furto e futuro  
 Troppo dell'inguine, del ventre, di ghiande e glandole  
 50 s'inguina in oscuro, genera generi, intride glie  
 Precipitare fuori bacio, scoagularsi, venire a portata  
 d'ogni possibile oscuro  
 Possibili alberi, alberi a se stessi oscuri  
 mai sazi mai di accedere a frotte  
 55 a disorientarsi a orientare, lievito intollerabile  
 Limo d'oscuro che dolce fòrnica pascola  
 nei fornici dove s'aggruma di fughe (l'oscuro)

E pluralità innumerabile di modalità  
 dell'oscuro, secarsi in innumerevoli – non due –  
 60 d'oscuro sessi  
 Qui in feccia, all'oscuro, immanere  
 Là in volta, all'oscuro, esalarsi  
 Possibile, alberi – Possibile, oscuri, oscuro.  
 Oscuro ha sé, sessuata, umiltà,  
 tracotanza, pietà.

L'«oscuro» dioisiaco è il principio ctonio e biologico della generazione e della ri-generazione naturale (v. 6: «perché tutto di noi venga a scuro figliare»; v. 14-6: «succhiaci assai nel bene oscuro nel cedere oscuro / per rifarti nel gioco istante ad istante / di fogliame oscuro in oscuro figliame»), della sovrabbondanza sessuale (vv. 58-60: «E pluralità innumerabile di modalità / dell'oscuro, secarsi in innumerevoli – non due – / d'oscuro sessi» etc.) non determinata secondo uno o più generi, perché è essa stessa la condizione generativa delle differenze sessuali (vv. 49-50: «Troppo dell'inguine, del ventre, di ghiande e glandole / s'inguina in oscuro, genera generi, intride glie»): pura, immemorabile Possibilità originaria che fonda e determina il divenire proprio nel sottrarsi alla determinazione (vv. 46-8: «Non-memoria, millenni e miglia, stivate nel fornice / sono un dito nell'o-

scuro, levalo dalla bocca, rendilo nocca / rovina e ripara l'oscuro, così sarà furto e futuro»; 51-4: «Precipitare fuori bacio, coagularsi, venire a portata / d'ogni possibile oscuro / Possibili alberi, alberi a se stessi oscuri / mai sazi di accedere a frotte / a disorientarsi a orientare»; 63: «Possibile, alberi – Possibile, oscuri, oscuro»).

L'auspicata realizzazione del «Possibile» dionisiaco-naturale, a differenza del presunto Reale storico, non comporta violenza, ma la quiete del negativo che si trattiene in sé, preservando così il linguaggio nell'alone inesauribile della sua ineffabilità e fondando la sola autentica dimensione inter-soggettiva (vv. 21-8: «Lingua saggi aggredisca s'invischi in oscuro / noi e noi lingue-oscuro / Perché cresca, perché s'avveri senza avventarsi / ma placandosi nell'avverarsi, l'oscuro, / Ogni no di alberi no di sentieri / no del torto tubero no delle nocche / no di curve di scivolii lesti d'erbe / Perché cresca e si riabbia, si distolga in spazi»).

È questo essere «fuori-luogo» della *zoé*, del «Bosco» a digerire i relitti della violenza storica, le ossa dei soldati morti lungo le sponde del Piave nel primo conflitto mondiale, assimilandole e, in un certo senso, restituendole alla vita. Precisissimo e storicissimo «gnessulogo» in cui si innesta anche la nascita del poeta, e in cui si istituisce dunque una continuità non solo tra la morte e la vita, ma anche tra la storia collettiva e la singolarità autobiografica:

Mi avete investito, lordato tutto, eternizzato tutto, un fiotto di sangue.  
 Arteria aperta il Piave, né calmo né placido  
 ma soltanto gaiamente sollecito oltre i beni i mali e simili  
     e tutto solletichio di argenti, nei suoi intenti, a dismisura.  
 Padre e madre, in quel nume forse uniti  
     tra quell'incoercibile sanguinare  
     ed il verde e l'argenteizzare altrettanto incoercibili,  
 in quel grandore dove tutti i silenzi sono possibili  
 voi mi combinaste, sotto quelle caterve di  
 os-ossa, ben catalogate, nemmeno geroglifici, ostie  
     rivomitare ma come in un più alto, in un aldilà d'erbe e d'enzimi  
     erbosi assunte  
 in un fuori-luogo che su me s'inclina e domina  
     un poco creandomi facendomi assurgere a

(*Rivolgersi agli ossari*, vv. 27-40)

Nell'*explicit* della raccolta, (*Lattiginoso*), ritorna il tema (quasi un *Leitmotiv*) del bruco-verme-tenia, molteplice «tubo digerente» che viene dal nulla di un passato immemorabile perché già distrutto, ridotto in

poltiglia; e che per avere un fondamento, una consistenza, deve tendersi verso un'«essenza» sempre differita, «sbilanciarsi» sempre più verso un «avanti», un «fuori». Divenendo, il tempo cronologico si trova sospeso nel «gnessulógo» tra il “non più” e il “non ancora”. Come tale, esso non può aver coscienza di sé che non sia negativa, una sorta di sonno dionisiaco e generatore di futuro («nero autoscatto / di spore sopori»):

Lattiginoso e mielato bruco  
 [...]
   
ripugni ripungi tutto
   
a tutti e tu a tutto
   
Nella sempre rinviata essenza
   
appena mimetizzato tubo digerente
   
    la sigla del tuo grifo onnipresente
   
[...]

uncina

e atterrisce dal giù della ruina
   
    dove tubo per tubo è venuta
   
la grifità del grifo
   
che è poi la voltità del volto
   
    secondo quello schema
   
    che si è coerentemente svolto
   
    e finalmente è giunto al sodo
   
    nel cranio nettato allo shampoo, residuato,
   
        fuori da ogni modo
   
        e maglia d'alimentazione
   
        e catena di sant'Antonio
   
        e battaglia           – sputato
   
        sputato fuori dalla brodaglia

Bah, qualcosa d'altro che te craneità voltità
   
da te grifo per grifo, bruchio per bruchio, squisc a squisc,
   
si scrampi fin lassù sui trampoli e sulle liane più eteree del bosco
   
    fino alle sue più alte e ridenti raggiere di piovra
   
    alle sue più fini lettere algebriche ed algoritmi
   
        in prova
   
sempre più sbilanciati in avanti in fuori
   
e senza pudori:           frangersi
   
di cartilagini in iridi di ritmi
   
    ire viticci spire –
   
        nero autoscatto
   
di spore                   sopori.

Nella sua nota al componimento (PPS, pp. 1608-9), Stefano Dal Bianco rinvia opportunamente a questo splendido brano di *Premesse all'abitazio-*



*ne*<sup>179</sup> (pp. 1038-40), dove, pur restando all'interno della costellazione semantica di cui si è già detto, la metafora dello "scolice" si presta a caratterizzare il meccanismo nevrotico-ossessivo:

Tutto ha un senso, nulla della nostra anima è superfluo o negativo; la noia non era matrice della morte, ma della vita, era desiderio e capacità di volgere le spalle. Così forse un giorno potrò comprendere il vero valore, la nascosta luce delle ideazioni parassitarie [...]. Questo io sospiro, immaginando sgombro in me un vasto e fiorente alone, un'aureola detersa perfino del ricordo: di quella flora tossica tutta nascente da una radice che mi parve unica e conficcata nella testa come un chiodo a espansione, o ramificata in filiformi propagini a miriade, come una capigliatura arrovesciata verso l'interno del cranio. Più spesso, lo scolice della mia idea ossessiva era come l'ingrandimento [...] di qualche corpuscolo o glomerulo vivente, un nodo gordiano di forma sferica [...]; oppure questo scolice-lappola, durissimo [...], fornito di vello-ganci-antenne, si attestava quale apparecchio, miniaturizzato e inserito da qualche dottor Delgado, a emettere una nota continua [...], fascia di negazione fluttuante. Accenni che in realtà nulla porgono; un balbettare che avvolge sempre più nella contraddizione. Eppure, nato anche da questo, ma non destinato a questo, perdura in me il desiderio (o la presuntuosa attesa-certezza) di un dire che sia ferro. E scrivo, prendo il dovuto distacco, o cerco di prenderlo; mi immagino differenziato dalle cose ed emergente, immagino [...] che le parole servano ad esprimere [...] un'energia, una testa a grifo che scava e avanza dentro un impasto, impasto e pur durissimo (come sotto alte pressioni da centro della terra) da cui essa deve trarsi fuori anche a mezzo delle parole. Non bisogna che mai questa testa, o puro grifo-mandibola, si guardi indietro veramente: non avvertirebbe in alcun modo alcun corpo; tutta la sua esistenza, in fondo, è solo questo spingere e mordere, che non arriva a deglutire e tanto meno a digerire. Guai a cedere alla tentazione di pensare alla propria consistenza, così fatta che appena l'occhio si formi nello sforzo di guardarla, essa si rende impalpabile, o meglio si dissolve in particolari nemmeno spazialmente contigui, bensì dispersi in un'ombra di temporalità, in frammenti di temporalità, poiché il tempo vero fa corpo con quel corpo che sta sfuggendo e facendosi *quantità*, briciole, particelle volgenti a fumo.

Come lo «scolice della sacramentale contraddizione» storica, le «ideazioni parassitarie» non sono prive di senso, e pertanto non vanno semplicemente rigettate: in esse si cela anzi una «luce» che può rivelare, al di là del loro più immediato effetto mortifero e negativo, una funzione pienamente vitale. Da un lato, infatti, esse si traducono in un «balbettare» che non scioglie, ma esaspera il conflitto nevrotico, sprofondandovi sempre più il

179 Apparso per la prima volta nel volume collettaneo *Sette piaghe d'Italia*, Milano, Nuova Accademia 1964, poi in PPS, pp. 1027-50 (cfr. la nota di G. M. Villalta, pp. 1707-9).

soggetto: simile a Orfeo sulla via di ritorno dagli inferi, l'individuo non può abbandonare il desiderio coattivo di darsi una «consistenza», ed è per questo che si volge a guardare indietro, restando così prigioniero di una temporalità falsa, che si disfa non appena si cerca di afferrarla razionalmente. Se, però, si è in grado di resistere alla tentazione fatale di trovare un fondamento nel passato, se si è capaci di rinunciare all'ideale della propria integrità al contempo perdendola nel trascorso e differendola nel futuro, il «grifo» diviene puro passaggio, «energia» affermativa che morde nella durezza impenetrabile del reale scavandovi il proprio spazio cairologico, la possibilità di una parola autentica e ferma.

Se, a partire da queste considerazioni, si passa alla raccolta successiva, *Fosfeni*, ci si rende immediatamente conto che, tra la silloge del 1982 e il *Galateo*, la «contrapposizione» (di cui alla *Nota* dell'autore citata) investe soltanto l'ottica in cui i contenuti sono articolati, e non, come potrebbe apparire, i contenuti stessi. Il «posterno eterno» dello «spazio dolomitico» e delle sue «geometrie», «nevi», «astrazioni», infatti, non è altro dall'intricata, contingente stratigrafia dell'«*améthodos hýle*» e dal suo ribollire storico-vegetale: piuttosto, esso ne costituisce lo spazio prospettico, o meglio il punto di fuga che, pur articolandola, non può iscriversi nella rappresentazione. Eloquente, a questo proposito, la terza parte di *Periscopi*:

Possibile che qui «sembri  
 che nessuna storia, macchinetta  
 narrativa, trucco, plot, si sia  
 congegnata e svoltolata con un  
 meraviglioso o tremendo finalino?»  
 Ogni fucina di lucciola-ghiaccio  
 emersa nel buio delle altitudini  
 dove è blasfemo qualunque sforzo a orientarsi  
 ogni fucina, dicesi, è come  
 la sua orrida parente, la stella,  
 è individuo pensante, è  
 furore unico, mai  
 preteribile – dogma, aldilà di ogni prova,  
 ultracongetturale amore  
 Oh santamente inevitato  
 arregolarsi a ciò che non ha  
 svolgimento se non nella deriva  
 della sua ripetitiva unicità  
 gesticolando  
 gesticolando nel buio a sollecitare

(vv. 1-20)

La storia, sia quella individuale che quella collettiva, non si «svoltola» verso il suo compimento secondo alcun meccanismo narrativo pre-determinato e «preferibile», riconducibile cioè al suo principio secondo una concatenazione logico-razionale: ogni frammento cronologico costituisce una singolarità irriducibile a qualsiasi ordine esteriore, un «furore» distruttivo che afferma il proprio assoluto essere in sé e per sé e che solo in quanto tale può rappresentare una «fucina», una cellula generatrice di futuro «emersa nel buio delle altitudini».

Ma questa «unicità» epocale si afferma, in un senso profondamente deridiano, nella «ripetizione», in una replica che non va confusa con l'identità a sé che caratterizza l'essere nel pensiero “negativo”: la ripetizione implica infatti la possibilità originaria della differenza (da sé) e, con ciò, un differimento dell'identificazione, intesa idealisticamente come ritorno circolare della fine all'inizio. Al contrario (e con questo torniamo anche a Schelling) l'origine non è sostanziale, e la sua essenza sta solo nell'indeterminatezza del compimento: per questo «è blasfemo qualunque sforzo a orientarsi» nella notte della storia, mentre è «santamente inevitato / arregolarsi a ciò che non ha / svolgimento se non nella deriva». Nella «sua ripetitiva unicità» di significante, al pari del «*Kommende Gott*» hölderliniano che «indietro fa segno a venire», questo qualcosa che non è un “qualcosa” può solo «gesticolare», «sollecitare» nel buio un «amore» che è «al di là di ogni prova» positivo-razionale, una *charitas* «ultracongetturale»: obbedienza a una legge non mediata come quella edipico-mosaica-paterna, ma imperativa e dogmatica, irrazionale, come quella richiesta dal Super-io materno (l'*Ober-ich* regressivo di Grunberger).

Non a caso, un nuovo riferimento al *lógos* veniente si colloca in una poesia, *Vocabilità, fotoni*, dove centrale è la figura di Santa Lucia, martirizzata (tra l'altro) per accecamento. Lucia non è, come si potrebbe pensare, un altro simulacro della “madre arcaica” (cfr. v. 27: «Lùcia: né madre tu sei, né doni-in-tenebra o in cristallo»). Proprio a causa della sua cecità, Lucia è al contrario l'esemplificazione più alta della condizione umana, è colei che «fu buio e viene dal buio [...] / in nome del ΛΟΓΟΣ veniente»: un'oscurità non intesa come sottrazione bensì come «eccesso», perché la luce non è quella recepita passivamente dalla vista, il semplice vedere, ma quella attivamente emessa, il far-vedere non vedendo che caratterizza la santa.

Ha in mano una scheggia di raggi  
che forano qualsiasi ubiquità  
nell'altra mano i 9 gradi sottozero  
di lieve garza-neve,

piuma d'uccello-già-neve,  
 Non può proteggere non può guidare  
 ma non sarà in secondi ordini giammai  
 L'ustione le ha scorticato  
 tanta parte del volto e fatto fumare via gli occhi  
 – e non se ne sa più il percome il percosa –  
 Essa fu buio e viene dal buio del suo eccesso  
 tutta trinata di raggi  
 in nome del ΛΟΓΟΣ veniente e di tutti i freddi venturi  
 ma ben schierati, schedabili in nevi,  
 ma tutti pupilla e ricca lacrima d'attenzioni  
 ma in fregola di numeri e tracce  
 oh come s'infittisce il dialogo a soffi e spiscii  
 hints glimpses!

(vv. 10-27)

Analogamente, l'essenza del *lógos* veniente non sta nel suo ritrovare o ritrovarsi, ma nel far(si) ritrovare, nel rendere possibile un ritrovamento: esso rappresenta il piccolo-grande evento-«Trattino» che congiunge ogni cosa entro lo spazio ricettivo della connessità significante, pura singolarità che si appropria di sé solo nel far proprio e unico ciascun ente, nel renderlo prossimo nella sua immemorabile lontananza:

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  
 - come al gettare amo e filo nella neve  
 come a tirare e a far girare tutti i mulinelli su dalla neve  
 e un bruscolo tu me lo assegni di «questo»  
 - Logos, Piccolo come questo Trattino e solo casualmente  
 qui sotto corpo di trattino

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

(*Tavoli, giornali, alba pratalia*, II: *Ma poi alba pratalia*, vv. 1-13)

Il *lógos erchómenos* non è il segno, ma la sua possibilità, ancora e sempre indecisa: il «foglio bianco» simboleggiato, «secondo l'antichissimo in-

dovinello veronese»<sup>180</sup>, dagli «*alba pratalia*», gli «innevati prati arativi»<sup>181</sup> che accolgono la disseminazione dei significanti. Significanti che però, non accedendo al regime di significazione istituito da un codice, rimangono semplici gesti di un eterno apprendistato («fai trattini e trattini / fai le aste»<sup>182</sup>), un puro, iniziale far-segno.

Nell'«osteria vicina alla Porta con l'Orologio», la «soglia del tempo»<sup>183</sup>, le chiacchiere dei clienti (*Tavoli, giornali, alba pratalia*, I, vv. 1-5: «Che “è vento da neve”, che “stagna, anzi” / e “la padrona ha una cugina, anzi due” / “gemelle che assomigliano a lei” “e in tre fanno / confondere tutti” / “sbatte la porta e viene freddissimo dentro”») e le notizie dei giornali locali (vv. 46-54: «Davvero gronda di fato il giornale / di qui che, appunto, non reca nessuna notizia / ma è come se ne recasse – oh – / quai vive stelle, notizie che fate noto il niente, / notizia suppergiù, emanante, gazzetta abrasa, ad angolo radente / che accenna perfino talvolta a un rametto / che il vento (quello di cui sopra) ha spezzato nel bosco – / a dieci fili d'erba calpestati da un ragazzino / e “si ferisce con una lamiera”») rendono paradossalmente manifesta, nella loro assurda marginalità, frammentarietà e insignificanza, l'autentica essenza del tempo fatto oggetto di informazione, di «cronaca»: il nulla, il «silenzio spazio» (per tornare all'*Elegia in petèl*) che «si incupidisce frulla di storie storielle, vignette / di cui si stipa quel malnato splendore, mai nato».

Per contrasto, lo sfondo senza fondo del divenire è rappresentato dagli ampi tavoli dell'osteria, che evocano lo scenario della «ben nota» cena di «Emmaus», in cui per la prima volta Cristo si manifestò ai discepoli dopo la morte (*Lc, 24, 13-35*). È in questa residualità quotidiana, «tra macchie / di vino e segni di piattini e lustro e fragili pattumi» (vv. 11-2) che «ogni possibilità storica e metafisica / esce, scivola fuor dalla guaina» (vv. 9-10), in un luccichìo effimero, appena un indizio che si dilegua verso il suo inafferrabile punto di fuga, ma non senza prima essersi fatto altro aderendo «al punto più basso della realtà» (vv. 13-23: «Un lustro appena indiziario – / da

180 Com'è noto, il primo documento scritto in lingua volgare, contenente una metafora della scrittura: «Boves se pareba / Alba pratalia araba / Albo versorio teneba / Negro semen seminaba» («Spingeva avanti i buoi / Arava prati bianchi / Aveva un bianco aratro / Seminava una semente nera»)

181 Nota dell'autore, PPS, p. 715.

182 Cfr. a questo proposito la nota di S. Dal Bianco, PPS, p. 1635: «Un *logos* bambino ricomincia dai primi rudimenti scolastici, “fa le aste” ed è esso stesso un *Trattino* grafico di connessione, seppure maiuscolo».

183 *Ibid.*; cfr. anche la Nota dell'autore citata: «a Serravalle, in Vittorio Veneto, e in tanti altri posti».

certi tavoli – / che sbanda e se ne va per conto suo così di sbircio / che va al lontanante / following nothing nothing / getting up getting on / un lustro qui venuto, ai tavoli, e ormai sfuggente / da una ben nota Emmaus dai fari anabaglianti / Qualcosa si altera stupendamente nel suo aderire / al punto più basso della realtà del tavolo / low sunshine “suo” lucido e sgancio»).

Liberandosi da ogni sublimazione, è a questo svuotamento (*kenósis*), a questa aderenza alla realtà umile e residuale che la poesia deve conformarsi se vuole davvero muovere da un inizio più autentico (vv. 59-65): «Osteria e voglia di giornale vuoto / Osteria: sbattetevi i piedi per bene, entrando: / dalle nudità delle nevi sbattetevi, / del gemmeo grumo sotto le scarpe camminanti / fate mucchio sulla porta, / sbattete via i piedi / già altissimi di nevi / se vorrete sul giusto piede ripartire».

Alla differenza assoluta tra la poesia e lo «splendore mai nato», entro il quale pure essa non può non collocarsi, rinvia anche il titolo del componimento successivo, *Righe nello spettro*, «momento di massimo impegno teorico in *Fosfeni*»: le «righe nello spettro luminoso delle stelle sono quelle che, analizzate, aiutano a determinarne la distanza dalla terra. Il termine righe può alludere altresì alla disposizione dei versi nello spettro “luminoso” del linguaggio»<sup>184</sup>.

Qui il *lógos*, che già nel titolo del componimento (*Loghion*) aveva assunto «una sfumatura di minorità, di inesistenza»<sup>185</sup>, appare «sempre più rimpicciolito», arrivando «a miniaturizzarsi in alquanto bisbetica indicazione del logaritmo. E con questo valore investe poi nomi, situazioni, sensazioni, li escava o li aggancia»<sup>186</sup>:

- Credibilità che  
non ammette nel suo splendore non fa tornare il  
pur presentissimo calcolo  
denegata in se stessa e nel
- 5 sub vigoreggiante azzurro sottosplendori in pace con l'ombra  
Logos che non fulmina né reseca o seziona  
Log di indecibibili      Log lisca  
ma – come azzurro – tutto di sé permea, scola  
tutto, permea questo solstizio in nevi lontanissime
- 10 altrimenti adagate, altrimenti vissute,  
permea la nostra misera comunione anzi la issa  
verso perdute piacenti, in sé abbandonate congerie leggerissime

184 *Ivi*, pp. 1635-6.

185 Cfr. anche la poesia *Faine, dolenzie, AOFIA*, PPS, p. 665.

186 *Note* dell'autore ai componimenti, PPS, pp. 714-5.

che non ha bisogno e che non c'è non avendo bisogno  
 ma accarezza e ingloria intirizzando d'azzurro  
 15 le nervinità e i micro sospesi sopori del giorno /

E ricco e assolutamente inevitabile

ancora fa  
 un pancreas – tanti pancreas qua e là di ogni dimensione  
 un fegato – altrettanti (è necessario) fegati in proporzione  
 20 et cetera – nel tristo sacco rosa  
     et cetera che macinano macinano senso  
     mulinano senso  
 e corallo invero sono, coralli nel fondo  
     di questo scisma d'azzurro  
 25 di questo appuntamento in cui fisico [lisca]  
 e metafisico stanno in violenti equilibri a braccio-di-ferro  
 si cercano a strappi, a immobilità, in forsennati equilibri  
 nelle più ghiacciosottili instabilità  
 Log che non fa presenza, ma che certo ha basi  
 30 nel fondo del più freddo ruscello additato dai ghiacci  
 ma che certo è Knabe-sassolino <sup>log</sup> del ghiaccio <sup>log</sup> neve  
 o è Knabe del cespo è risorsa del Gestell  
 o del sacchetto di plastica  
 del palloncino in cui soffiare folletti  
 35 è Knabe i cui riccioli di musco-ghiaccio traboccano abili  
 evaporano oro in bocca a tutto  
 ma arrivano anche i caldi e cari spiscii  
 fuor dalla culla che fu culla del vuoto  
 Logos non intimidente e non sorridente  
 40 ma vincente in tutti i singoli fosfenici DNA  
 di queste tante, attive solitudini  
 Mathesi della mandibola in letargo, della lacrima  
 gommosa del rosa, del nitro, dei sali azzurri

«Logaritmo», osserva ancora Dal Bianco (citato), «(*logos arithmós*, il “numero della ragione”, o della “relazione”) è l’esponente miniaturizzato utile a far quadrare i calcoli, soprattutto nel caso si debbano gestire ingenti quantità di cifre, come per le distanze siderali. Questo appigliarsi alla contingentissima logica matematica [...] investe per Zanzotto una sorta di fiducia mitica nelle possibilità di salvezza provenienti dalle scienze e dalla stessa tecnica, la cui disposizione fondamentale è pur sempre un *Gestell*, una composizione, un’intelaiatura».

Il termine tedesco “*Gestell*”, come segnala l’autore nella sua *Nota*, va inteso tuttavia anche in senso heideggeriano. Si tratta di un concetto molto

discusso, che si riferisce alla modalità (letteralmente, «imposizione») secondo cui, nell'*Ereignis*, l'essere «transpropria» l'esser-ci, e che potrebbe far interpretare questa «transappropriazione» come un'appropriazione non libera, in qualche modo univoca e violenta. Da parte sua, Heidegger ha però sottolineato che l'«imposizione-decisione» del *Gestell* avviene in una dimensione di reciprocità, di «co-appropriazione» e «coappartenenza» («*Zusammengehörigkeit*»), dove l'accento (secondo una possibilità offerta dalla lingua tedesca) cade su «*Zusammen*», sul «co-» dell'appropriazione-appartenenza, piuttosto che su quest'ultima («*gehörigkeit*»).

Il «Log», cui il «Logos» si riduce «in alquanto bisbetica indicazione del logaritmo», esprime il carattere mediato (analogico-relazionale) della ragione in quanto fondata nell'ordine delle quantità (i numeri), passibili, a differenza delle qualità, di un calcolo proporzionale. Solo in questo senso la *ratio* scientifico-tecnologica può essere considerata una «risorsa del *Gestell*» tra tante altre. Ma lo «splendore mai nato» del *kairós-Ereignis* è singolarità e anomalia pura, insormontabile differenza qualitativa «denegata in se stessa», e come tale «non ammette» transizioni, «non fa tornare il / pur presentissimo calcolo» (vv. 1-3): secondo il detto di Tertulliano («*ineptum prorsus credibile*»), dunque, la sua «credibilità» non è subordinata a prove o argomenti «positivi», bensì all'irrazionalità dell'assurdo, del negativo assoluto (v. 1).

A differenza del *Lógos* «positivo» (ma che Schelling, per i motivi di cui si è detto, avrebbe definito «negativo»), quello messianico non inaugura un principio castrante di realtà, che si espliciti nell'esclusione e nella distinzione (v. 6): è pura possibilità, «indecidibile» (v. 7) e libera, non soggetta a vincoli razionali e aprioristici; non è necessitato, né all'inizio né alla fine, e dunque propriamente «non c'è» (v. 13), ma in questa sua assenza e ricchezza «tutto permea di sé» e diviene, in un senso ben diverso, «assolutamente inevitabile» (vv. 8 e 16).

Non retrocedendo verso il passato, ma proiettandosi in avanti, il *lógos erchómenos* ricostituisce il tessuto della comunità e la innalza alla sua condizione originaria (v. 11-2: «permea la nostra misera comunione anzi la issa / verso perdute placente, in sé abbandonate congerie leggerissime»). Il suo è il grembo materno (v. 20: «tristo sacco rosa») in cui si genera parte per parte l'organismo storico-fisico, ivi compreso l'apparato digestivo dove il senso è sottoposto a un continuo processo di distruzione-alterazione-rigenerazione (vv. 17-22). Il «feto» del mondo storico si trova immerso come un «corallo» nel fondo di «questo scisma d'azzurro» che però è al contempo «appuntamento», occasione di convergenza «in cui fisico / e me-



tafisico stanno in violenti equilibri a braccio-di-ferro / si cercano, a strappi, a immobilità, in forsennati equilibri / nelle più ghiacciosottili instabilità» (vv. 23-28).

L'immagine della storia in gestazione, immersa nel liquido amniotico-marino del possibile, reintroduce il tema del dio *infans*, dello «Knabe», «il “fanciullo d'oro” della canzoncina natalizia, e dunque logos anch'esso»<sup>187</sup>. Si tratta evidentemente, come ha notato Dal Bianco (citato), del «Cristo incarnato»<sup>188</sup>, ma come sempre in sovrapposizione con Dioniso: come il dio greco, lo *Knabe* ha infatti «riccioli» biondi<sup>189</sup>, che «traboccano abili / evaporano oro in bocca a tutto» (vv. 35-6). Pochi versi prima (vv. 32-4), inoltre, il *lógos-Knabe* è detto «risorsa del Gestell / o del sacchetto di plastica / del palloncino in cui soffiare folletti»; indiretto riferimento, quest'ultimo, al «palloncino» per l'*alcohol test*, e quindi al vino e all'ebbrezza dionisiaca.

La «Mathesi» (“pedagogia”, anche con rinvio etimologico alla “matematica”) di cui si fa attore il *lógos* messianico-dionisiaco, privo di connotazioni relazionali sia in senso edipico-paterno che simpatetico (v. 39), implica un assopimento della pulsione libidico-aggressivo-digestiva (o “anale”) simboleggiata nel *Galateo* (ma anche nella *Beltà*) dalla «mandibola» (v. 40). E si noti, in concomitanza con questo passaggio, l'assunzione affettivo-narcisistica degli «spiscii» infantili che fuoriescono «caldi e cari»

187 Così Zanzotto nella *Nota* citata.

188 Del resto, come osserva ancora S. Dal Bianco, la «prima delle “mirabili figure topologiche” (esemplate su quelle di Thom, vedi n.d.a. ) rappresenta la *l* di *logos* in forma di pesce cristologico (cfr. la *lisca*), con tanto di “cappellino” trinitario».

189 Nelle *Baccanti* di Euripide, cit., p. 130-1, v. 235, ad esempio, Penteo descrive Dioniso come «uno straniero» dai «riccioli biondi». Ecco il testo della celebre canzone natalizia citata da Zanzotto: «Stille Nacht! Heilige Nacht! / Alles schläft; einsam wacht / Nur das traute hochheilige Paar. / Holder Knabe im lockigen Haar [Bimbo grazioso con capelli boccoluti], / Schlafe in himmlischer Ruh! / Schlafe in himmlischer Ruh! / Stille Nacht! Heilige Nacht! / Gottes Sohn! O wie lacht / Lieb' aus deinem göttlichen Mund, / Da schlägt uns die rettende Stund, / Jesus in deiner Geburt! / Jesus in deiner Geburt! / Stille Nacht! Heilige Nacht! / Die der Welt Heil gebracht, / Aus des Himmels goldenen Höhn / Uns der Gnaden Fülle läßt seh'n / Jesum in Menschengestalt, / Jesum in Menschengestalt / Stille Nacht! Heilige Nacht! / Wo sich heut alle Macht / Väterlicher Liebe ergoß / Und als Bruder huldvoll umschloß / Jesus die Völker der Welt, / Jesus die Völker der Welt. / Stille Nacht! Heilige Nacht! / Lange schon uns bedacht, / Als der Herr vom Grimme befreit, / In der Väter urgrauer Zeit / Aller Welt Schonung verhieß, / Aller Welt Schonung verhieß. / Stille Nacht! Heilige Nacht! / Hirten erst kundgemacht / Durch der Engel Alleluja. / Tönt es laut bei Ferne und Nah: / Jesus, der Retter ist da! / Jesus, der Retter ist da!».

dalla «culla che fu culla del vuoto» (vv. 37-8), assieme alla stessa «Mathesi ricordo che avanza abbondanze» (v. 61), «l'universale coacervo» che è «forse là per scattare o definitivamente mollare» e «trabocca oltre ogni limitare» (vv. 74-5).

Ma in quanto legata a un *lógos* non compiuto, non ancora divenuto, il «senso» della «Mathesi» è ancora di là da venire, indeterminato, profetico:

- Un senso ormai – dice l'azzurro (Knabe) – si prevede  
 nel senso che non c'è      nel Logos che non c'è
- 50 Affrettarsi a bere anche alla più secca-ghiacciata  
 brocca, Samaritana, ventana,  
 al più allievato e innervato (là, sciando) degli azzurri  
 Esso crepa di memoria e di stupore  
 e in memoria e stupore si ritira e ricuce

Zanzotto evoca qui la parabola di *Gv*, 4 in cui Cristo si annuncia come messia alla Samaritana cui ha chiesto da bere, opponendo all'acqua del pozzo di Giacobbe (che non disseta per sempre) quella «viva», spirituale, che egli solo può dare e che «zampilla per la vita eterna». Annota il poeta (PPS, p. 708): «la *Samaritana*: sta vicina al pozzo gelato, con la brocca spezzata». L'immagine, estranea al racconto evangelico, è una raffigurazione autonoma di Zanzotto, e può essere forse spiegata in riferimento ai versi successivi. L'«azzurro-Knabe-lógos», «scisma» (rottura) quanto «appuntamento» (attesa di congiunzione) tra «fisico / e metafisico», è un contenuto non fruibile, inafferrabile, «acqua che zampilla per la vita eterna»: come l'acqua ghiacciata non può essere attinta dal «pozzo» e infrange la «brocca» che la contiene, così esso si manifesta esclusivamente nella sua non-oggettività, nel sottrarsi ad ogni processo di solidificazione mnemonica. Al contempo, tuttavia, proprio nel suo «ritirarsi», nel negativo che sta alla base della «memoria» e dello «stupore», esso svolge la sua «taumaturgica opera» di ricostituzione:

- Ma intanto è quasi taumaturgica opera  
 perfino questa lisca di spettro, di résumé
- 75 lasciata indietro indietro  
 qui nel consumante, lasciata da tutti i geli i rii  
 i silicei solchi porta-traccia  
 dal Riverbero Semplice dal Tenerello  
 che molto s'incanta s'impunta
- 80 a selezionarsi a invetrinarsi  
 in fiori steli pollini di memorie  
 a intelaiarsi Mneme con Mneme

a mettere in mora il macello  
 il sanguinio in corallo caldo e puzzo dolce  
 85 Mneme macello così schifatamente spaiati  
 tra loro incagliati rispettivamente mai stati

L'attività del *lógos* fanciullo, il «Tenerello» che precorre la consunzione del divenire storico, si esplica nel connettere tra loro le labili tracce del suo passaggio, paragonabili ai solchi quasi immateriali che gli apparecchi elettronici incidono nei supporti di silicio<sup>190</sup>, ma anche alla memoria immanente nella *zoé*. «Mneme», termine introdotto nella biologia da Richard Semon, indica la memoria organica, considerata come una funzione generale della materia vivente: come si diceva a proposito del *Galateo in Bosco*, il ciclo “digestivo” di quest’ultima sospende, pacifica (mette «in mora») il sanguinolento «macello» storico restituendolo alla vita organica, a una libido digestivo- anale non più scissa e aggressiva, ma affettivamente (maternamente) integrata (vv. 83-4: «a mettere in mora il macello / il sanguinio in corallo caldo e puzzo dolce»).

Malgrado il «Tenerello» si dia da fare, tuttavia, il divenire organico («Mneme») e quello storico («macello») intrattengono un conflitto improduttivo, che da una parte li «incaglia fra loro», dall’altra li scinde da sempre. Alla complementarità cairologica di «scisma» e «appuntamento» si sostituisce, infatti, l’antinomicità del *Lógos* “positivo”; il quale, istituendo al principio quella continuità-mediazione che il *lógos* negativo ottiene solo *per posteriora*, inaugura la «sacramentale contraddizione», l’*impasse*, il «senso vietato» che ostacola un’autentica correlazione tra fisico e metafisico, tra divenire storico e divenire naturale.

E siamo così alla *krísis* incarnata dall’*Idioma*; lingua che, come si era detto a proposito della *Nota a Filò*, rappresenta il plesso di relazioni organiche a una *Lebensform* (forma di vita) fatta di luoghi, oggetti, rapporti inter-soggettivi, consuetudini che in questa lingua si costituiscono nella loro concreta realtà. Immerso, diviso, conteso tra il macrocosmo fisico del divenire storico e di quello naturale (*Galateo in Bosco*), e il macrocosmo metafisico-cairologico del «posterno eterno» (*Fosfeni*), questo microcosmo di significatività è la «contrada», termine in cui convergono riferimenti tanto autobiografici quanto filosofici. In posizione liminare nella seconda sezione di *Idioma*, fra i tre componimenti incipitari (in italiano i primi due, *Vorrei saperlo* e *Nino negli anni ottanta*, in dialetto il terzo, *Andar a*

190 Cfr. a questo proposito *Silicio, carbonio, castellieri*, PPS, pp. 657-60.

*cucire*), e le tre serie dialettali di *Onde éli*, della galleria di testi dedicati a personaggi storici (da *No te pias véder pióver sul bagnà a E s'ciao*), e di *Mistieròi*, si colloca *La contrada. Zauberkraft*, poesia in cui Zanzotto rievoca appunto la contrada della sua infanzia, la Cal Santa, ma intrecciando il ricordo personale alla «*Gegend*» (“contrada”) heideggeriana e alla «*Zauberkraft*» (“forza magica” del negativo) di Hegel:

- La contrada. Zauberkraft.  
 Come è esistita la contrada? Si può  
 davvero assumerla come un dato –  
 o almeno un fattore di contestualità?
- 5 Lei con le cassette male allineate  
 sbocconcellate ma talvolta  
 messe a nuovo dal vento  
 o da soldi arrivati col vento...  
 Sì, la tua esistenza
- 10 chiede, si attira lettere patenti, attestati  
 del resto superflui,  
 sta, a picco, su ciò che di per sé sprofonda  
 nella propria sovrana potenza  
 (potenza intesa come spessore del ghiaccio
- 15 in una valle ampia, fatta a U  
 ghiaccio mai sciolto, nonostante il parere dei più)
- Occorre tutta la Zauberkraft  
 di cui parlava Hegel  
 come di cosa di cui lui sapeva qualcosa
- 20 per credere che la contrada senza posa  
 si rinnovi in face mentale, vibri  
 notte e dì stravolta da irti inesprimibili  
 soli, saggezze, tenebre, riposi e gridi-cigolii:  
 tela in cui
- 25 le stanzette in cui  
 le funzioni i grafemi in cui  
 i lucignoli gli smoccolii in cui  
 noi-io ci risolvemmo  
 o magari in finissimo etra
- 30 Come si può pretendere  
 che qualcuno sopravviva con piccoli commerci  
 in precarietà più delicate che vapori sui vetri  
 che orgogli di fili d'erba, di aghi di brina:  
 a te due castagne, io ti lavoro una sedia,
- 35 tu un materasso, io ti cucio un abitino  
 e io che faccio il contadino  
 Occorre una Zauberkraft senza pari  
 per sperare di arrivare a domani, a dopodomani

- così cominciando e dandosi a manipolare –  
 40 senza precipitare giù tra le nebulose  
 senza scivolare in un unico passo falso, di sette leghe  
 Tu non tornare alla decenza dello stato minerale  
     Zauberkraft è la mia contrada  
     l'edificio della mente io non lo sento possibile  
 45 l'illuminazione ottico-mentale  
 funziona con orari incerti – mi sta imbrogliando  
 Ma avallo, firmo cambiali  
 su sentieri di Zauberkraft  
 in stanzette di Zauberkraft  
 50 pur senza picciòlo cordone tubetto di flebo;  
 e per qualche arteriola – vedi – si riattiva il circolo  
 balugina sempre l'anagrafe  
 Quanto      vi costò trattenervi  
 qua su in contrada a manipolare  
 55 e, per me già spinto a spallate dove invade  
 questa mania ci fu, contrada, per  
 reggerti, sola in tutta la tua siderale  
 forza, inattualità, demoralizzazione costituzionale  
 e sovrumana inerzia di presenza  
 60 sempre più immagicata in colori linee piani –  
 forse a farli volare basterà un battito di mani.

Il testo di Heidegger cui allude Zanzotto è *Per indicare i luoghi dell'abbandono. Da un colloquio sul pensare lungo un sentiero tra i campi*<sup>191</sup>, dialogo tra uno Scienziato («S»), un (il ?) Maestro («M») e un Erudito («E»), che si caratterizza per i marcati accenti pietistici tipici dell'ultima produzione heideggeriana:

M Possiamo fare esperienza dell'orizzonte e della trascendenza [...] soltanto partendo dagli oggetti e dal nostro rappresentarceli. Anzi, orizzonte e trascendenza possono essere determinati soltanto nel loro rapporto agli oggetti e al nostro rappresentare. [...] In questo modo non viene ancora fatta esperienza di ciò che lascia che l'orizzonte sia ciò che esso è [...]. Il suo ambito (*Geschichtskreis*) è allora qualcosa di già aperto, ma questa apertura non si attua di certo perché noi vi guardiamo dentro [...]. L'orizzonte, in ciò che lo caratterizza più essenzialmente (*das Horizontallye*), è quindi soltanto il lato a noi rivolto di qualcosa di già aperto che ci circonda. Questo Aperto, a sua volta, è ricolmo di prospettive che permettono di cogliere l'aspetto (*Aussicht ins Aus-*

191 In *L'abbandono*, Genova, il Melangolo 1989, pp. 45-87; *Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweg-gespräch über das Denken* (1944-5), in *Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976), Gesammelte Werke*, cit., XIII, 1983.

*sehen*) di ciò che al nostro rappresentare si manifesta come oggetto [...]. Mi si presenta come una contrada (*Gegend*) la cui magia fa ritornare tutto ciò che ad essa appartiene al luogo in cui può trovar quiete (*ruhen*) [...].

E Lei parla di “una” contrada in cui tutto ritorna a se stesso (*zu sich zurückkehrt*). Ma una contrada per tutte le cose non è, in senso rigoroso, una contrada tra le altre, bensì la contrada di tutte le contrade.

M Lei ha ragione: si tratta proprio *della* contrada.

S E la magia di questa contrada è proprio il dispiegarsi (*das Walten*) della sua essenza, il suo farsi-incontro (*das Gegend*), se così posso dire.

E [...] Se ora comprendiamo l’orizzonte a partire dalla contrada, allora la contrada stessa è proprio ciò che ci viene-incontro.

M In tal modo, però, raggiungeremmo una comprensione della contrada a partire dal suo rapporto a noi, proprio come avveniva prima per l’orizzonte, mentre ciò che cerchiamo in realtà è proprio cosa sia in sé quell’Aperto che ci circonda. Se diciamo che è la contrada [...] allora la parola contrada deve indicare qualcosa di diverso.

S [...] Che cosa significa allora questa parola?

E In una forma più antica essa suona: *contrata* (*Gegnet*) [...].

M La contrada raccoglie, sebbene nulla avvenga, ogni cosa nel suo rapporto ad ogni altra, facendola permanere nell’acquietarsi in se stessa (*in das Verweilen beim Beruhen in sich selbst*). Farsi-incontro è raccogliere e ricondurre al vasto acquietarsi nella permanenza (*Gegnen ist das versammelnde Zurückbergen zum weiten Beruhen in der Weile*) [...]. La *contrata* è la vastità che fa permanere, è ciò che, raccogliendo ogni cosa, apre se stessa, cosicché in essa l’Aperto è tenuto e mantenuto per far dischiudere ogni cosa nel proprio acquietarsi<sup>192</sup>.

La «Zauberkraft» hegeliana è la “forza magica” dell’*aufhebung*, il lavoro della negatività che, com’è noto, fonda il processo dialettico non abolendo semplicemente ciò che la precede, il “positivo” (la “tesi”), ma “rilevandolo” (secondo la felice traduzione di Derrida), ossia al contempo togliendolo, facendosene carico e promuovendolo a un livello più alto. Hegel, scrive Zanzotto con ironia, «parlava» della *Zauberkraft* come fosse «cosa di cui lui sapeva qualcosa» (vv. 18-9), e della cui umiltà e concretezza in realtà non comprendeva nulla. L’«edificio della mente», «l’illuminazione ottico-mentale» del filosofo tedesco Zanzotto «non lo sente possibile» (vv. 44-5), non riesce a precepirne la stabile certezza e anzi lo considera una truffa (v. 46: «funziona con orari incerti – mi sta imbrogliando»). Implicitamente, ma con chiarezza, l’idea della negatività che il testo veicola vira dunque verso un altro, meno totalizzante pensiero, quello della *Gelassenheit* e della *Gegend* heideggeriana, «la cui magia fa tornare tutto ciò che ad essa appartiene al luogo in cui può trovare quiete».

192 Ivi, pp. 53-4.

te». Il «farsi-incontro» («*Gegende*») come «dispiegamento dell'essenza» della «contrada» non è quello dell'oggetto, del dato "positivo", ma un raccogliersi e un accogliere in sé che si esplica proprio nella sottrazione: nel fare spazio alle cose che in esso trovano la possibilità di una collocazione esistenziale autentica e durevole, profondamente diversa da quella della «semplice-presenza», sempre minata dal dubbio e quindi bisognosa di accertamento (vv. 1-11). Significativo, a questo proposito, è lo splendido *explicit* di *Vorrei saperlo*, dove ricorre ancora una volta il tema hölderliniano del "colloquio": «Così immediato è qui l'eterno, così / tangibile frutto del tempo, suo qualitativo / luore, così in saliente colloquio. / E così falso ogni sospetto / su cose e parvenze. Che qui non passano mai / come non passano le loro cause e ragioni perfette».

La contrada nondimeno si caratterizza per un'estrema precarietà, «sta, a picco, su ciò che di per sé sprofonda / nella propria sovrana potenza / (potenza intesa come spessore del ghiaccio [...] / mai sciolto, nonostante il parere dei più)» (vv. 12-6): essa non è qualcosa che possa sussistere di per sé, perché anzi tende a collassare «sola in tutta la sua siderale / forza, inattualità, demoralizzazione costituzionale / e sovrumana inerzia di presenza» (vv. 57-9). Forse basterebbe un semplice «battito di mani» a dissolvere la sua «immaginata» consistenza di «colori linee piani» (vv. 60-1).

Il poeta ha in mente qui la precarietà propria, un tempo, della vita di paese, legata a un labile ma vivo tessuto di scambi, a un'economia di baratto in cui le transazioni fra soggetti non erano ancora alienate (marxianamente) dal *medium* disgregante e annichilente del denaro (vv. 30-41). Solo questa «debole forza» magica, che è anche quella della poesia, può continuare a «credere che la contrada senza posa / si rinnovi in face mentale, vibri / notte e dì stravolta da irti inesprimibili / soli, saggezze, tenebre e gridi-cigolii: / tela in cui / le stanzette in cui / le funzioni i grafemi in cui / i lucignoli gli smoccolii in cui / noi-io ci risolvemmo / o magari in finissimo etra» (vv. 20-9).

Al v. 28, lo si sarà notato, torna il tema hölderliniano e romantico dell'"io-noi", del singolare-universale, ma con una significativa inversione: qui la precedenza è data alla dimensione collettiva, al "noi", perché come si afferma nel dialogo heideggeriano «una contrada per tutte le cose non è, in senso rigoroso, una contrada tra le altre, bensì la contrada delle contrade», la «mai / mai fattuale presenza, / che pur qui si dà giustamente straripando da tutti gli altrove e singolarità». Questi ultimi versi sono citati dalla seconda parte della poesia esplicitaria della silloge, *Docile, riluttante* (10-3), che così prosegue:

Quanto quanto qui si distilla  
 e si distillò quale paradiso  
 perfino dolorosamente nel suo insistere muto  
 ora è soltanto lieto, e non distrattamente,  
 ma i suoi valori li compie e li ritira  
 e li riacconsente un posto più in là  
 comodi e umili anche se dalle nostre mani  
 alquanto strani e stralontani  
 E nei grigiori assopiti, appena specchianti  
 con gridii di dipinte piume e beccuzzati silenzi  
 (è) come se noi e i nostri ricordi  
 ma più i nostri presenti  
 si unissero senza appello, ma non sotto imperio,  
 ma induzioni di ragionamenti  
 che non lo saranno mai più, per aver raggiunto  
 pacatamente (e insegnandolo) gli elementi

La non-datità e oggettività della contrada dispiega la propria essenza raccogliendosi e accogliendo-appropriando nel proprio sottrarsi le cose, restituendole alla loro costitutiva estraneità e «stralontananza». Nel ricondurre tutto con sé nella quiete, «(è) come se» il *kairós-Ereignis* superasse la sfera nostalgico-elegiaca del passato orientandosi e orientando verso la centralità di un presente intemporale, assoluto, sovraindividuale, in cui i singoli liberamente si ricongiungono nella loro inappellabile universalità. Detto questo, tuttavia, si faccia bene attenzione alla messa tra parentesi del verbo essere e alla conseguente collocazione del discorso nella sfera ipotetico-finzionale del «come se»: se un passato sussiste solo in forza della sua attualità, la «presenza» del presente non è a sua volta «fattuale» e «attuale». In *Stanza immaginata o intravista* Zanzotto scrive limpidamente:

Lampada accesa ogni oggetto s'illustra  
 per una divina desuetudine  
 e prepotenza,  
 nessun tempo è mai passato  
 ogni tempo – unicamente – verrà

Nulla in più da attendere, da nessun  
 clivo o frattura  
 da nessuna memoria né semenza  
 Là sta idea, consistenza, renitenza  
 Là fu, mai fu, là – unicamente – accogliere.  
 (vv. 5-14)



I singoli «percorsi» trovano la loro convergenza non nel passato in quanto già «percorso», ma nella dimensione futura, veniente (*Corsa non affaticata, a qui, a dove mai*, vv. 7-9): «Aprite, colori, le dolcezze / del percorso che non è affatto percorso / perché è al futuro di tutti i percorsi».

L'Aperto heideggeriano-rilkiano è ciò che non sussiste per il fatto che noi «vi guardiamo dentro», ma che rende possibile la molteplicità infinita delle singole prospettive (i «goccioli di punto-di-vista», per dirla con Zanzotto). Nella sua essenza, l'«orizzonte», la «trascendenza», è il «lato a noi rivolto di qualcosa di già aperto che ci circonda»:

### *Orizzonti*

Stanco di non allinearmi  
 verso l'orizzontalità – e con odio  
 dell'irrequietezza dei colli,  
 stanco forse di avervi insultati  
 accettando che diveniste fantasmi,  
 o genitori:  
 che pressoché dissonate, che state fuori  
 da ogni contaminazione o sospetto  
 o lecca-lecca di tempo,  
 fuori dagli effetti speciali e dai metabolismi erratici  
 del Tutto. Non avete bisogno  
 del mio sostegno, del mio  
 ricordo.  
 Non esiste bisogno né critica del bisogno.  
 Siamo, anche se io stento, fatti di orizzonte,  
 disadattati a questo tipo di mondo.  
 Ma in linea di massima convinti  
     (costituendo chissà quale frase)  
     di essere,  
     di meritarcì di essere, un bell'essere,  
     di avere in pugno, chissà come,  
     ogni carenza e rastrematura  
     infida e terrificante  
     dell'essere.

La contrada è la parola; una parola che non si fa strumento “positivo” di oggettivazione, ma che si limita ad aprire lo spazio di un «nominare» senza alcun supporto soggettivo, e che come tale non può essere chiamato a rispondere di nulla:

E Non potremmo pervenire all'abbandono in un modo migliore di questo, cioè facendo in modo di lasciarci ricondurre ad esso (*durch eine Veranlassung zum Sicheinlassen*) [...]. Vale a dire: il colloquio ci conduce su quel cammino che null'altro pare essere che lo stesso abbandono...

M cioè una sorta di quiete.

E Ora mi si fa all'improvviso più chiaro in che modo il movimento proven- ga dalla quiete e venga ricondotto nella quiete.

M L'abbandono allora sarebbe non soltanto la via, ma anche lo stesso muo- versi su questa via [...].

S Ciò a cui diamo un nome prima non ha nome, anche ciò che chiamiamo: abbandono. Cosa dobbiamo fare per valutare se ed in qual misura questo nome è adatto?

E Oppure ogni volta che diamo un nome compiamo un arbitrio nei confronti di ciò che non ha nome?

M Ma è poi così certo che esista in generale qualcosa che non ha un nome? Molte infatti sono le cose che non possono essere dette, ma solo perché non ci sovviene il nome che hanno

E Ma da chi esse ricevono il nome?

M Forse hanno un nome, ma non lo ricevono da nessuno. I loro nomi dipen- dono invece da un nominare (*Nennung*) in cui evengono nello stesso tempo ciò che può essere nominato, il nome e ciò che viene nominato [...]. Che cos'è ciò a cui lei ha dato il nome di abbandono?

S Non io, se permette, ma Lei ha usato questa parola.

M Neppure io sono stato a dare il nome di abbandono.

E Chi è stato allora? Nessuno di noi?

M Probabilmente. Infatti, nella contrada in cui ci tratteniamo tutto è disposto nell'ordine migliore solo quando nessuno è stato.

S Una contrada piena di enigmi, dove non c'è nulla di cui rispondere.

M Perché è la contrada della parola, che da sola risponde di se stessa<sup>193</sup>.

Come la contrada non è una contrada tra le altre, ma la contrada del- le contrade, così l'«idioma» non è semplicemente «ídiom», luogo proprio accanto a infiniti altri, granello-monade incomunicante in una collettività polverizzata, ma la pura possibilità che le lingue coincidano nel luogo co- mune e proprio a ciascuna:

*Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*

Lingue fioriscono affascinano  
inselvano e tradiscono in mille  
      aghi di mutismi e sordità  
sprofondano e aguzzano in tanti e tantissimi idioti

- 5   Lingue tra i cui baratri invano  
       si crede di passare – fioriti, fioriti in altissimi  
       sapori e odori, ma sono idiozia  
       Idioma, non altro, è ciò che mi attraversa  
       in persecuzioni e aneliti h j k ch ch ch
- 10    idioma  
       è quel gesto ingessato che accumula  
       sere sforbiciate via verso il niente. Ma  
       pare che da rocks crudelmente franti tra  
       i denti diamantiferi, in
- 15    ebberi liquori vengano gl'idiomi!  
       Pare, ognuno, residuo di sé, di  
       io-lingua, ridotto a seduzione!  
       Ma vedi come – in idioma – corra i più orribili rischi  
       la stessa nebbia fatata del mondo, stock
- 20    di ogni estatico scegliere, di ogni devozione  
       E là mi trascino, all'intraducibile perché  
       fuori-idioma, al qui, al subito,  
       al circuito chiuso che pulsa,  
       al grumo, al giro di guizzi in un monitor
- 25    Non vi siano idiomi, né traduzioni, ora  
       entro il disperso  
       il multivirato sperperarsi in sé  
       di questo ritornante attacco dell'autunno.
- [...]
- Ma che m'interessa ormai degli idiomi?  
    Ma sì, invece, di qualche  
    piccola poesia, che non vorrebbe saperne
- 35    ma pur vive e muore in essi – di ciò m'interessa  
       e del foglio di carta  
       per sempre rapinato dall'oscurità  
       ventosa di una ValPiave  
       davvero definitivamente
- 40    canadese o australiana  
       o aldilà.

Sembra non sussistere ormai alcuna possibilità di mediazione-traduzione tra le lingue, che «sprofondano» in un “autismo” generale, in una molteplicità di idiotismi-idiozie impossibilitati a istituire un rapporto inter-soggettivo, un «colloquio» (vv. 1-13). Ognuno di questi “linguaggi privati” (avrebbe detto Wittgenstein) ha infatti consumato la soggettività autentica a tutto vantaggio di una superficiale e narcisistica identificazione di «io» e «lingua», riducendo così il «sé» a oggetto di una «seduttiva» esibizione (vv. 16-7).

Nel loro approccio “positivo” alla realtà, gli «idiomi» mettono a rischio «la stessa nebbia fatata del mondo», quella magia che nel sottrarre le cose alla comprensione razionale induce a un rapporto mistico-religioso con esse (vv. 18-20). L'unica via di fuga è costituita dalla singolarità irriducibile di un «fuori-idioma» che si identifica con l'essenza cairológica del presente, *l'hic et nunc* che paradossalmente fonda la temporalità degli idiomi proprio nel non avere né tempo né luogo: l'«alto, altro linguaggio, fuori idioma» è fine di tutti gli idiomi e della loro reciproca commutabilità perché ne è al contempo origine e fondamento, ancora e sempre in una gestazione del futuro che si mantiene al di qua della decisione, e come tale continua a generarsi, a donarsi senza riserva nella molteplicità babelica del divenire (vv. 25-8).

Ma il punto interrogativo del titolo non è privo di significato. Di fronte a questa prospettiva «alta», «altra», trascendentale, l'opzione del poeta è opposta e complementare: gli idiomi non hanno più alcun interesse; ciò che importa è la contingenza minimale di «qualche / piccola poesia» che suo malgrado tenta di esprimere l'ineffabile nell'idioma che le è proprio accettando automaticamente di «morirvi». Nonostante la certezza del suo scacco, insomma, ciò che conta è la persistenza del poetare, che ruba qualcosa all'oscurità di un reale in cui ormai le distinzioni e le appartenenze geografiche e linguistiche sono ininfluenti (vv. 32-40).

L'unica patria, l'unica «vera lingua», come scrive Zanzotto nella bellissima lirica successiva, *Nix Olympica*, «è in un'altra, all'ultima» (v. 39), la «contrada delle contrade» (v. 56: «zona di ogni zona») simboleggiata iperbolicamente dal «monte di Marte» alto «24000 metri» (vv. 12-4; o secondo «recenti rilevazioni [...] 35000»<sup>194</sup>):

Tornavo dalla città, dal basso  
dove avevo dato ogni dimissione  
assunto ogni stoltezza – nel mio cupo bolo  
d'idioma –

5 per tristi piccoli affari mai combinati  
E sera, e dolce benzina, mi traeva, evocava su in un  
immenso impossibile inizio,  
settembre deflagrato in  
già cicloni, tranfughi cieli dei cieli

10 e peggio e più, in ogni accezione, percezione  
oh «nubi già-glorie già-fosti già-patria»  
nubi impennate su come al monte di Marte  
Nix Olympica

194 Così l'autore nella *Nota* alla poesia, PPS, p. 814.

- 15            quello alto 24000 metri  
 M'incombevano paurose di golfi, glorie,  
               esse mie patrie  
               sovraneeggianti nives olympicae  
               in moti oltrevita oltrevita coimprese  
 20            Ma qui nella patria terrena  
 grazie a dolci benzine-essenze e quasi quiete  
               seralmente movevo io, je roulais,  
 e senza più borghi né idiomi la pianura  
 la pianura era come più invuotandosi oscura  
 ma soffice anche di azzurre viola verdi mèssi  
 25            ma anche molle di porti prima inesistenti  
 e tutto era spalancato finalmente in un  
               instancabile instancabile nord  
               al nord mi connaturavo mi intuivo avanzando  
               non verso le mai-più state, mai più denteggiate alpi  
 30            ma agli slarghi illimitati di una baia di Hudson  
 Mi coinvolgevo in nuovi splendidi problemi  
               mi liberavo per entro  
               il gran fare e farsi del mondo  
               ammirevolmente fecondo di  
 35            scoscendimenti, presagi, nives olympicae, 24000  
               tutti grigi ed azzurri  
               fino ai lassù scompaginati cieli  
               «già glorie già fosti già udisti»  
 La vera lingua è in un'altra, all'ultima,  
 40            lateralità, la lingua  
               è ora fuori idioma, liquor dei            delle disancorate  
               singolarità paludescenti  
               di baia in baia, è  
               inflettersi deflettersi, là  
 45            tra cicloni e anticicloni, qui, dovemai  
 Erbe-canne Fugaci e Felici  
               m'incitavano a Credere a Sommuovere, nel folto,  
               mi facevano lo sgambetto acque-mèssi  
               così che io uscendo capovolto dalla pista  
 50            atti alti e alacri vedessi,  
               24000 e 24000            fino allo zenit e concavi  
               parossismi di purezza  
               gioie e dolori d'insufflamento, fluidi già-furori torpori  
  
 Oh intrigato e pur desolatamente  
 55            soave muovere hudsoniano  
               misconosciuta – prima – zona di ogni zona  
               nubi-sì, nubi-no, di candori rossori in dolori gioie  
               in smarrimenti in voraginose acquisizioni

## ZΩNNYMI XΩNNYMI

- 60 Sapevo allora come non mai scrutavo  
 che là era la mia, la convergenza, delle patrie  
 e non accettavo perché da tal patria, da tale idion, fossi  
 stato dimenticato dimenticato  
 perché fossi stato messo in causa e via rintuzzato,  
 65 nutrito, affamato

.....  
 Così, nei tempi di quella sera-già-buferà  
 solus ad solam

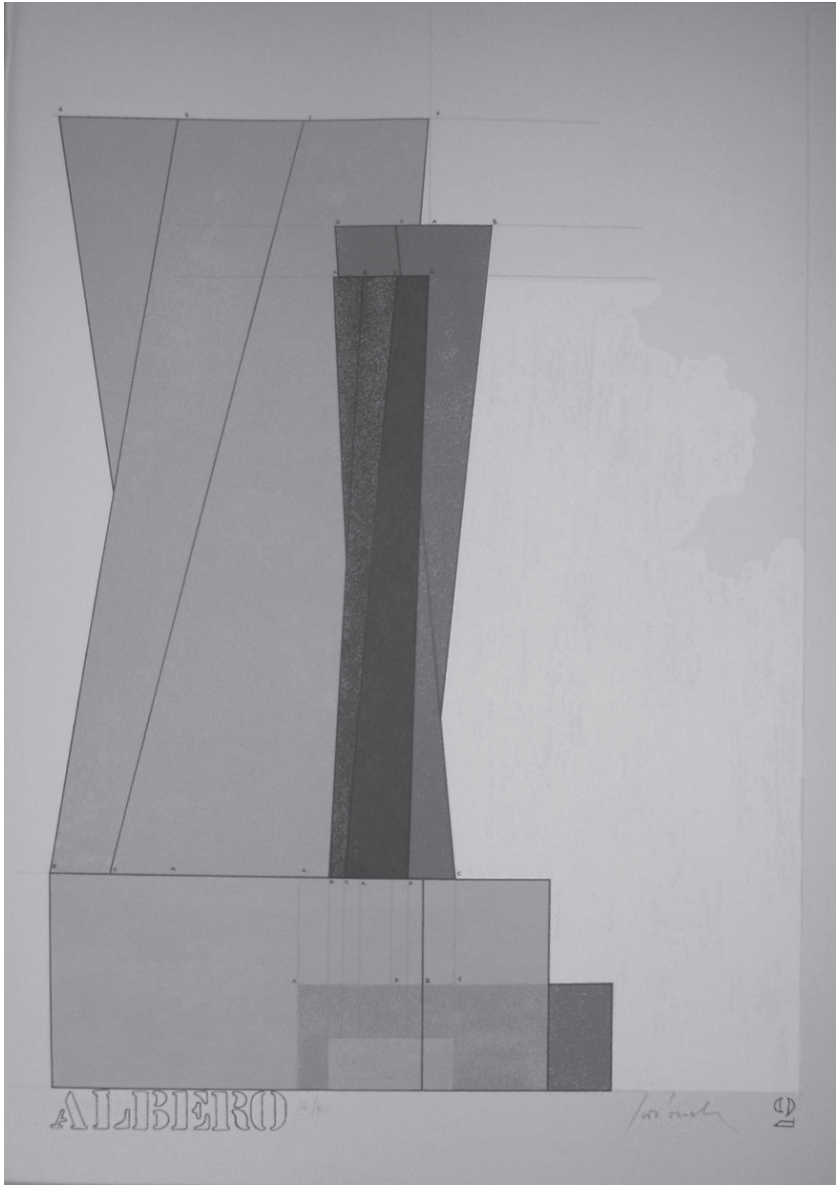
Il poeta, che ha «sempre stentato / e malvoluto partire», abbandonare la «contrada» per «una certa sua virtù / che in nonviolenza tesse / e ritesse quotidianità» (*Genti*, vv. 2-6), ora riesce a vedere «come non mai» che la sola «patria», il solo «idion» è alla «convergenza» di ogni particolarità (vv. 60-2), in quell'Altro dove ogni delimitazione-differenziazione identitaria (le «disancorate / singolarità paludescenti» dei vv. 41-2) sfuma nell'indeterminata tensione verso un metafisico «posterno eterno» (vv. 26-8). L'origine, la «patria» non può essere prossima se questa prossimità non presuppone la più assoluta lontananza, la più estrema delle *Entfremdung*; un «immenso impossibile inizio» (v. 7):

Ora, è evidente che faremmo dell'Inizio di nuovo mera "pars", entificandolo, se *escludessimo* dalla sua idea l'ek-sistere, ma, concependolo semplicemente come l'identità dei Due (potenza e atto), solo in apparenza ne superiamo la "costrizione" a ek-sistere. L'Inizio inteso radicalmente come «quod non debet esse» (non *deve* essere, e non: non può essere), come non esclude da sé la possibilità di ek-sistere, così non può escludere la propria stessa *Im-possibilità*. Non si dà Onni-compossibilità che non sia possibilità del suo stesso negarsi. Tale *Im-possibilità*, infine, non è affatto astratta alterità (mero *Ander-sein*) rispetto al posses e, pertanto, alla potenza (anche) di ek-sistere. L'ek-sistere dell'Inizio è, infatti, la sua stessa *Im-possibilità*. L'im-possibile del puramente Possibile è il suo ek-sistere. Non si "esce" dall'Inizio "negandolo"; non si "nega" l'*Unum* dell'inizio affermandone la pluralità (il «sumus»). L'Inizio come puramente Possibile si mostra *uno* con l'immediatamente esistente; l'immediatamente esistente è, *implicite*, ek-sistenza, potenza di esistere; tale ek-sistenza è l'*Im-possibilità* del puramente Possibile, mostra quella dimensione dell'Inizio stesso per cui esso è la sua stessa *Im-possibilità*<sup>195</sup>.

L'«inizio» come «impossibile» punto di fuga, orizzonte che «invuotandosi oscura» lo spazio e al contempo lo «spalanca», è l'«Aperto», l'«in-

195 Così M. Cacciari, op. cit., pp. 144-5.

stancabile instancabile nord» (vv. 22-7) di una «contrada» che è «gnes-sulógo» in particolare e tutti in generale. In essa il delta del Po (se la «città» del v. 1 è, come si può supporre, Venezia) si sovrappone alla «baia» del fiume «hudson», con i suoi «slarghi illimitanti»: l'ostacolo costituito dalle «mai-più state, mai più denteggianti alpi» scompare, assieme ai «borghi» e agli «idiomi» conosciuti, e il poeta si trova «coinvolto», «*liberato* per entro / il gran fare e farsi del mondo / ammirevolmente fecondo».



Giò Pomodoro, *Sovraesistenze*, 1977



## APPENDICE AL CAPITOLO 4

### Forme dell'«irrealtà quotidiana» nella poesia di Andrea Zanzotto. Appunti

Il 1966 è un anno che segna profondamente il vissuto poetico e culturale di Zanzotto. Tra gli altri eventi, nella *Cronologia* per le *Poesie e prose scelte*, si ricorda la presentazione a Milano dell'*Irrealtà quotidiana*<sup>1</sup> di Ottiero Ottieri<sup>2</sup>, ritenuta dal poeta «un'opera di assoluta importanza nel panorama del secondo Novecento» (p. CXXII). Giudizio, questo, che Zanzotto formula in maniera estensiva, e in cui pure sarebbe difficile non leggere un più specifico riferimento dell'autore a sé stesso e alla propria scrittura.

Tenterò dunque di mettere in luce qui, per quanto possibile, l'incidenza dell'*Irrealtà quotidiana* sulla poesia e sulla concezione poetica di Zanzotto, avviando un'indagine che senz'altro richiederà approfondimenti in altra sede.

Il «meccanismo (ossessivo)» alla base della percezione d'irrealtà, scrive Ottieri nel volume del '66, «è semplice: appena si decide una via, si finisce per decidere anche la via opposta. Appena si tocca una cosa o certezza, si rimbalza, per ciò stesso, su un'altra cosa o certezza che si trova o inventa [...]; si è dubbiosi in quanto accanitamente ambivalenti e si è ambivalenti anche verso la propria ambivalenza. Si vogliono due cose sempre ma come volendone una sola» (p. 459); e ancora, più avanti (pp. 475-6): «Si parte, e nel tempo di un istante ci si ricorda di non avere più mete. *L'irrealtà sarebbe questa simultanea andata e ritorno*»<sup>3</sup>.

In nota al componimento della *Beltà* (1968) *Ampolla (cisti) e fuori*, chiomando il termine chiave “beltà”, Zanzotto osservava (p. 351): «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

- 
- 1 Milano, Bompiani; ora nel Meridiano delle *Opere scelte*, Milano, Mondadori 2009, pp. 455-702, da cui cito.
  - 2 Sempre nella *Cronologia* si ricorda come, «presso la baita di Rachele Padovan», Zanzotto avesse allacciato «una nuova amicizia, che si rivelò presto di grande importanza umana e culturale, con Ottiero Ottieri» (p. CXXII).
  - 3 I corsivi, qui e altrove, sono sempre di chi scrive.

inafferrabile che oscilla appunto tra i due significanti, giustificando il titolo del libro».

È la poetica dell'«ironia sull'ironia», o, per dirla con Ottieri, dell'ambivalenza verso l'ambivalenza. Essa viene ulteriormente esplicitata dal poeta nell'intervista *Su «La Beltà»* del 1969 (pp. 1143-4): «Sì, esiste nella *Beltà* una tendenza all'ironia [...]: anche (soprattutto) come ironia sull'ironia, [...] in un giro vizioso che è in rapporto anche con la convenzionalità [...]. Una convenzionalità in autoderisione e ricostituzione alternate, sommate, intricate insieme [...]. Poi che la vita ininterrottamente istituisce appunto dei miti (pretesti) anche minimi per il fare [...], l'ironia, *il mito-ironia, viene a collocarsi in un improbabile luogo tra eros-ammirazione e morte-depressione-noia*».

In termini analoghi, Ottieri descriveva i due momenti complementari dell'ambivalenza «diacronica» e «sincronica» (pp. 535-6): «L'ambivalenza diacronica mira a una *dialettica che è vita come vitalità*, e l'ambivalenza sincronica a una *antinomia che è morte come ansia-depressione*. Non però che la vita sia la verità e la morte l'errore. La vita e la morte si equivalgono perché non esiste rigorosamente fondato un valore della vita superiore al valore della morte».

L'influenza dell'*Irrealtà quotidiana* potrebbe già ritenersi provata da questi brevi riscontri, effettuati su due luoghi altamente significativi per la comprensione della poetica zanzottiana all'altezza della *Beltà*. Come vedremo, tuttavia, le conferme si moltiplicano non appena ci si spinga all'interno della silloge.

Nelle pagine di Ottieri ricorre spesso il riferimento a quella che gli psicoanalisti definiscono *Weltuntergängerlebnis*, abbreviata "WUE". A p. 490 si legge ad esempio: «Renée raccoglie ora tutto il turbamento della depersonalizzazione passata e tutto il delirio della follia futura. E arriva alla WUE. Questa sigla non dovrà essere dimenticata da chi fa la storia della ridda di sigle moderne: è la *Weltuntergängerlebnis*, la ben nota in psicopatologia esperienza fantasmatica e delirante della Fine del Mondo, che si ritrova in tutte le apocalissi».

Zanzotto inserisce la stessa sigla in *Profezie o memorie o giornali murali*, XVII, v. 3 (pp. 344-5): «Ma WUE negli incontri per strada nel pomo nella rugiada». In questo componimento e nel successivo (XVIII, pp. 346-7), si fa strada tra l'altro il tema di un rapporto persecutorio tra il soggetto e la realtà, mediato nel primo da un riferimento al *Castello* di Kafka (vv. 22 e seguenti: «tazebao di K contro Momus e Klamm / di insetti contro uccelli / di uccelli contro cacce» etc.), più direttamente nel secondo (vv. 9-12: «2 – e il torturatore e il tentatore / (apre una porticina, dissimula) /

3 – il paesaggio ha tutto confessato, essudato, / il paesaggio è in confessione, in sudore»).

La connessione tra questo tema e quello della “WUE” è esplicito in Ottieri (p. 515): «La WUE è un fantasma terminale, un capolinea: non per nulla è il fantasma della fine del mondo. Con essa esplose [...] l’inimicizia del mondo da cui ci si sente distanti, la trasformazione del diaframma affettivo con la realtà in persecuzione».

E si confronti anche, nella prima delle liriche zanzottiane citate, la relazione tra accumulazione economico-capitalistica e narcisismo (vv. 33-40: «Ma disporsi comunque [...] / a fantastiliardi di dollari zecchini dobloni (AU) / a essere lucidi come il quattrino / spendibili riferibili commutabili-in accumulabili / [...] (vettori-forza degli aggreidenti Narcisi, nel loro comporsi)»), con il brano in cui Ottieri riconduce la «Ragione narcisistica» al connubio «Ambivalenza»-«Riserva», laddove quest’ultima va intesa freudianamente anche in senso “economico” (p. 662): «La Riserva è ambivalenza, l’Ambivalenza è Riserva; ambedue partoriscono la Ragione ambivalente, che può anche essere detta Ragione narcisistica [...]».

Altre “ambivalenze” ottieriane si riscontrano nell’*explicit* di *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, V (p. 285-6: «“Non far fuori” “Far fuori”»), forse ispirato da questa parentetica dell’*Irrealtà* (p. 538): «mettere in questione la realtà deve poter dire, oltre che difesa dalla irrealtà, eventualità di far fuori la realtà sostituendola con l’irrealtà»; e nei vv. 6-8 di *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*, III («Oh retorico amore / operafascino. / Non saltare e saltare al di là di questo cerchio»), da confrontarsi con il passaggio seguente (p. 577): «E conosco ogni bellezza, ogni tranello dell’utopia. Come rinvio, essa è reificazione (del futuro) [...]. Come reificazione essa è l’alibi di un tipo psiconevrotico e socionevrotico: un tipo che [...] sta al di qua di un fossato, profondissimo e più largo di un passo, non tanto più di un salto spericolato».

Ma l’influenza dell’*Irrealtà quotidiana* si estende ben oltre i dintorni cronologici della *Beltà*, in un altro momento cruciale del percorso poetico zanzottiano: il *Galateo in Bosco* (1978).

Siamo nel *Gnessulogo* (pp. 554-5), «nessunluogo» che è anche «nonluogo-a-procedere»<sup>4</sup> per il *Logos* storico e per la sua logica esclusiva, monovalente, e dunque via a ogni ambivalenza, a ogni irrealtà. Non è un caso, allora, se nell’*explicit* della poesia («Ammessa conversione a U / ovunque») traspare chiarissima la memoria del titolo dato da Ottieri al primo ca-

4 Così Zanzotto nell’intervista del 1979 *Su «Il Galateo in Bosco»*, PPS, p. 1218.

pitolo del suo libro, *La svolta a "U"*, metafora del cortocircuito ossessivo che attinge al lessico automobilistico.

Com'è noto, la «Selva» di Zanzotto è cosparsa di segnali (stradali e non) che il poeta presenta sulla pagina in forma iconica (cfr. *Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*), p. 564, e *Pericoli d'incendi*, pp. 573-5); oppure, come nel caso citato, in forma verbale.

Da parte sua Ottieri, in un'acuta riflessione di carattere socio-ecologico che deve aver colpito l'attenzione di Zanzotto, sensibilissimo a questi temi, notava: «Il traffico, per esempio. È il nostro protagonista; da anni viviamo di automobili e di cartelli stradali; il risorgimento del dopoguerra e la rinascenza del boom sono stati automobilistici. Alle scuole pubbliche sono state preferite le scuole guida. *Camminiamo fra la segnaletica come un cacciatore fra gli alberi, le colline e i filari*. Che cosa fare con un paesaggio simile? Un divieto di sosta è migliore o peggiore di un fiore? Lo giudichiamo, lo subiamo, lo irrealizziamo, lo contempliamo?». E in un altro passaggio, rifacendosi implicitamente al tema heideggeriano del pensiero (metafisico) dell'Essere come presenza, interpretava l'irrealizzazione nostalgico-utopica (etim. "ou-tópos") della destinazione come difesa dell'individuo da questa datità "segnaletica" (p. 475): «All'uomo incallito dal difendersi dalla presenza del presente, del qui e ora, e nel vivere in una temporalità coagulata o di Nostalgia o soprattutto di Utopia, viene a mancare il luogo verso cui partire».

Torniamo ora a *Gnessulogo*, heideggeriana *Lichtung* («radura») dove l'Essere non è più dato come «semplice-presenza», ma si dà (*es gibt*) all'esser-ci a partire da un essenziale «velamento», in un rapporto di libera e storica co-appartenenza (vv. 17-33): «Ed è così che ti senti nessunluogo, gnessulogo (avverbio) / mentre senza sottintesi / di niente in niente distilla se stesso (diverbio) / e invano *perché gnessulogo / mai a gnessulogo è equivalente* e / *perché qui propriamente / c'è solo invito-a-luogo c'è catenina / di ricchezze e carenze qua e lì lì e là / – e chi vivrà vedrà – / invito non privo di divine moine / in cui ognuno dovrà / trovarsi / come a mani (pampini) giunte *inserito / e altrettanto disinserito / per potersi fare*, in ultimo test di succhio / e di succhiello, / farsi yalina caccola, *gocciolo di punto-di-vista / tipico dell'infinito quando è così umilmente irretito...*».*

Da questo punto di vista, il «gnessulogo» zanzottiano come spazio in cui paradossalmente il solipsismo e l'incomunicabilità di ognuno sono chiamati a «trovarsi», coincide con la «cuspidè sottile» del «sentimento d'irrealità» ottieriano, «abitabile da una persona soltanto, inimitabile»: luogo «della eccezionalità individuale, della irripetibilità e della irriducibilità [...]». Al punto da far restare senza parole e interrompere la comunicazione

con una diga di silenzio nuova per ciascuno. La famosa incomunicabilità, dilagante nell'era della teoria delle comunicazioni [...] non è che la conseguenza dell'assoluta originalità del proprio codice, tanto che il tessuto comune, concordato nel patto sociale della lingua e dei segni, si straccia [...]. Ma le «solitudini uniche e le ineffabilità originali sono tutte uguali. Così la bizzarria [...] è una monotonia. L'imprevedibilità prevedibilissima. L'incomunicabilità comunicabilissima» (pp. 478-9).

Ebbene: se il *Gnessulogo* del *Galateo*, come già l'«improbabile luogo tra eros-ammirazione e morte-depressione-noia» del «mito-ironia» nella *Beltà*, è lo spazio corrispondente a questo tempo cairologico che «non è un tempo, ma la struttura stessa del tempo storico»<sup>5</sup>, si potrà forse scorgere ora, nell'inesauribile «riserva»-«irrealizzazione» di senso che il «logos erchomenos» vi ha «succhiellato», anche la traccia profonda della riflessione ottieriana.

---

5 *Ivi*, p. 101.



## CAPITOLO 5

# FORMA, SPAZIO, DURATA, MEMORIA: LA MACROSTRUTTURA DI *CONGLOMERATI*

La poesia e i suoi punti compatti. Resistenza – anche – da lì.  
Dalle “compattezze” riconoscere quanto irradia.

Paul Celan, *Microliti*

### 1. *Introduzione*

Nel volume *Attraverso la «Beltà» di Andrea Zanzotto*, avevo tentato di fornire preliminarmente un'indagine comparativa sui fenomeni macrotestuali nell'opera zanzottiana, al fine di collocare il capolavoro del 1968 (*La Beltà*, su cui s'incentrava principalmente l'analisi) in un contesto complessivo<sup>1</sup>.

In questo capitolo tenterò di estendere l'indagine all'ultima raccolta zanzottiana, *Conglomerati*<sup>2</sup>, che per ragioni cronologiche era rimasta esclusa da quello studio, delineandone le caratteristiche più macroscopiche, ed enucleandone i tratti di continuità e discontinuità rispetto alle sillogi precedenti (in particolare *Meteo e Sovrimpressioni*).

Per esigenze espositive, affronterò solo successivamente la questione del titolo, come di consueto ricchissimo di indicazioni e suggestioni anche intertestuali, le quali permetteranno di abbozzare un primo (e necessariamente parziale) percorso esegetico della raccolta.

### 2. *Forma, spazio, durata, memoria: la macrostruttura di «Conglomerati»*

*Conglomerati* «raccolgie», secondo la *Nota* dell'autore<sup>3</sup>, testi per la maggior parte risalenti «al periodo successivo a *Sovrimpressioni*, ma un certo

---

1 L. Stefanelli, op. cit., cap. II, 2-3, pp. 47-70.

2 Milano, Mondadori 2009.

3 *Ivi*, p. 201.

numero è più antico». La silloge si suddivide in sei sezioni con titolo in maiuscolo, cui si aggiunge in *explicit* una piccola aggiunta di due *Disperse*, entrambe datate (*A Emi che torna da Parigi*, 1950, e *Sandro Nardi*, 1951).

Alcune sezioni sono poi ripartite al loro interno in sotto-sezioni, titolate in corsivo<sup>4</sup>: la seconda sezione, TEMPO DI ROGHI, si compone di una prima serie di 10 poesie, seguite dalle tredici di *Fu Marghera* (?); la terza sezione, IL CORTILE DI FARRÒ E LA PALEOCANONICA, suddivisa in una serie di sei liriche, cui si aggiungono le tredici di *Lacustri* e le sei di *Euganei*; la quinta sezione infine, ISOLA DEI MORTI – SUBLIMERIE, comprende i tre componimenti di *Succo di melograno*, a seguire i sedici iniziali.

A questa prima griglia si sovrappone quella determinata dai tre asterischi a pagina nuova, con la «funzione di indicare cambiamenti di luogo, di tempo o di argomento» all'interno delle sezioni; e, secondo un uso che non trova riscontri in altre raccolte (zanzottiane e non), di asterischi (da uno a tre) posti sopra una poesia, a segnalarne «la minore o maggiore distanza dal gruppo in cui è inserita»<sup>5</sup>. Gli asterischi sembrano dunque fungere da segni di interpunzione macrotestuale, i quali, come ha osservato Francesco Venturi a proposito della suddivisione in sezioni «sotto articolate in campiture o serie», rispondono «a una esigenza di calare entro una *dispositio* esterna una materia multiforme e dissimile»<sup>6</sup>.

In una nota apposta alla poesia *Misteri climatici*, il cui titolo rimanda palesemente al contesto di *Meteo*, Zanzotto avverte: «continua qui l'esperienza del lavoro secondo sporadici nuclei, iniziata nelle opere successive a *Idioma*. Correnti minime in rischio di insabbiamento»<sup>7</sup>. La posizione della nota è significativa di una «continuità» solo parziale: rispetto alla citata nota a *Sovrimpressioni*, di cui riprende l'*incipit*, essa non è riferibile alla raccolta nel suo assieme, ma ad alcuni dei più «sporadici nuclei» che essa accoglie al suo interno.

4 Seguo, per chiarezza, gli usi tipografici di Zanzotto, trascrivendo in maiuscolo i titoli delle sezioni e in corsivo quelli delle sotto-sezioni.

5 Così la nota dell'autore a p. 8.

6 *Lettura di «Conglomerati» di Andrea Zanzotto*, in *Otto/Novecento*, XXXIV, 3, 2010, p. 201. Alcuni cenni sulla bibliografia critica relativa a *Conglomerati*, senza alcuna pretesa d'eshaustività: si rinvia innanzitutto all'*Introduzione* di S. Dal Bianco ad A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori 2011, pp. LXIX-LXXXV; *Res, rovelli, rovine* («Alias», 31 ottobre 2009, 43, p. 117) di R. Galaverni; *Il cosmo in versi* («il Manifesto», 21 marzo 2010, p. 11) di S. Colangelo; la recensione («Punto», 1, 2001, p. 66) di S. Ritrovato; «Avvolgenti», «affilatissimi»: i silenzi di «Conglomerati» («Autografo», 46, cit., pp. 9-17) di N. Lorenzini.

7 A. Zanzotto, *Conglomerati*, cit., p. 48.



Se infatti la “segnaletica” stagionale, pur molto fitta, non introduce in *Conglomerati* alcun principio di ordinamento, dal punto di vista quantitativo la ripartizione delle poesie rivela equilibri e simmetrie che sono sì lontane dalla cristallina *dispositio* della *Beltà* e soprattutto di *Pasque* e del *Galateo*, ma nondimeno interessanti. Un po’ di conti.

La prima sezione (ADDIO A LIGONÁS) conta tredici poesie; la seconda sezione (TEMPO DI ROGHI) si ripartisce in dieci poesie più le tredici di *Fu Marghera* (?): si delinea così un primo nucleo a simmetria ternaria di 13+10+13 liriche.

Il secondo nucleo comprende le tre sezioni successive: la terza (IL CORTILE DI FARRÒ E LA PALEOCANONICA) contiene un totale di diciannove componimenti (ripartiti nei sette iniziali, nei sette di *Lacustri* e nei cinque di *Euganei*); la quarta (FIAMMELLE QUA E LÀ NEI PRATI) ne conta solo tre; la quinta (ISOLA DEI MORTI – SUBLIMERIE), complessivamente, diciannove (i primi sedici seguiti dai tre di *Succo di melograno*): una nuova simmetria ternaria, quindi, di 19+3+19 poesie.

Segue una coda di quindici poesie raccolte nella sezione VERSI CASALINGHI più le due DISPERSE.

Per questo aspetto l’ultima silloge zanzottiana sembra invertire la rotta rispetto alle due precedenti, sicché si potrebbe quasi affermare, parafrasando la citata nota a *Sovrimpressioni*, che i *Conglomerati* si sviluppano «in coinvolgimento ma anche in controtendenza rispetto all’atmosfera attuale mossa da frenesia e da eccessi di ogni genere che fanno tutto gravitare verso una pletora onnivora e annichilente».

### 2.1. Connessioni macrotestuali: l’operare del ricordo

Il carattere peculiare di questo «coinvolgimento» e di questa «controtendenza», implicate l’uno nell’altra, potrà essere chiarito meglio più avanti. Per il momento vorrei invece procedere nell’esame dei fattori di coesione macrotestuale. Tra di essi, una posizione di primaria importanza rivestono i rapporti sintagmatici, o di contiguità, che possono essere suddivisi in diverse tipologie, spesso sovrapposte, e che in genere sono esplicitati nel titolo dei componenti o sotto-sezioni o sezioni: continuità di luogo; continuità di tempo; continuità di persona; continuità di una o più parole tematiche o addirittura di versi-*refrain*; infine, un tipo di continuità che definirei “variantistica”, e che meriterà un’attenzione particolare. Solo qualche esempio, nell’ordine.

In continuità di luogo sono le poesie *Crode del Pedré (Prima e Seconda versione)* e *Giardino di Crode disperse*; la prima serie di componimenti di *Fu Marghera (?)*, contrassegnati da numeri posti tra parentesi (da 1 a 5), e di *Lacustri* (“Mai” delle sere “mai”, *Le notti fremono di ladri e di ghiacci*, *Denti di squali e segnali fatali*, *Sacramento-pericolo*, *E così ti rintracciamo*), etc.

La continuità temporale lega, all’interno della sezione *Addio a Ligonàs*, le tre poesie *Inizio 2000*, *Sì, deambulare* (in cui compare la data «15-1-2000»), *Lievissime rotelle del 2000*.

La continuità di persona unisce le due poesie che seguono la prima serie di *Lacustri*: \*\*\**Gentile e forte creatura della Vallalta e Silvia, Silvia là sul confine*. Qui i tre asterischi iniziali non segnano però una discontinuità di luogo (l’ambientazione resta lacustre) ma di argomento, con l’entrata in scena di una Silvia in cui convergono circostanze reali (cfr. la nota dell’autore, p. 106: «La giovane Silvia, già malata in grado estremo, scelse e riuscì a laurearsi in ungherese») ed evidenti reminiscenze letterarie (ovviamente leopardiane).

Nella stessa sotto-sezione *Lacustri*, le seconde due poesie (*Le notti fremono di ladri e di ghiacci*, *Denti di squali e segnali fatali*) offrono poi un esempio di ripresa di parole-tema (cfr. i vv. 1 e 5 della prima: «Le notti fremono di ladri e di ghiacci»; «le notti mille zero come pack insqualano», con la seconda, vv. 1, 4 e 7-8: «Denti di squali e segnali fatali»; «Animarsi, animarsi nello scricchiolio del pack»; «ma di ladri che fin l’ultimo centesimo / aspirano»).

Fra la prima serie di *Fu Marghera (?)* e la successiva, separate da tre asterischi a pagina nuova, vi è poi un collegamento istituito dalla *variatio* dell’*explicit* di *Muffe* (quarta posizione nella prima serie: «“Grigia scende la sera e si confonde / col rumore del forno a microonde”») in quello di *Giorno dei morti 2 novembre 2003* e \**Quanti nuovi e ignoti silenzi m’aspettano* (prima e seconda lirica della serie successiva: «Scende la sera sera e si confonde / col rumore del forno a microonde»).

Collegate dall’*incipit*, oltre che per evidenti ragioni tematiche, sono invece la seconda e la terza poesia di *Euganei (Geometrico avvenimento, (2) e (3))*

Si potrebbe dire che fra quest’ultima tipologia e quella che abbiamo definito “variantistica” sussiste una differenza di ordine puramente quantitativo, trattandosi, nel secondo caso, di due elaborazioni diverse di un medesimo nucleo testuale, come avvertono i titoli stessi dei componimenti in questione (cfr. *Crode del Pedré, Osservando dalla stessa china il feudo sottostante*; ma cfr. anche le liriche incipitarie di *Succo di melograno*, la prima anepigrafa, la seconda intitolata *Nel giorno di Ognissanti*, dove il fenomeno non viene esplicitato né a titolo né a livello paratestuale).

A proposito di quest’ultimo tipo di connessione macrotestuale, si può citare quanto aveva osservato Clelia Martignoni nel suo saggio su *Sovrimpressioni*<sup>8</sup>:

8 C. Martignoni, *Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?*, in F. Carbo-  
gnin (a cura di), *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo*, cit., pp. 203-15.

Ho l'impressione molto forte, sul tema delle varianti, che Zanzotto, estremamente attento alla critica e alla cultura francese degli ultimi decenni [...] abbia attraversato con particolare interesse anche certe brillanti pagine teoriche della *critique génétique* con il suo culto dell'avantesto contro il testo, della molteplicità contro l'unicità, del virtuale contro il *ne varietur*, del possibile contro il finito<sup>9</sup>.

E si può evocare, parallelamente, il contesto aperto, fluttuante, improvvisato delle *jam sessions* jazzistiche e delle "riprese alternative" (*alternate takes*) di uno stesso brano o tema che vi hanno luogo.

Ma il fenomeno, come pure aveva notato Clelia Martignoni, si estende anche da una raccolta all'altra: esemplare in *Conglomerati* il caso di *E di notte s'avventa alto il rogo*, «variazione», come segnala la nota dell'autore, «di *Primizie del primo mese*, in *Sovrimpressioni*»<sup>10</sup>.

L'intertestualità interna alle sillogi zanzottiane, perlopiù esplicita, è sempre stata fittissima, e in essa va forse riconosciuto il marchio d'una ricerca di durata e omogeneità, l'istanza unitaria e identitaria del soggetto in quanto autore (o dell'autore in quanto soggetto). In tal senso andrebbe letta forse quella comparsa autoironica, in *Conglomerati* (\*\**Milano – Bagutta*, p. 115), del ritratto dell'autore associato alla materializzazione della sua Opera: «il "Meridiano" / come impropria postura / e un suo sorrisetto scaleno»<sup>11</sup>.

Va inoltre ricordato come l'uso di «varianti», esplicitato nel titolo, sia ben attestato sin dalle *IX Ecloghe* (*in absentia*: si veda *13 settembre 1959* (*variante*)<sup>12</sup>) e poi ancora in *Pasque* (*in presentia*: cfr. le poesie contigue *Feria Sexta in parasceve* e *Feria sexta in parasceve* (*variante*)<sup>13</sup>)

9 *Ivi*, p. 208. L'autrice cita a questo proposito due interventi di Zanzotto: *Europa melograno di lingue* [1995], in PPS, pp. 1347-65 («personalmente [...], io non sono mai stato affezionato al concetto di definitività del testo poetico. Pronunciare il *ne varietur* mi turba. Ho sempre la sensazione che si sarebbe potuto compiere un passo [...] almeno verso una certa variazione laterale interessante come quella che è stata data per centrale») e *Versi provvisori* [1992], parzialmente in PPS, pp. 1733-5 («per ogni componimento arriva il problema delle varianti, che tendono ad essere potenzialmente infinite. È questa una sensazione quasi persecutoria per colui che scrive [...]. Certo è che la variante crea un testo aperto»). Molto interessante, nello stesso saggio, è anche l'idea che il «punto della fluidità testuale trovi un affascinante corrispettivo secondo-novecentesco nella predilezione dell'ultimo Sereni, disgregato e aperto, di *Stella variabile*».

10 A. Zanzotto, *Conglomerati*, cit., p. 49.

11 Si allude ovviamente al citato «Meridiano» Mondadori delle *Poesie e prose scelte* e alla foto dell'autore riprodotta sulla custodia del volume.

12 PPS, p. 205.

13 *Ivi*, pp. 421-2.

Non mi soffermerò sulle tantissime auto-citazioni disseminate in *Conglomerati*, che vanno da *Dietro il paesaggio* alla *Beltà*, da *Pasque* alla «pseudo-trilogia», e che il lettore non faticherà a riconoscere da sé. Credo sia più interessante circoscrivere l'indagine alle ultime tre sillogi, dove non si tratta tanto (o solo) di auto-citazione e di *mise en abîme*, quanto piuttosto di un ritorno su nuclei tematici e compositivi che vengono ripresi, variati, sviluppati.

Penso, per fare solo gli esempi più macroscopici, ai vari «cicli botanici»<sup>14</sup>: la “serie dei papaveri”, che si apre in *Meteo* (*Tu sai che, ALTRI PAPAVERI, CURRUNT*) e prosegue con una sola attestazione in *Sovrimpressioni* (*da (Ore di crimini)*), per riaffiorare in *Conglomerati* nelle tre poesie della sezione *Fiammelle qua e là per i prati*, l'ultima delle quali si intitola persino *Continuazione di “Tu sai che”* (le prime due sono *Papaveri* e *Vite giuste ed insigni, papaveri*); la “serie dei topinambùr” (cfr. i *TOPINAMBÛR* e *ALTRI TOPINAMBÛR* di *Meteo* con le *Riletture di Topinambùr* e *Topinambùr e sole* di *Sovrimpressioni*; il tema ritorna poi in *Conglomerati*, *E là dall'inizio dell'infinito slargo*, v. 16, e *Sotto i cingoli dei diluvi*, v. 5); la “serie manes-vitalbe”, che chiude *Meteo* (cfr. *Sedi e siti*, e, con la sola interposizione della poesia in dialetto *La Taresa, Erbe e Manes, Inverni e ALBE, MANES, VITALBE*), con una propagine nel componimento *Manes ribellioni vitalbe* (in *Sovrimpressioni*); e, in maniera più defilata nel *Cortile di Farrò e la paleo canonica...*, v. 33 (*Conglomerati*).

Dai dati elencati e dai molti altri che ancora si potrebbero ricavare anche solo a colpo d'occhio, emerge l'impressione che le ultime tre raccolte zanzottiane sortiscano come per «precari e smarginati»<sup>15</sup> assestamenti di una materia fluida, di un unico cantiere aperto, o come per quelle «sporadiche» diffusioni di piante «vagabonde» su terreni «residuali» cui Gilles Clément ha dedicato alcuni dei suoi più celebri studi<sup>16</sup>.

14 Così C. Martignoni, *Il linguaggio della «sovrimpressione»*, cit., p. 209.

15 *Ivi*, p. 209.

16 Cfr. in particolare *Le jardin en mouvement*, Paris, Pandora 1991 e *Manifest du Tiers paysage*, Paris, Éditions Sujet/Objet 2003, tr. it. *Il giardino in movimento. Da La Vallée al giardino planetario*, Macerata, Quodlibet 2011. E, in perfetta tangenza, si legga quanto ha scritto F. Venturi sul concetto di “rizoma” nel citato saggio *Dinamismi e assetti avantestuali...*, pp. 68-9: «L'immagine fitomorfa risente dell'apparato metaforico e concettuale di *Rizoma* di Deleuze-Guattari, uscito in Italia nel '77 e che Zanzotto recensisce prontamente con parole chiarificatrici del proprio lavoro: “La polemica [...] ha come bersaglio dunque la logica, il discorso, la conoscenza, l'azione [...] che somigliano tutti a un albero, pretenziosamente eretto in alto con fusto rami foglie e (massimo inghippo) frutti, oltre che avidamente diffuso in radici nella terra”. Come spiega Jacqueline Risset, prefatrice dell'edizione italiana: “Un rizoma è un ‘gambo’, o ‘fusto’ sotterraneo – un vero

Non so se questo autorizzi a parlare, per *Meteo*, *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*, di una seconda «pseudo-trilogia», quand'anche si sottolineino le profonde differenze che presiedono alla compaginazione della prima. Di fatto, proprio in una poesia di *Conglomerati*, *Vergogna*, Zanzotto sembra alludere alle tre sillogi con una definizione unificante:

Ora il tempo dovrebbe vergognarsi  
 di far quello che facciamo  
 di strampalarsi stralciarsi  
 sfalciarsi sfidarci infilzarci  
 ma vergognarsi di esser sempre  
 già passato mentre lo nomino. Non c'è, sì c'è  
 è questo qui di cui  
 scrivere il continuo  
 e losco cambio di marcia  
 tre volte in *tre opere di ricordo* –  
 macché è già tutto tappeto marcio di futuro<sup>17</sup>

«Tre opere di ricordo», dice il poeta, promuovendo così il tema della memoria (impossibile) a comune denominatore di «tre» sue «opere» non meglio specificate, ma che sembrerebbero proprio coincidere con le ultime raccolte.

## 2.2. Dalla storiografia alla geologia

In tutte le sue sfaccettature, il tema amletico del tempo «scompaginato-scompaginante» e quello della memoria che si cancella sono in effetti centrali nelle tre sillogi.

In *Meteo*, si tratta soprattutto del tempo meteorologico, del clima sconvolto dall'avanzare della tecnica e del suo effetto perturbante sul pianeta.

In *Sovrimpressioni* «assumono rilievo centrale il ri-torno, il ri-conoscimento, la re-visione: come enuncia la nota d'autore [...], dove è chiara la connessione paesaggio/ritorno/scrittura. Se questa è la modalità motivica

---

paradosso vegetale. Sceglierlo come metafora principale della nuova pratica di linguaggio e di analisi vuol dire (esplicitamente nel testo) ripudiare sia l'*albero*, simbolo consacrato della produttività verticale e normale (normativa), sia la *radice*, figura di ogni origine e fondamento". Nell'appropriarsi liberamente della metafora, Zanzotto sembra voler quindi esprimere sottilmente l'impossibilità del "libro-radice", etichetta con cui Deleuze-Guattari designano "il libro classico, come bella interiorità organica, significativa e soggettiva", in quanto "l'albero è già l'immagine del mondo, o meglio, la radice è l'immagine dell'albero mondo"».

17 A. Zanzotto, *Conglomerati*, cit., p. 73; corsivo mio.

di base che genera il titolo allucinatorio e sdoppiato, eloquentissimo, esso si palesa in quelle varie forme morfologiche e ritmiche che segnalano nesso e legame, rivisitazione e ripetizione»<sup>18</sup>.

Per *Conglomerati*, credo che il medesimo plesso di questioni emerga se passiamo a considerare ora le isotopie di tempo e luogo che si delineano lungo tutto l'arco della raccolta.

Quanto al tempo, basterà dire che si tratta, con poche eccezioni<sup>19</sup>, dell'inizio millennio, quel 2000 reso «scivoloso» dalle «palline» o «lievissime rotelle» dei suoi zeri (cfr. le tre poesie esplicative della prima sezione: *Inizio 2000*, *Sì, deambulare*, \*\**Lievissime rotelle del 2000*).

Con *Roghi (1944-2001)* e *Silvia, Silvia* si avanza di un anno, di due con *Giorno dei morti 2 novembre 2003*; in *Penso alle volte che noi (tutti viventi)* la clausola parentetica domanda: «atto scritto nonostante il dito a scatto 2004?».

Ma al tempo “oggettivo” si interseca quello privato, esistenziale, della vecchiaia: si prenda ad esempio *De senectute*, vv. 1-5 (p. 52): «Possibile che non mi sia dato / compiere la più minuta / azione senza che il tempo / venga a riscuotere, usuraio atroce / la sua parte»; o *Candelele, inciampi* (p. 74, vv. 1-6: «Candelele, inciampi / venir meno in strappi / e dolori ed escoriazioni / cadute rattratte di corpi per baricentri sbilanciati / osteoporosi no»), dove le «Candelele», come suggerito dall'epigrafe-nota, sono le ormai «troppe troppe candeline» sulla torta di compleanno del poeta. In *Candelele* ritorna anche il tema della “perdita di equilibrio” e della “caduta” presente nella poesia *In te le peste da distrazhion*; tema che concerne sì, come accennato, una contingenza autobiografica, ma anche, più latamente, la condizione storica e umana che caratterizza il presente: «E ades va eco le calze a scalcón / co la barba de tre dì / co la nobil “testa” (che vol dir toch de cop) / in cerca del posto par far l'ultimo rebalton, / co fa quando che quatro ‘olte ò girà / su de mi sbrissando diventando perno / de un mondo par mai pì fermo» (vv. 37-43)<sup>20</sup>.

18 C. Martignoni, *Il linguaggio della «sovrimpressione»*, cit., p. 215.

19 Con *Quanti nuovi e ignoti silenzi* ci spostiamo, ad esempio, nel 1993 (p. 65, vv. 28 e 34: «vere partorienti 1993 – verità ->»; «in verità, in silenzi 1993»); poco più in là con la bella poesia in dialetto *In te la peste de la distrazhion*, dove una nota dell'autore riferisce l'occasione del componimento «a un'esperienza personale avvenuta nel 1998» (p. 68).

20 «E ora vado in giro con le calze a penzolini / con la barba di tre giorni / con la nobile “testa” (che vuol dire pezzo di coppo) / cercando il posto per far l'ultimo

Nella serie incipitaria di *Roghi (Tristissimi 25 aprile, Roghi (1944-2001), Altro 25 aprile)*, si fa largo poi il tempo storico nella sua dimensione di rito commemorativo e fondativo di istituzioni civili e della collettività che in esso dovrebbe riconoscersi. Così anche in *Grave. Isola dei morti*, intitolata al luogo sulla riva del Piave dove ebbe inizio la sanguinosa offensiva che portò alla fine della prima guerra mondiale, e dove la corrente del fiume depositò le migliaia di cadaveri di giovani soldati italiani uccisi nella battaglia<sup>21</sup>.

Appoggiandosi ai numerosissimi riferimenti toponomastici contenuti nella raccolta, si può circoscrivere un'area geografica altrettanto definita di quella cronologica, che è poi come sempre il "bioma" della poesia di Zanzotto, l'alta marca trevigiana.

Più precisamente: a Sud di Pieve di Soligo, la linea storico-geografica dell'*Isola dei morti*; le *Crode del Pedrè*, sorta di *canyon* formato dal fiume Soligo lungo il tratto che costeggia la villa del soprano Toti Dal Monte<sup>22</sup>.

Nella sezione *Il cortile di Farrò e la paleo canonica*, procedendo verso Nord si incontrano poi il Pian di Farrò (*Il cortile di Farrò e la paleo canonica fantasma presente*), il «feudo» di Rolle, «sottostante» a quella «china» (ossia Farrò: cfr. i due componimenti incipitari della sezione, *Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante, Prima e Seconda versione; L'aria di Dolle*<sup>23</sup>, titolo ripreso e variato dall'*Acqua di Dolle di Dietro il paesaggio*, 1951; e ancora *Stupende luci, incoronazioni...*, v. 1: «verso Dolle»); infine, verso Est, *Mondragon*.

A Nord-Ovest troviamo invece Zuel di qua e Zuel di là (*A Zuel di qua*, Soller ((*Borgo*)) e il lago di Rêvine (cfr. la sotto-sezione *Lacustri*). Fuori dal trevigiano, a Sud-Ovest, i rilievi d'origine vulcanica dei Colli Euganei (cfr. la sotto-sezione *Euganei*).

Il paesaggio della raccolta sembrerebbe dunque quanto mai compatto, a parte alcune fughe verso Marghera e Venezia (cfr. la sotto-sezione *Fu Marghera (?)*) e verso Milano (*Milano, Bagutta*). Ma esso ha ormai perso il suo centro gravitazionale, come testimonia l'amaro congedo affidato

---

ribaltone, / come quando ho girato quattro volte / su me stesso scivolando e diventando perno / di un mondo mai più fermo» (pp. 68-9).

- 21 Nel luglio del 2000 in questo luogo si tenne tra l'altro un fortunato recital commemorativo di Marco Paolini e Andrea Zanzotto.
- 22 Sia Toti dal Monte e la sua villa, sia le Crode (ma come «Grotte del Pedrè») sono già citati nel componimento incipitario di *Idioma, Gli articoli di G.M.O.* (PPS, pp. 723-4, rispettivamente vv. 20 e 18). Nella stessa raccolta, al soprano è poi dedicata la poesia *Co l'è mort la Toti* (pp. 770-1).
- 23 Dolle, com'è noto, è la trasfigurazione toponomastica di Rolle.

proprio al testo incipitario, *Addio a Ligonàs*, la «Grande casa-osteria» di *Sovrimpressioni*. Ligonàs era «*ómphalos* del Grande Slargo / che per decenni i più bei cammini resse», ma è «circondato / ormai da funebri viali di future “imprese”, / da grulle gru, sfondamenti di orizzonti / che crollano in se stessi / intorno» ad esso; «ora la morsa si serra anche nella sua stessa maniacale / insicurezza di poter durare / senza il gran verbo delocalizzare» (vv. 4-16). In questo contesto, di Ligonàs resta solo il «nome finalmente espresso / [...] dopo tanta latenza: / inutile alzabandiera / in una cosca sera / che tutto copre in pece di demenza» (vv. 17-21).

La «delocalizzazione» e la «maniacale insicurezza di durare» che caratterizzano l'avanzata del nuovo, della globalizzazione, con la correlativa “estetica” da cantiere, incapace di produrre forme stabili, costituiscono una minaccia per la memoria: si leggano in tal senso i tanti riferimenti al morbo di Alzheimer (sempre con grafia italianizzante: cfr. la «via Alzaimer» di *Rio fu*, v. 6, con l'«antialzaimeriano sole» di *Si, deambulare*, 30, e i «vecchi partigiani» che «si perdonano coi loro alzaimer» di *Tristissimi 25 aprile*, 19-20).

Secondo la metafora retorica, i luoghi rischiano di restare *loci memoriae*, esili appigli nominali cui aggrapparsi disperatamente, talora abbandonandosi a suggestioni magico-cratiliche di gusto rimbaudiano e leirisiano, come in *Mondragòn* (da confrontarsi con *A Faèn*, in *Sovrimpressioni*, v. 1, «luogo» anch'esso «preso in parola, luogo ossitono»).

Sembra così emergere una solidarietà funzionale fra l'evocazione paesaggistico-toponomastica e l'articolazione tendenzialmente simmetrica della macrostruttura.

Forse non si è riflettuto abbastanza, qui e in altri saggi dedicati al problema del macrotesto, sul rapporto (tutt'altro che ignoto all'antica retorica e/o *ars mnemotecnica*) fra *dispositio* e memoria. Accanto ai vari altri significati che le forme macrotestuali possono assumere in relazione allo statuto dell'opera poetica, del soggetto e del mondo, mi pare che l'ultima silloge zanzottiana spinga a considerare un diverso aspetto della questione, e cioè il nesso sussistente tra il simbolico, la forma (nella fattispecie macrotestuale), lo spazio e la durata. Si legga questo illuminante brano dall'intervista del 1979 sul *Galateo in Bosco*:

La storia si risolve sempre in tragica e poi sempre meno significativa geografia, lasciando sulla “pelle” della terra i graffi, le tracce dei suoi conflitti o delle sue inerzialità, che diventano sempre più equivoci con l'andare del tempo [...]. Del resto sembra che geografia e storia abbiano ugualmente a che fare con il “sistema militare” [...] che orienta i rigiri della prassi umana [...]. Tutte le guerre (o varie forme di conflittualità) hanno generato un catasto sempre più



fitto di segni, dilagato a macchia su tutto il pianeta, e possibilmente fuori [...]. Più distruttiva è l'arma in cui si assommano tutte le motivazioni (storiche), meno essa si può usare: ma ingombrerà i referenti, i significati e i significanti, o se si vuole il reale, l'immaginario e il simbolico, "condensandoli" in una sempre più insopportabile *unicità di luogo* fatta di non-luoghi, fino a un non-luogo-a-procedere appunto entro quello che doveva essere il processo storico [...]. Ogni libro, a sua volta, non è che una riassuntiva, imprecisa icona, o mero indizio, di uno "stare in luogo" nel quale, per quanto il referente possa essere esorcizzato o addirittura rimosso, si verificano fenomeni omologhi a quelli sopra descritti<sup>24</sup>.

Interessante, in primo luogo, la «risoluzione» della storia in geografia, e cioè la spazializzazione del divenire e dell'agire umano. Spazializzazione che, nel passaggio successivo, viene interpretata come una pratica di incisione, di tracciamento, e quindi di scrittura. La metafora della «pelle» incisa e graffiata riporta alla più volte citata nota a *Sovrimpressioni*, dove Zanzotto correla il titolo della raccolta «al ritorno di ricordi e tracce scritte» e, insieme, a sensi di soffocamento, di minaccia e forse di invasività da tatuaggio<sup>25</sup>. Ma la successiva immagine del «catasto» ci riporta subito a una prassi archivistica, cartacea e burocratica di gestione-istituzionalizzazione dello spazio.

Nel *Galateo*, questo processo invasivo che satura e se possibile supera la superficie del pianeta non può essere che la guerra; la quale, effettiva o virtuale ("fredda") che sia, iscrive le proprie «motivazioni (storiche)» ovunque, senza risparmiare nessuno dei tre campi lacaniani (simbolico, immaginario, reale). Ne deriva allora una soffocante compressione omologante e annichilente che finisce per negare ciò che apparentemente si proporrebbe di istituire, il «luogo» inteso come "luogo proprio" di una significazione autentica. È in questo "luogo proprio" che il libro opera heideggerianamente la sua sempre asintotica «*Erörterung*», proponendosi esso stesso come «*Ort*» (luogo):

*Erörtern* vuol dire qui per prima cosa: indicare il luogo (*Ort*). E poi significa: osservare il luogo. Ambedue le cose: indicare il luogo e osservare il luogo sono i passi preliminarmente necessari per una *Erörterung* [...]. Il termine *Ort* significa originariamente punta della lancia. Tutte le parti della lancia conver-

24 PPS, pp. 1217-8.

25 A. Zanzotto, *Conglomerati*, cit., p. 133. A questo proposito F. Venturi (cit., p. 204) suggerisce giustamente un riferimento all'«allegoria kafkiana della *Colonia penale*». E si noti, in *Conglomerati*, *È l'ora rara* (vv. 1-4 «È l'ora rara / in cinema biancazzurro / è l'ora d'inverno neve punta estrema del dì / ora d'arrivo di K. al castello) il richiamo a un'altra grande opera kafkiana, già citata da Zanzotto nella *Beltà* (*Profezie o memorie o giornali murali*, XVII): *Das Schloß, Il Castello*.

gono nella punta. L'Ort riunisce attirando verso di sé in quanto punto più alto ed estremo. [...] Il poema di un poeta rimane inespresso. Nessuno dei singoli componimenti poetici, nemmeno il loro insieme, dice tutto. E nondimeno ogni componimento poetico parla movendo dal tutto dell'unico poema [...]. Dal luogo del poema scaturisce l'onda che di volta in volta sommuove il dire in quanto dire poetico<sup>26</sup>.

Nel suo rapporto con l'«Ort», nella sua tensione geometrizzante-simmetrizzante e unificante, il «libro» è dunque necessariamente «coinvolto» con la «pletora onnivora e annichilente», ma «in controtendenza» rispetto ad essa in quanto, costituendo una «riassuntiva, imprecisa icona, o mero indizio di uno *stare in luogo*», esprime una modalità diversa di convergenza, il «rigore di chi lascia essere»<sup>27</sup>.

E, ribaltando specularmente la prospettiva, si potrebbe aggiungere che la «sporadicità» compositiva delle ultime sillogi, complementare in *Conglomerati all'effort structurel*, operi sì «in controtendenza» rispetto alla condensazione omologante, ma che ne resti coinvolta in quanto quest'ultima paradossalmente agisce disgregando, polverizzando, disperdendo le trame di senso che attraversano lo spazio e ne costituiscono l'unicità/pluralità di luogo/luoghi.

Anche in *Conglomerati* le grandi guerre sono ben presenti, la Prima in *Grave. Isola dei morti*, la Seconda nella sezione *Roghi*. È però soprattutto di un'altra guerra, di altre distruzioni che qui si tratta, quelle prodotte dal «progresso scorsoio» di una globalizzazione forsennata.

Tra i due fenomeni esiste una continuità, che Zanzotto sottolinea nel titolo della poesia *Roghi (1944-2001)*, e che forse nessun pensatore ha saputo individuare prima e meglio di Ernst Jünger, il quale vedeva nella «Mobilitazione Totale» delle energie e delle forze un carattere comune al lavoro tecnico e alla guerra:

26 M. Heidegger, *Il linguaggio della poesia* (originariamente apparso in rivista con il titolo *Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes*, 1953) in *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia 1984, p. 45, titolo sotto il quale vengono raccolte tre conferenze tenute fra il 1957-8, confluite nel 1959 in *Unterwegs zur Sprache* (il volume, edito a partire dal 1985 nel XII vol. della *Gesamtausgabe*, cit., raccoglie una serie di saggi e testi di conferenze apparsi fra il 1950-9). A proposito del termine «*Erörtern*» il traduttore, A. Caracciolo, annota: «significa, correntemente, discutere, ed *Erörterung*, discussione. Heidegger – attraverso l'evidenziazione e la valorizzazione dei monemi *er* e *Ort* richiamati nel loro significato originario – conferisce alla parola un senso complesso che emerge via via che ci si inoltra nella lettura del saggio. Nessuno dei termini da altri precedentemente suggeriti (situare, collocare...) [...] ci è risultato utilizzabile» (*ivi*, p. 80).

27 *Ivi*, p. 75.

Fra tutte le svolte e le direzioni che possono essere prese nello spazio del lavoro, quella che mira all'armamento è la più importante. Ciò si spiega, se pensiamo che il significato più riposto presente nel tipo umano e nei mezzi da lui usati tende al dominio. Qui non c'è alcun mezzo, neppure il più specifico, che non sia nello stesso tempo un mezzo di potere, cioè un'espressione del carattere di lavoro totale. Queste qualità assumono evidenza nel forte impulso con cui la guerra tende a impadronirsi di tutti i campi d'attività [...]. Analogamente a ciò che avviene per la differenza tra città e campagna, durante una guerra tende a sfumare la differenza tra fronte di combattimento e territorio della patria, tra forze armate e popolazione, tra industria in generale e industria degli armamenti. La guerra come elemento primordiale scopre allora un nuovo spazio – scopre la particolare dimensione della totalità, coordinata ai moti dell'operaio<sup>28</sup>.

Conseguenza di questa condizione è la trasformazione della superficie terrestre in un «paesaggio di transizione»:

«A nessuno può sfuggire che nulla viene prodotto in vista di un'esistenza duratura e con quel carattere di perennità che apprezziamo nelle costruzioni degli antichi [...]. Ogni mezzo, invece, ha carattere provvisorio, da officina [...]. In consonanza con questa situazione, il nostro territorio appare come un paesaggio di transizione. In esso non esiste stabilità di forme; ogni forma viene ininterrottamente modellata da una dinamica inquietudine. Non esistono mezzi durevoli; di durevole non c'è che il diagramma della potenza [...].»<sup>29</sup>

In *Conglomerati* i «graffi» e le «tracce» di questo «diagramma della potenza» sono impresse non più (o non solo) dalle armi, ma dal «gran verbo delocalizzare» e dalla sua lingua («il cancerese, il cannibalese»), che in un'«onda» di speculazione edilizia e finanziaria «sormonta tutto ciò che con ogni amore e afrore di paese / doveva» difendere l'«Ort» della poesia; dall'«informazione» che «corre e scorre e fa spaventi» sulle sue «ali di pipistrello», manifestando l'«anima torva del simbolico», di un denaro che, perso ogni contatto con il «valore d'uso», è assurto ormai alla pura dimensione del «simbolico» (*Sulle ali di pipistrello dell'informazione*, p. 50); dalle alterne vicende di Wall Street, il cui nome, tradotto in dialetto («Strada del Muro») e in italiano («STRADA DEL MURO») con effetti di ironica risemantizzazione<sup>30</sup>, campeggia in *Inizio 2000* e *Tristissimi 25 aprile*.

28 *L'Operaio. Dominio e forma*, Parma, Guanda 1991, pp. 261-2 (*Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* [1932], Stuttgart, Ernst Klett Verlag 1981).

29 *Ivi*, p. 153.

30 Di analogo tenore, sempre in *Inizio 2000*, l'interpretatio che riduce il nome di Alan Greenspan (a capo fino alla fine del 2006 della Federal Reserve) ad «Alan da

Per Zanzotto, lo abbiamo visto, la pervasività delle “ragioni” belliche (e di altre «forme di conflittualità») determina una condensazione-distruzione culminante in un «non-luogo-a-procedere» che interessa il «processo storico», un violento arresto, per il quale Jünger aveva proposto l’efficace espressione che dà il titolo a uno dei suoi più interessanti libri, *Al muro del tempo*. Ne stralcio alcuni brani significativi per quanto stiamo dicendo:

Non solo il taglio profondo viene percepito in ogni strato della coscienza, e in modo precipuo mediante il soffrire, ma neppure mancano i segni e gli indizi visibili.

[...] La domanda che ora dobbiamo porci è se il taglio separi due periodi geologici, e se, in questo senso, una nuova epoca incomba su di noi con le sue forme.

[...] La collocazione della vita nel solco geologico, il senso della terra rimangono, così come la maggior parte dei grandi doni, inosservati. È qualcosa che si percepisce alle radici come patria inconscia, e trova espressione nella poesia.

[...] Occorre qui accennare almeno a una questione incidentale: è lecito far rientrare nella geologia i cambiamenti provocati dal piano dell’uomo?

[...] Una metropoli sotto il cui asfalto si accumulano catacombe, sepolcri, rovine, macerie e calcinacci di cinquanta generazioni richiama alla mente una barriera corallina.

[...] Ora, questo passaggio – a partire dal quale troviamo l’uomo non solo presente in uno strato, bensì in quanto essere che crea e definisce strati – è uno dei sintomi della sua uscita dal campo della storia, a ridosso del muro del tempo<sup>31</sup>.

Siamo molto lontani, sia nel caso di Jünger che in quello di Zanzotto, dalle banali suggestioni millenaristiche oggi di moda (e che andrebbero tuttavia interpretate come fenomeni sintomatici della condizione descritta da entrambi gli autori), o dagli affrettati proclami di un certo Postmodernismo sulla “fine della storia”. Qui si tratta piuttosto, in un orizzonte

---

Grespan» (essendo “Alano” e “Crespano” due paesi veneti, come avverte il poeta in nota, a p. 32).

31 Milano, Adelphi 2000, pp. 172-87 (*An der Zeitmauer*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag 1981). E si veda anche di passaggio quanto Jünger scrive a proposito di un altro grande tema zanzottiano, la meteorologia (pp. 195-6: «Esperimenti che intervengono sull’economia geologica, e perfino cosmica, sono una novità: mai l’uomo si era preso l’arbitrio di fare alcunché di simile [...]. Tutto questo ci riconduce a un particolare tipo di inquietudine anteica, l’inquietudine meteorologica. È quella a cui siamo più sensibili: è quotidiana, di ogni ora. [...] La meteorologia rientra fra quelle scienze ascritte alla terra in quanto tale. [...] Il tempo è sì ovunque diverso e da diversi punti va osservato, e tuttavia l’osservazione stessa, per essere proficua, deve presupporre un sistema planetario»).

anti-umanistico di ascendenza heideggeriana (ma anche, per Zanzotto, leopardiana), di una crisi epocale della storia come forma razionale dell'agire umano e della posizione centripeta che esso si è a lungo attribuito. Si prendano questi versi di *Muffe* (p. 58-9, vv. 18-20: «- Muffetta del pianeta o grattugiato / pan di legno munito / di un logos comunque sconfitto») e la nota dell'autore alla poesia: «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».

Constatata la definitiva sconfitta del *logos*, il tempo storico viene riasorbito da quello, pre- e post-umano, della geologia. Accanto al titolo, di cui ci occuperemo tra breve, e alla conversazione *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora l'origine*<sup>32</sup>, giustamente ricordata da Francesco Venturi (cit.), si pensi a tal proposito agli ammassi delle Crode del Pedré (nelle eponime liriche), al «trascorrere sopra ghiaini di millenni» di *Sì, deambulare*; alla confusione di storia/memoria e preistoria/amnesia in (*Forre, fessure 2*), secondo un motivo presente nella produzione zanzottiana sin dalla *Pace di Oliva*, in *Pasque* (1973); o, infine, ai versi esplicitari di *È l'ora rara*: «In nuove intersezioni con altre ère / altra geometria del freddo / dalle strutture del geologiche / tremolanti del freddo / ingoiate dal freddo rifatte / in toilettes per serpentine ère erose dal freddo / del più vecchio cinema sepolto».

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 divenire:

Cammino oggi pian piano sugli esiti di  
 un nevischio, ghiaccischio che sono i millenni  
 li concalco dolcemente e cricchiano e ne siamo  
 i responsabili, dementi impacchettatori o  
 saccheggianti, un gioco ne facciamo, né gioie né dolori  
 né mito, non esiste mito, non esiste ragione  
 ma soltanto la scheggia "ciclabile" con le sue  
     meravigliate, non autocredentesi stazioni  
     ma che brividi, fin sotterra, di fiducia<sup>33</sup>

32 Roma, Nottetempo 2007, a cura di L. Barile e G. Bombiani, pp. 45-7.

33 *Inizio 2000*, pp. 30-2, vv. 15-23.

Eppure, «mentre tanfo e grandine e cumuli di guerra // Mentre tutto trema nel delirio del clima / e la brama di uccidere maligna inventa inventa», ci sono ancora rari «luoghi in cui resistere, / luoghi dove Muse si danno convegno / per mantenere l'eco di un'armonia / per ricordarci ancora che esiste il sublime / per risaltare gli antichi splendori ed accogliere nuove vie di Beltà»; «raro» persiste e «pur sempre sepolto nelle selve d'ombra di armi totali / un Luogo»: una *Ort*, una *Lichtung* (radura-illuminazione) che «ora rinasce e tenta difenderci dall'ira del cosmo» (*Mentre tanfo e grandine...*, p. 131).

Luogo e libro come fonte-convergenza e durata di senso, come memoria viva di una scrittura – e quindi anche di una geo-storiografia – altra: residuale ma resistente.

### 2.3. Il titolo della raccolta e il dialogo con Paul Celan

Il riferimento alla geologia, come spesso accade nella poesia di Zanzotto, esprime un'ambivalenza, parallela a quella che sussiste, a livello macrotestuale, tra “sporadicità-virtualità-deriva” e “geometria-spazialità-struttura”.

Da un lato esso indica infatti la sortita del *logos* storico in un «non-luogo-a-procedere» saturo di conflittualità e tensioni telluriche, con la conseguente avanzata di un “morbo alzaimeriano” che disgrega qualunque segno geografico-scritturale provvisto di un senso stabile e come tale trasmissibile, per riaggregare tutto nella poltiglia «onnivora» di un generico *Junkspace*<sup>34</sup>.

*Dall'altro, la pietra si fa simbolo di una solida persistenza, come il «geometrico avvenimento» di Euganei (2 e 3), che «toglie / appoggio sotto i piedi ma / che tutto ridà / in un'inimmaginabile misura / di tutte le misure» (2, p. 111, vv. 1 e 6-9); o come la «crosta» di quella «gemma cupa» o «cupissima madreperla» fossile che è il Lago di Rêvine, che con le sue «onde gelate / in pietra blu» buca come una macchia di solidità «ogni immaginario / o simbolico» (*Sacramento-pericolo*, pp. 99-100, vv. 2-3, 5-6, 36-7).*

Questa ambivalenza si riflette nel titolo della raccolta e in quella che parrebbe aver costituito – almeno in un certo frangente – un'ipotesi ad esso alternativa.

34 “Spazio-spazzatura”, secondo la fortunata definizione dell'architetto Rem Koolhaas nell'omonimo saggio (tra le moltissime edizioni, cito solo la prima, in *Guide to Shopping*, Köln, Taschen 2001, pp. 408-21; nell'edizione italiana, Macerata, Quodlibet 2006, il saggio fa parte di una raccolta eponima di tre scritti koolhaasiani, e si legge alle pp. 61-102).

La questione potrà essere affrontata con il dovuto rigore quando saranno disponibili i materiali autografi della raccolta, i quali, per ragioni cronologiche, non sono conservati al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia come la restante parte dell'opera poetica zanzottiana.

Per il momento disponiamo solo di una preziosa dichiarazione di Zanzotto in un'intervista rilasciata a Nello Ajello e pubblicata sull'«Espresso»<sup>35</sup> con il titolo *Il poeta che parla alle montagne*. All'intervistatore, che gli chiedeva se avesse «un nuovo titolo» per quello che avrebbe potuto essere il suo «ultimo libro» (e che purtroppo lo è), Zanzotto rispondeva: «Inseguo delle ipotesi. Potrebbe chiamarsi, per esempio, “Erratici”. I massi erratici sono dei blocchi ciclopici di roccia trasportati dai ghiacciai»<sup>36</sup>.

L'«ipotesi», per certi versi, non era molto lontana dalla scelta definitiva.

Come i «conglomerati», di cui condividono l'origine glaciale, gli «erratici» sono «blocchi ciclopici di roccia». Nel caso dei massi erratici, già presenti nel *Galateo in Bosco, Ipersonetto XIII (Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino)*<sup>37</sup>, tuttavia, si tratta di una materia sì solida, mastodontica e pesante, ma che partecipa di un moto casuale, di un'«erranza» o «erraticità», con possibile rinvio etimologico all'«errore» come forma di devianza dalla regola. Questi massi infatti hanno solitarie, insolite e stranianti collocazioni nei fondovalle, dove sono stati trasportati da ghiacciai poi ritirati. A livello simbolico, quindi, essi evocano anche un tema molto diffuso nella raccolta, quello del «ghiaccio» e della «glaciazione» come metafora della contemporaneità, e un'idea della poesia come fortuito, allucinato-allucinante effetto di fuga che pure si produce in «coinvolgimento» con un simile contesto, e anzi ne costituisce la misteriosa traccia destinata a durare.

I conglomerati sono invece un tipo di roccia sedimentaria clastica, costituita da «granuli» (i «clasti»), tenuti assieme da una «matrice» (il «sedimento»: sabbia o argilla) e da un «cemento», le cui caratteristiche variano in rapporto alle soluzioni presenti nel sedimento stesso. Derivanti dalla disgregazione di formazioni più antiche e, quanto alla «messa in posto», dal successivo trasporto ad opera delle correnti fluviali, anche i conglomerati posseggono in certo senso una natura «erratica»; a livello simbolico prevale però un'idea di coerenza (anche in senso tecnico: se il cemento è scarso si parla di rocce «incoerenti» o «sciolte», più comunemente di ghiaia); coerenza legata alla «matrice» e al «cemento» che serrano assieme materiali eterogenei.

Nel passaggio dall'ipotesi prospettata nell'intervista (*Erratici*) alla scelta definitiva (*Conglomerati*), si ha dunque una significativa virata verso

35 15, LV, 16 aprile 2009, pp. 116-8.

36 *Ivi*, p. 118.

37 PPS, p. 606, vv. 1-4: «Qual fia ristoro a' dì perduti un sasso: / ma qual sasso tra erratiche macerie, / quale scaglia da cumuli e congerie / identificherò nel bosco, ah! lasso?».

quella compresenza di unità e molteplicità, forze centrifughe e forze centripete, che avevamo individuato nell'analisi della macrostruttura, e che introduce un parziale scarto rispetto alle due raccolte precedenti. E il fatto che il principale elemento coesivo nei conglomerati sia identificabile con la cementazione di una "matrice", conferisce nuova attualità a un tema sempre intensamente presente nella poesia di Zanzotto, quello di una «norma» materna<sup>38</sup>, generativa, fonte di una ragione aggregatrice ma aperta.

Come sempre accade per i titoli delle sillogi zanzottiane il titolo «nasce [...] come individuazione di una struttura in mezzo a un coacervo»<sup>39</sup>, facendosi veicolo di una primaria «poetica-lampo»<sup>40</sup> che illumina, per l'autore quanto per il lettore, la *Gestaltung* dell'opera.

Ma le ragioni di interesse per i due titoli non finiscono qui: essi offrono infatti – il primo *in absentia*, il secondo *in presentia* – il capo di una "matassa" intertestuale che ha centrale rilevanza nella raccolta, e che riguarda proprio la questione del rapporto con la memoria, su cui già a lungo ci siamo soffermati.

È noto come, in tutte le sue varianti, il tema della "pietra" occupi una posizione nevralgica nella simbologia di Paul Celan, poeta molto caro a Zanzotto, che gli ha dedicato tra l'altro l'intenso intervento del 1990 *Per Paul Celan*:

Per chiunque, e particolarmente per chi scriva versi, l'avvicinamento alla poesia di Celan [...] è sconvolgente. 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.

[...] Il linguaggio sa di non potersi sostituire alla deriva della destrutturazione per trasformarla in altro, per cambiarle segno: ma nello stesso tempo il linguaggio deve "rovesciare" la storia e qualcosa di più della storia, deve, pur soggiacendo a questo mondo, "trascenderlo" almeno indagandone gli orridi deficit<sup>41</sup>.

Si notino le tangenze tra il discorso sull'opera di Celan e quanto, nella più volte citata nota a *Sovrimpressioni*, Zanzotto scriveva della propria po-

38 Su tutti i riferimenti possibili, si pensi all'epilogo della *Beltà*, *E la madre-norma* (PPS, p. 348), e si osservi come i versi esplicitari della poesia (25-6 «rileva "i raccordi e le rime / dell'abbietto con il sublime"») siano sostanzialmente ripresi in *Conglomerati*, *Tristissimi 25 aprile*, vv. 30-2: «Ma nelle immondizie / troverò tracce di sublime / buone per tutte le rime».

39 Da *Autoritratto* [1997], PPS, p. 1209.

40 *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)* [1987], PPS, pp. 1309-19.

41 In A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, II, cit., p. 345.



esia: necessità di «rovesciare», «trasformare in altro», «cambiare di segno» (nella nota: «controtendenza») all'«annichilimento assoluto» (la «pletora onnivora e annichilente»), pur constatando di dover «rimanere in certo modo nell'annichilimento» stesso, di non poter sottrarre il linguaggio «alla deriva della destrutturazione» (il «coinvolgimento»).

Ebbene. Un esplicito, interrogativo riferimento alla raccolta celaniana *Sprachgitter* (*Grata di parole*, secondo la traduzione di Giuseppe Bevilacqua<sup>42</sup>, 1959) è presente in *Conglomerati* nell'*explicit* di *Osservando dall'alto della stessa china...*<sup>43</sup>; poesia che, come segnala la nota, riprende da *Sovrimpressioni* il «tema delle “Carità romane”»<sup>44</sup>, «riproposto in diversa forma nel nostro tempo anche in *Furore* di John Steinbeck (*The Grapes of Wrath*, 1939)»: cfr. la *Prima versione*: «Dammi il seno ora, ora, subito, ben puttana, / da dietro la grata, dalla mia passione generata – ed innocente figlia manigolda – da dietro la folle griglia sigillata (*Sprachgitter?*)» (e la nota dell'autore: «Paul Celan, *Sprachgitter*»), con la *Seconda*, meno esplicita: «il feudo là nel suo sottrarsi in non luci disperse / divenuto promessa da sempre frustrata / dall'incorruttibilità di una grata».

Per comprendere il rapporto tra la «*Sprachgitter*» di Celan e le *Carità romane* di Zanzotto si legga la nota al componimento:

42 Nel «Meridiano» delle *Poesie*, Milano, Mondadori, 1998. Per la problematica inerente alla traduzione del titolo, cfr. l'ampio saggio introduttivo, sempre di Bevilacqua, *Eros – Nostos – Thanatos: La parabola di Paul Celan*, pp. LVIII-LVII.

43 Cfr. su questo punto la già più volte citata *Lettura* di F. Venturi (pp. 199-201): «Nello Celan di *Sprachgitter*, il paesaggio petroso era oggetto di una consimile interrogazione pietosa, poiché ogni singola pietra componeva virtualmente un sepolcro per le vittime insepolti dell'olocausto. E, in *Fosfeni*, Zanzotto aveva ritratto il sovrapporsi e l'accatastarsi degli anni in tarda età come una lapidazione illogica: “Accumulati anni, come pietre / tirate a caso laggiù” (*Periscopi*, vv. 1-2). Ma, per circoscrivere meglio il campo semantico del titolo, conviene risalire al primo saggio montaliano *Inno nel fango*, del '53, dove, a proposito del tema del ciottolo e del pietrame in *Ossi di seppia*, Zanzotto aveva già enucleato le antinomie umano / non-umano, organico / inorganico, inferendone la nozione di “tempo grande” [in *Scritti sulla letteratura*, cit., vol. I, pp. 15-20]: “tutto questo cosmo di atroci entità sotterranee, magmi e fossili, situati, pure nella loro soffocante vicinanza, a immani distanze di tempo, come le stelle nello spazio, dovevano contribuire a umiliare l'uomo sino ad offenderlo, [...] predicandogli con mezzi mostruosamente eccessivi la sua insignificanza, anzi il suo perdersi già in atto nel mare magnum dei residui, veri signori del mondo. [...] la scienza aveva messo in luce i misteri di un paesaggio alienante, denso di pieghe e di strati che parlavano smisuratamente di vita consunta senza essere umana”».

44 Cfr. la poesia da *Carità Romane* (1-3), in *Conglomerati*, cit., pp. 42-6.

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 [...]. 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 si verifica [...] forse qualche luce *shocking* può apparire<sup>45</sup>.

Il poeta, come Celan, deve farsi «interprete» e mediatore «dei veleni attuali» nei confronti di un'immagine fantasmatica di «beltà» (la musa) che è creata da lui, ma che a sua volta lo nutre, restituendogli sì «l'insieme ingigantito dei suoi mali», ma generando anche in questo scambio un possibile, luminoso cortocircuito in cui la poesia può continuare a sopravvivere.

Il linguaggio poetico (*Sprache*) in questo processo è un fattore di separazione, segregazione, «emarginazione»:

Materialmente [*Sprachgitter*] significa la grata attraverso cui avviene il dialogo in un confessionale o nel parlatorio di un convento di clausura. È dunque qualcosa che pone un limite, un diaframma, un impedimento quantomeno parziale alla piena e libera attuazione di un dialogo, di un contatto. Forse ci avviciniamo al senso allusivo implicito nel titolo se vogliamo tenere presente che il tema dominante della raccolta è l'aspirazione, il tentativo estremamente arduo di istituire un rapporto con i "sommersi". E qui può essere utilmente ripreso il collegamento [...] con l'uso metaforico che Jean Paul – scrittore molto letto da Celan – fece in varie sue opere di *Sprachgitter*. Così in Hesperus si legge: "il silenzio è il linguaggio del mondo degli spiriti, il cielo stellato è la loro grata di parole [...]".

[...] L'ipotesi suesposta circa il senso da attribuire a *Sprachgitter* mi sembra dunque da preferire a quella, pur sostenuta con ingegnosi argomenti, secondo cui il titolo indicherebbe la griglia linguistica che il poeta avrebbe inteso gettare sulla realtà per dominare il caos che regna in essa.<sup>46</sup>

45 *Ivi*, p. 46. La denominazione "Carità romana" si riferisce a un aneddoto ricordato da Valerio Massimo nell'opera *Factorum ac Dictorum Memorabilium Libri IX* (I sec. A.C. – I sec. D.C. circa), nel quale si racconta di una fanciulla di nome Pero che allatta segretamente il padre in carcere, dove questi è stato condannato a morire di fame. La storia ha conosciuto una vasta fortuna soprattutto nel campo delle arti figurative, dagli affreschi pompeiani a Rubens.

46 A. Bevilacqua, op. cit., pp. LIII-LIV.

Nel caso di Zanzotto, perlomeno, credo sia ipotizzabile un'ambivalenza, e che quella della «grata» vada intesa al contempo come necessaria funzione strutturante e ordinatrice, come elemento che media tra il poeta e gli «spiriti», siano essi le sue creazioni fantasmatiche o le reali manifestazioni dei «sommersi», dei morti (i «Manes»).

In tal senso, mi pare che anche nel titolo della sezione *Isola dei morti* e in quello, appena variato, del suo componimento incipitario (*Grave. Isola dei morti*) emerga una reminiscenza celaniana. Il pensiero corre infatti all'epilogo di *Von Schwelle zu Schwelle (Di soglia in soglia, 1955)*, *Inselhin (Alla volta dell'isola)*:

Inselhin, neben den Toten,  
dem Einbaum waldher vermählt,  
von Himmeln umgeiert die Arme,  
die Seelen saturnisch beringt:

so rudern die Fremden und Freien,  
die Meister vom Eis und vom Stein:  
umlautet von sinkenden Bojen,  
umbellt von der haiblaunen See.

Sie rudern, sie rudern, sie rudern -:  
Ihr Toten, ihr Schwimmer, voraus!  
Umgittert auch dies von der Reuse!  
Und morgen verdampft unser Meer!<sup>47</sup>

Oltre al primo verso, che palesa subito la contiguità tematica, si noti il connubio «*Eis-Stein*» del v.6 (“ghiaccio-pietra”), diffusissimo in *Conglomerati*. I «latrati» dell'«*haiblaunen See*» (v. 8: «mare color squalo»<sup>48</sup>) suggeriscono inoltre un riscontro con le poesie contigue di *Lacustri, Le notti fremono di ladri e di ghiacci* (vv. 5-6: «le notti millezero come pack in-squalano / tetri ruggiti di urti) e *Denti di squali e segnali fatali*<sup>49</sup>, dove pure

47 P. Celan, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag 1986, vol. I, p. 141 (ed. it. p. 242-3: «Alla volta dell'isola, a fianco dei morti, / fin dalla foresta uniti al tronco scavato, / le braccia attorniate da cieli-avvoltoi, / le anime cinte da saturnei anelli: // così, liberi ed estranei, vogano costoro, / i maestri del ghiaccio e della pietra: / fra il clamore di boe sprofondanti, / fra i latrati del mare color squalo. // Essi vogano, essi vogano, essi vogano -: / Voi, morti, voi, nuotatori, avanti! / Imprigionato anche questo nella nassa! / E domani svapora il nostro mare!»).

48 Letteralmente “tinto di azzurro-squalo”.

49 Possibile, in «sovrimpressione», una eco dagli *Strumenti umani* (1965) di Sereni, *Gli squali*, 14-6: «E presto delusi dalla preda / gli squali che laggiù solcano il golfo / presto tra loro si faranno a brani».

il tema del “ghiaccio” è centrale. Le liriche citate sono per giunta seguite da *Sacramento-pericolo*, componimento dove il lago è definito metaforicamente «gemma cupa» e «perla-nera», in possibile riecheggiamento di *Aufs Auge Gefropft (Innestato nell'occhio)*, vv. 4-5: «*treibt es die schwarze, / die Knospe*» («esso getta nera / la sua gemma»)⁵⁰.

E si osservi infine, al v. 11 di *Inselhin*, il participio «*Umgittert*» (“imprigionato”), che salda secondo un procedimento tipicamente celaniano la silloge del '55 alla successiva, *Sprachgitter*, citata da Zanzotto in *Osservando dall'alto della stessa china...*

Andrebbe indagata anche l'incidenza dello stilema iterativo «*sie rudern, sie rudern, sie rudern*» (v. 9), caratteristico della scrittura di Celan, con le «varie forme morfologiche e ritmiche che segnalano» in Zanzotto «nesso e legame, rivisitazione e ripetizione»⁵¹: ma il discorso, formale e non, potrebbe estendersi all'intera produzione zanzottiana⁵² e ad altri fenomeni linguistici⁵³, esorbitando i limiti che ci si è imposti qui.

50 *Von Schwelle zu Schwelle*, in P. Celan, op. cit., p. 106 (tr. it. pp. 176-7).

51 C. Martignoni, *Il linguaggio della «sovrimpression»*, cit., p. 215.

52 Aggiungo solo un riscontro fra il titolo di due poesie raccolte in *Meteo, Ticchettio* (I e II, PPS, pp. 839-42), e lo splendido epilogo di *Sprachgitter, Engführung (Stretta)*, in *Gesammelte Werke*, cit., I, p. 198, vv. 31-2: «[...] *ich tickte euch, euer Atem / gehorchte*» (tr. it. p. 335: «vi mandavo un ticchettio, il / vostro respiro si adeguava»). Ma cfr. anche *Und mit dem Buch aus Tarussa (E con il libro di Tarussa)*, ivi, p. 287, vv. 13-29: «*Von / Wahr- und Voraus- und Vorüber-zu-dir-, / von / Hinaufgesagtem, / das dort bereitliegt, einem / der zigene Herzsteine gleich, die man ausspie / mitsamt ihrem un- / verwüstlichen Uhrwerk, hindu / in Unland und Unzeit. Von solchem / Ticken und Ticken inmitten / der Kies-Kuben mit / der auf Hyänenspur rückwärts, / aufwärts verfolgbaren / Ahnen- / reihe Derer- / vom-Namen-und-Seiner- / Rundschlucht*» (tr. it. p. 497-8: «Di quel / già detto per vero / e prima e accanto e a te / all'insù / che giace lì pronto, uguale / ad una delle pietre del proprio cuore, / che sputammo, assieme al loro in- / distruttibile meccanismo d'orologio, / fuori, nel non-paese e nel non-tempo. Di questo / continuo ticchettare nel bel mezzo / dei cubi di ghiaia con / la catena di avi / di Nomi-e-Sua- / Forra-Tonda, percorribile a ritroso / su una traccia di jene»), dove tra l'altro segnale: il tema dell'«*Unland und Unzeit*» (“non-paese e non-tempo”), che come si è in parte visto è centrale in Zanzotto; l'immagine dei «*Kies-Kuben*» (“cubi di ghiaia”), molto simile a quella dei «conglomerati»; infine, la «*schlucht*» (“forra”) di tante poesie zanzottiane, tra le quali (*Forre, fessure 2*) in *Conglomerati*, cit., pp. 133-4.

53 Penso, per fare solo un altro corsivo esempio, alla “frantumazione” di parole in *enjambement*, vero e proprio marchio stilistico di Celan e significativa del suo «*lallen und lallen, / immer-, immer- / zuzu*» (*Tübingen, Jänner*, in *Die Niemandrose*, op. cit., p. 226, vv. 20-2; tr. it. pp. 380-1: «bal- balbettare / conti-, conti-, / nuamente, mente»), così in sintonia con la balbuzie-afasia-amnesia zanzottiana (per cui rinvio a S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, PPS, pp. IX-XLIX). Tra i molti riscontri possibili, cfr., in *Conglomerati, Il cortile di*

Altri referti tematico-lessicali si incontrano negli ultimi versi di *Crode del Pedrè* (*Seconda versione*: «peso, peso, peso PESO / peso / contrazioni, krismi di ciò che pensi e spargi / TU IO LEI, signore VOI signorine PESO orbo OMBRA / fratto e irrelato e maciullato e accovacciato / MACCELLASTE ROCCE e ne uscì vento–miracolo torvo / diveniste, INCIDENZE D'IPERCOSCIENTE / MEMORIE 3000 o 30000 anni? o appena 30 di / demente, maialesca dimenticanza?»), dove, oltre ai temi celaniani dell'«ombra» e della «memoria/dimenticanza», il «peso» ossessivamente evocato e maiuscolato sembra riferirsi a *Das Schwere* (*Il peso*, in *Von Schwelle zu Schwelle*)<sup>54</sup>, che non «rende leggera la pietra» (v. 2: «*es macht mir den Stein nicht gewogen*»), e a *Es ist nicht mehr* (*Non è più*, in *Die Nemndsrose*, 1963), che riproduco qui di seguito:

Es ist nicht mehr  
diese  
zuweilen mit dir  
in die Stunde gesenkte  
Schwere. Es ist  
eine andere.

Es ist das Gewicht, das die leere zurückhält,  
die mit-  
ginge mit dir.  
Es hat, wie du, keinen Namen. Vielleicht  
seid ihr dasselbe. Vielleicht  
nennst auch du mich einst  
so<sup>55</sup>.

Ma c'è anche, in *27 novembre*<sup>56</sup>, lo sbadiglio «Pallash» del «selvaggio» gatto Utti, che è sì holderliniano<sup>57</sup>, ma che rinvia anche alla celebre clauso-

---

*Farrò...*, vv. 1-6, dove la scalatura tipografica dei versi intensifica l'effetto di «sfasamento»: «Tu che nelle sfasate / avvisaglie d'aprile, alle sere / in cui nubi grigeoro lacri- / marono lacri- / marono / tra i ricci del sole».

54 *Ivi*, p. 90 (ed. it. pp. 146-7).

55 *Ivi*, p. 238 (ed. it. pp. 402-3: «Non è più / quella / pesantezza che talvolta / con te sprofondava / nell'ora. È / un'altra. // È il peso rattenente / il vuoto / che senno t'accompagna. / Come te, non ha nome. Forse / siete la stessa cosa. Forse un giorno / anche tu mi chiamerai / così»).

56 A. Zanzotto, *Conglomerati*, cit., p. 149.

57 Cfr. la nota dell'autore (p. 149): «Pallash era una delle parole pronunciate da Hölderlin durante la follia. L'accostamento sembra rinvia a una qualche misteriosa relazione tra questa animalità folle che ancora crea e il gatto che si esprime con uno sbadiglio».

la parentetica («(“*Pallaksh. Pallaksh*”»)») della poesia celaniana *Tübingen, Jänner*<sup>58</sup> (in *Die Niemandsrose*), in cui la presenza di Hölderlin è strutturale.

Infine, si pensi alla poesia esplicitaria della penultima sezione (e dell'intera raccolta, se si guarda alle due *Disperse* come a un corpo per molti versi estraneo alla sua struttura), *Parola, silenzio*<sup>59</sup>: due quartine di endecasillabi a rima ABAB seguite da un verso para-endecasillabico isolato, che paiono dialogare con il celaniano *Argumentum e silentio*<sup>60</sup>.

E veniamo, dopo questa escursione, al problema del titolo: «Erratici», si diceva. Si sarebbe immediatamente portati a pensare a *Erratisch* (*Erratico*, in *Niemandsrose*), dove «Der Stein, / schläfenah einst, tut sich [...] auf» (vv. 6-7: «La pietra, / stretta prima alle tempie, [...] si schiude»)<sup>61</sup>, in maniera non troppo dissimile da quanto accade, nel brano citato (*supra*), alle «rocce» di *Crode del Pedrè* (*Seconda versione*), dopo che il loro «PESO orbo OMBRA» è stato «fratto e irrelato e maciullato» per farne «uscire vento-miracolo torvo».

Il tedesco, tuttavia, ha una termine tecnico per indicare i massi erratici, “*findling*” (da “*finden*”, “trovare”), che si riferisce all'enigmatico ritrovamento di queste rocce nei campi da parte dei contadini, e che ha un riscontro preciso nella poesia di Celan. Ecco il testo di *Vom großen* (in *Atemwende*, 1967):

Vom großen  
Augen-  
losen  
aus deinen Augen geschöpft:

der sechs-  
kantige, absageweiße  
*Findling*.

Eine Blindenhand, sternhart auch sie  
von Namen-Durchwandern,  
ruht auf ihm, so  
lang wie auf dir,  
Esther<sup>62</sup>.

58 P. Celan, *Gesammelte Werke*, cit., I, p. 226 (ed. it. pp. 380-1).

59 A. Zanzotto, *Conglomerati*, cit., p. 196.

60 In P. Celan, *Von Schwelle zu Schwelle*, cit., pp. 138-9 (ed. it. pp. 236-9).

61 *Ivi*, p. 235 (ed. it. pp. 396-7).

62 *Ivi*, II, p. 35, corsivo mio (tr. it. pp. 554-5: Attinto ai tuoi occhi / dal grande / Senza- / occhi: // il masso erratico / delle sei creste, bianco di rifiuto. // Una mano

Il «*sechs-kantige findling*» («masso erratico delle sei creste») ricorda anche la «Trimurti» di *Euganei* (2-3), le tre creste montuose che, come gli erratici, costituiscono un «geometrico avvenimento / improvvisamente allucinante / tra tanti segni di intrichi topologici / a una curva di stradine / che taglia il fiato / che toglie appoggio sotto i piedi» (2, vv. 1-6).

Se, inoltre, l'ipotesi di intitolare la raccolta *Erratici* viene scartata, l'alternativa rappresentata da *Conglomerati* non abbandona però la «traccia» di Celan.

Zanzotto, pur non avendo bisogno di mediazioni per leggere il tedesco, conosce senz'altro la traduzione dell'amico Giuseppe Bevilacqua (cui qui si è fatto costante riferimento). È molto probabile dunque che abbia presente la versione italiana dello splendido *incipit* (di impronta heideggeriana) *Wege im Schatten-Gebräch, Passaggi nel conglomerato d'ombra*<sup>63</sup>, dove però Bevilacqua sceglie di allontanarsi dal valore tecnico che la parola «*gebräch*» (tradotto: «conglomerato») ha in tedesco. Si tratta di un termine della caccia, indicante i cumuli di terra che i cinghiali ammucciano scavando con il grugno alla ricerca di tuberi, e che si traduce letteralmente in italiano con «aratura». È un'immagine di grande intensità e potenza, che richiama il tema di *In gestalt eines ebers* (*In figura di selvatico porco*, in *Von Schwelle zu Schwelle*)<sup>64</sup> e che potrebbe suggerire una nuova parziale analogia con i «massi / colmi ancora della violenza d'urto / che li ha sparsi e resi tali» di *Crode del Pedrè* (*Seconda versione*, vv. 2-4).

C'è invece un altro luogo celaniano dove il poeta, senza nominarli, sembra quasi dare una definizione dei conglomerati quale metafora dell'esistenza e della poesia. È un aforisma del 1956, pubblicato nel volume postumo «*Mikrolithen sinds, Steinchen*». *Die Prosa aus dem Nachlaß*<sup>65</sup>:

«Mikrolithen sinds, Steinchen, kaum wahrnehmbar, winzige Einsprenglinge im dichten Tuff deiner Existenz – und nun versuchst du, wortarm und vielleicht schon unwiderruflich zum Schweigen verurteilt, sie zusammenzulesen

---

di cieco, durissima anch'essa, / per quell'incrociar di nomi, / riposa su di lui, tanto / a lungo quanto su te, / Esther»).

63 P. Celan, *Atemwende*, op. cit., pp. 524-5.

64 Si confronti inoltre la rete isotopica istituita dalla «*Vier-Finger-Furche*» del v. 3 («solco-di-quattro dita») e dal verbo «*wühlen*» del successivo, che significa non solo «scavare», ma anche, in riferimento al maiale, «grufolare»: «*Wege im Schatten-Gebräch / deiner Hand. // Aus der Vier-Finger-Furche / wühl ich mir den / versteinerten segen*».

65 Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag 2005, tr. it. *Microliti*, Mori, Zandonai 2010: per le differenze tra l'edizione italiana e quella tedesca rimando alla *Premessa* del curatore D. Borso.

zu Kristallen? Auf Nachschübe scheinst du zu warten – woher sollen die kommen, sag?»<sup>66</sup>

Al di là del riscontro (i «microliti», altrimenti «clasti», agglomerati nel «tufo denso» della «matrice» cementata), conta la profonda consonanza tra la poetica celaniana e quella di *Conglomerati*: la gravità soffocante dell'«esistenza», e il poeta che, nonostante sia ormai rimasto «povero di parole e forse già irrevocabilmente condannato al silenzio», persiste nel tentativo di portare quel poco e quel disgregato che gli resta alla geometrica connessità e trasparenza del «cristallo». Nella disperata attesa di «rifornimenti» (da dove?).

---

66 *Ivi*, p. 47 (ed. it. pp. 52-3: «Microliti sono, pietruzze appena percepibili, lapilli minuscoli nel tufo denso della tua esistenza – e ora tenti, povero di parole e forse già irrevocabilmente condannato al silenzio, di raccogliarli a cristalli? Rifornimenti sembri attendere – donde dovrebbero venire, di'?»).



## INDICE DEI NOMI

- Accati Luisa, 13  
Agamben Giorgio, 12, 149-58, 198  
Agosti Stefano, 101, 292n  
Ajello Nello, 287  
Alberti Leon Battista, 144  
Allemann Beda, 176-80  
Aristofane, 111-2  
Aristotele, 151  
Artaud Antonin, 105-6  
Ashby William Ross, 48n, 51  
Auerbach Erich, 12  
Augé Marc, 122-3
- Bachofen Johann Jacob, 12, 166  
Baden-Württemberg Carl Eugen von, 37n, 161  
Badiou Alain, 154-7  
Baldini Raffaello, 80n  
Barile Laura - Bompiani Ginevra, 285n  
Barth Karl, 150, 198, 202  
Basaglia Franco, 29  
Bataille Georges, 26, 28, 32, 154  
Baudrillard Jean, 143  
Bazlen Roberto, 137n  
Beauharnais Joséphine, 37n  
Beauharnais Stéphanie, 37n  
Beißner Friedrich, 195n  
Bene Carmelo, 112-3  
Benevelli Elio, 129-138  
Benjamin Walter, 141-2n  
Bernhard Ernst, 137  
Bevilacqua Alberto, 289, 290, 295  
Bignamini Mauro, 32, 140-1  
Bion Wilfred, 14  
Blanchot Maurice, 176
- Bloch Ernst, 12, 150, 188-90  
Bloom Harold, 32  
Blumenberg Hans, 210  
Bolk Lodewijk (Louis), 13, 20-34, 37, 83, 209  
Bonaparte Marie, 84n  
Bonaparte Napoleone, 37n, 107n, 113n  
Bonito Oliva Rossella, 20n, 22  
Bordin Michele, 54, 68  
Borso Dario, 295n  
Buffon Georges-Louis Leclerc, 36n  
Bultmann Rudolph, 13, 150, 189-91, 200-1  
Burroughs William, 50  
Busi Giulio, 97n
- Calvino Italo, 80n  
Cacciari Massimo, 13, 151-4, 158, 206n, 230-3, 262  
Canaletto (Canal Giovanni Antonio), 136n  
Caproni Giorgio, 80n  
Caracciolo Alberto, 282n  
Carbognin Francesco, 115n  
Carrouges Michel, 135  
Cazotte Jacques, 82n, 100n  
Celada Ballanti Roberto, 190n  
Celan Paul, 205, 271, 286 sgg.  
Certeau Michel de, 14n, 127, 135  
Clément Gilles, 276  
Colangelo Stefano, 272n  
Condillac Étienne Bonnot de, 36n, 39  
Contini Gianfranco, 139n  
Creuzer Friedrich, 12, 166-7

- Dal Bianco Stefano, 34n, 49, 72, 114n,  
 240, 245n, 247, 249, 272n  
 Dal Monte Toti, 279n  
 Daniele Toffanin Maria Luisa, 153  
 Dante, 33-4, 165, 290  
 Daumal René, 50  
 Debord Guy, 27  
 De Giusti Luciano, 128n  
 Deleuze Gilles, 276-7n  
 Derrida Jacques, 12-3, 26, 31-2, 84n,  
 92n, 102-14, 117, 124-5, 140-1, 254  
 Durkheim Émile, 15, 26n  
 Duchamp Marcel, 135  
  
 Ebel Johann Gottfried, 165  
 Eco Umberto, 118n  
 Engels Friedrich, 69n  
 Euripide, 168n, 196, 249  
  
 Farinelli Franco, 122, 125-6, 143n,  
 144n  
 Fellini Federico, 128-39, 145, 221-2,  
 225  
 Fliess Wilhelm, 113  
 Foucault Michel, 29  
 Frank Manfred, 13, 159-69, 188-9  
 Freud Anna, 113n  
 Freud Sigmund, 13, 14, 22n, 23, 24, 25,  
 27, 30, 31, 32, 84, 90-5, 97, 98, 102,  
 105, 107n, 108, 111, 113n, 127, 130,  
 137, 188, 208, 267  
  
 Galaverni Roberto, 272n  
 Galiani Riccardo, 112  
 Gantheret François, 27n  
 Gehlen Arnold, 22  
 Ginsberg Allen, 50  
 Ginzburg Natalia, 137n  
 Giovanni, 43, 86, 153, 174, 175-6,  
 181n, 199, 201, 250-1  
 Gödel Kurt, 117n  
 Goethe Johann Wolfgang von, 163, 166  
 Goffman Erving, 29  
 Gorgone Sandro, 192-3, 197n  
 Görres Johann Joseph von, 166  
 Green André, 90  
  
 Greenspan Alan, 283-4n  
 Grey Thomas, 216  
 Grilli Alessandro, 111-2n  
 Grunberger Bela, 226, 243  
 Guardi Francesco, 136  
 Guattari Félix, 276n  
 Guerra Tonino, 129n  
  
 Hamann Johann Georg, 160  
 Hauser Kaspar, 37-40  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 12, 39,  
 53, 69-71, 92, 116, 153, 154n, 160,  
 161-5, 171, 181, 199, 211, 232, 252,  
 254  
 Heidegger Martin, 12, 14, 15, 27, 34,  
 38, 71n, 107, 144, 150, 191-7, 198,  
 199, 200, 202, 203, 217, 228, 229,  
 234, 247, 252, 253-8, 268, 281-82,  
 285, 295  
 Heine Wilhelm, 181  
 Herder Johann Gottfried, 160  
 Herzog Werner, 38  
 Heyne Christian Gottlob, 160  
 Hölderlin Friedrich, 12, 14, 69, 106n,  
 149, 152, 161-5, 169, 176-87, 191-7,  
 200, 204, 205-6, 207, 210, 213, 229,  
 243, 255, 293  
 Huxley Aldous, 50  
 Hyppolite Jean, 124n  
  
 Isaia, 165  
 Itard Jean, 38-9  
  
 Jammes Francis, 84, 84-5n  
 Jaspers Karl, 12-3, 37, 150, 190-91, 200  
 Jean Paul (Richter Johann Paul Frie-  
 drich), 290  
 Jervis Giovanni, 112n  
 Jonesco Eugène, 138  
 Jung Carl Gustav, 111, 136-7, 198, 227,  
 235n  
 Jünger Ernst, 282-4  
  
 Kafka Franz, 49, 50, 85, 100, 205, 266,  
 281n  
 Kant Immanuel, 162

- Kerényi Károly, 13, 165, 198, 236n  
 Kern Stephen., 143n  
 Kipling Rudyard, 36  
 Klein Melanie, 14  
 Kojeve Alexandre (Kojevnikov Aleksandr Vladimirovič), 154n  
 Koolhaas Rem, 286n  
 Koyré Alexandre, 154n  
 Kris Ernst, 113n
- Lacan Jacques, 14, 24-7, 30, 39, 48n, 49, 74, 81-4, 90-115, 118, 134, 140, 156, 209, 225, 281  
 Laing Ronald David, 29  
 Lapassade Georges, 13, 22n, 26-35, 37, 42, 209  
 Laplanche Jacques, 87-95, 105n, 107, 110  
 Leakey Louis e Mary, 22n  
 Leary Timothy, 50, 51n  
 Leclair Serge, 87-95, 105n, 107, 110  
 Lecomte Roger-Gilbert, 50  
 Lefebvre Henri, 90n  
 Leiris Michel, 95, 126-7  
 Lejeune Philippe, 126n  
 Lenin (Ul'ianov Il'ič Ul'janov), 69n  
 Leopardi Giacomo, 114, 222, 223-5, 274, 285  
 Lévi-Strauss Claude, 27, 36  
 Lewin Kurt, 27  
 Locke John, 39  
 Lorenzini Niva, 121, 125, 272n  
 Luciano, 217  
 Lutero Martin, 83
- Mallarmé Stéphane, 106, 205  
 Malson Lucien, 35-42, 209  
 Manganelli Giorgio, 83n, 137n  
 Manzoni Alessandro, 119, 207, 213  
 Marco, 214  
 Martignoni Clelia, 40n, 52n, 79n, 86, 87n, 115n, 272-3, 274, 275, 276n, 292  
 Marx Karl, 12, 15, 27, 28, 208, 255  
 Matte Blanco Ignacio, 118  
 Mead Margaret, 27
- Merleau-Ponty Maurice, 36, 90n  
 Meroni Luigi, 52  
 Metken Günter, 135n  
 Metzner Ralph, 51n  
 Michaux Henri, 50  
 Mittner Ladislao, 160-1n, 164, 166n, 210n  
 Montale Eugenio, 289n  
 Moravia Alberto, 26, 28  
 Müller Karl Otfried, 166
- Nauen Franz Gabriel, 161  
 Nietzsche Friedrich Wilhelm, 27, 166  
 Nievo Ippolito, 125  
 Novalis (Freiherr von Hardenberg Georg Friedrich Philipp), 12, 161, 164, 166n, 184n, 197n
- Occhi Daniele, 40, 52n, 79n, 83, 84n  
 Onians Richard Broxton, 219-20  
 Ottieri Ottiero, 265-9
- Padovan Rachele, 265  
 Pagliarani Luigi, 22n  
 Paolini Marco, 279n  
 Paolo, 11, 12, 14, 43, 149-59, 165, 170, 173n, 182, 185, 192, 193, 198, 199, 201-2, 208, 210, 214-5, 219  
 Paris Roger, 22-4, 25, 30  
 Peirce Charles Sanders, 118n  
 Pellegrini Giovan Battista - Prosdocimi Aldo Luigi, 138n  
 Petrarca Francesco, 134-5  
 Pirandello Luigi, 43  
 Pizzamiglio Gilberto, 121n  
 Platone, 110n, 111, 151  
 Plessner Helmuth, 22  
 Plotino, 158  
 Poe Edgar Allan, 49, 83-4  
 Pontalis Jean-Baptiste, 93n  
 Portmann Adolf, 22  
 Pozzi Giovanni, 94-5n  
 Pseudo-Longino, 43, 209
- Raffaello, 160

- Reitani Luigi, 176n, 179n, 181, 184n, 195n  
 Richter Mario, 152  
 Rilke Rainer Maria, 257  
 Rimbaud Arthur, 50  
 Risset Jacqueline, 276-7n  
 Ritrovato Salvatore, 272n  
 Roiter Fulvio, 121-2  
 Roheim Géza, 22n, 23, 24, 25, 30  
 Romano Giulio, 145  
 Rosenzweig Franz, 12, 162  
 Roudinesco Élisabeth, 14n, 90n  
 Rousseau Jean-Jacques, 36, 163, 164, 188n  
 Ruskin John, 142-5  
  
 Sartori Enio, 123n  
 Sartre Jean Paul, 39  
 Saussure Ferdinand de, 95  
 Schelling Friedrich, 12, 149, 161-5, 166, 169-76, 178n, 179, 183, 184, 189, 193, 200, 202, 204, 207, 232, 243, 248  
 Schlegel Ffriedrich, 161n, 210n  
 Schmitt Karl, 155  
 Scholem Gershom, 82n  
 Schwarz Arturo, 133n  
 Sereni Vittorio, 78, 79, 80n, 275n, 291n  
 Simonèt Pina, 68n  
 Socciarelli Felice, 39  
 Speziale Bagliacca Roberto, 14n  
 Starobinsky Jean, 95n  
 Stefanelli Luca, 11, 19, 32n, 38n, 40n, 43n, 49n, 51n, 64n, 71n, 72n, 77n, 84n, 85n, 149n, 176n, 206n, 235n, 271n  
 Steinbeck John, 289  
 Stolberg-Stolberg Friedrich Leopold zu, 160  
 Szeemann Harald, 133n  
  
 Tassoni Luigi, 77n, 90n  
 Taubes Jacob, 152, 153n  
 Tertulliano, 201, 248  
 Tiedemann Rolf - Schweppenhäuser Hermann, 141n  
 Tommaso d'Aquino, 79  
 Topor Roland, 130  
 Trakl Georg, 38, 200, 208  
 Truffaut François, 39, 42  
 Turoldo David Maria, 153  
  
 Uderstadt Cristiana, 52  
  
 Vaihinger Hans, 153  
 Valerio Massimo, 290n  
 Venturi Francesco, 59, 67, 71n, 73, 74n, 78, 149, 272, 276-7n, 281n, 285, 289n  
 Verlaine Paul, 38  
 Vettoretti Pina, 68n  
 Villalta Gian Mario, 121, 128n  
  
 Wackenroeder Wilhelm Heinrich, 12, 161  
 Washburn Sherwood, 22n  
 Weyl Simon, 23, 24, 30  
 Winckelmann Johann Joachim, 12, 160, 166  
 Winnicott Donald Woods, 14  
 Wittgenstein Ludwig, 141, 228, 259  
  
 Zanzotto Fabio, 138n

## INDICE DELLE RIPRODUZIONI

Andrea Zanzotto  
(fotografie di Giovanni Giovannetti) pp. 8, 10

Andrea Zanzotto, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, prima ed., Pieve di Soligo, tipografia Bernardi 1969, foglio di guardia con segni e scritta autografi (esemplare di proprietà della Fondazione Maria Corti di Pavia) p. 18

Fig. 1: *Pasque*, f. VIII, 36  
(autografo del primo indice della raccolta, siglato *Ind. 1*) p. 56

Fig. 2-3: *Pasque*, f. VIII, 57 *recto* e *verso*  
(prima stesura autografa della *Pasqua a Pieve di Soligo*) pp. 75-6

Fig. 4-5: *Pasque*, f. VIII, 3 *recto* e *verso*  
(seconda stesura autografa di *Microfilm*, siglato *Aut. 2*) pp. 88-9

Andrea Zanzotto, *Filò. Per il Casanova di Federico Fellini*, prima ed., Venezia, Edizione del Ruzante 1976, copertina con fascetta editoriale (esemplare del Fondo Zanzotto, Centro Manoscritti dell'Università di Pavia) p. 120

Pier Paolo Pasolini, *Ritratto di Andrea Zanzotto*, 1974, tecnica mista, cm 47,5 x 31,5 p. 146

Andrea Zanzotto - Giò Pomodoro, *Sovraesistenze*, Pesaro, Edizioni della Pergola 1977, introd. di Jacqueline Risset. Una poesia di Andrea Zanzotto in

italiano, francese (trad. di Jacqueline Risset), inglese (trad. di Patrick Creagh), tedesco (trad. di Richard Schwaderer). 12 opere grafiche a colori di Giò Pomodoro, numerate e firmate a matita (cm 48x35). Opera ideata da Guido Ballo, prima ed. di 90+X es., tavole 1 e 2.

pp. 148 e 264

Andrea Zanzotto - Giuseppe Santomaso, *Credibilità che*, St. Gallen, Erker-Verlag 1988 [1982]. Con 6 disegni a colori di Santomaso a piena pagina e un'acquatinta a colori originale firmata a matita da Santomaso in 100 copie numerate. Riprodotti gli autografi delle poesie zanzottiane *Biglia (Pasqua e antidoti)*, *UāUē* (in Pasque, 1973); *Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro* e *Credibilità che* [poi *Righe nello spettro*] (in *Fosfeni*, 1983).

pp. 270 e 303

Credibilità che

Caratteristiche da

non valutare nel suo giudizio, ma trovare il

più probabile modo

di spiegare in se stessi e nel

logico da non fidarsi ne senza e senza

ma - come assai

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

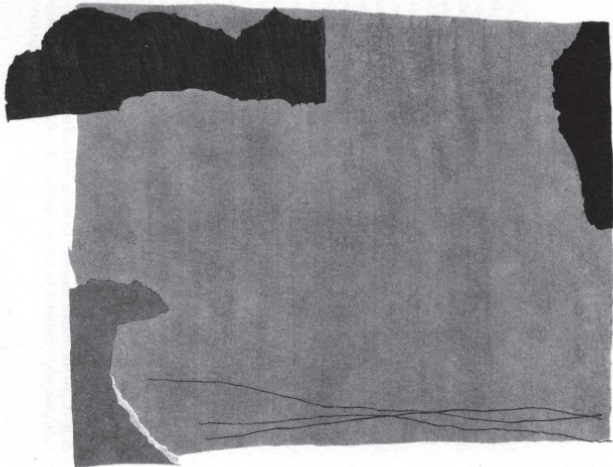
Log. di

Log. di

Log. di

Log. di

Log. di



Andrea Zanzotto - Giuseppe Santomaso, *Credibilità che*, Erker-Verlag 1988 [1982]







Publicazioni del «Centro Internazionale Insubrico “C. Cattaneo” e “G. Preti”»

### Studi

1. Fabio Minazzi, *Geymonat epistemologo. Con documenti inediti e rari (un inedito del 1936, il carteggio con Moritz Schlick, lettere con Antonio Banfi e Mario Dal Pra)*, 2010;
2. Giovanni Carozzini, *Gilbert Simondon filosofo della mentalité technique*, 2011;
3. Brigida Bonghi, *Il Kant di Martinetti. La fiaccola sotto il moggio della metafisica kantiana*, 2010;
4. Giulia Santi, *Sul materialismo leopardiano. Tra pensiero poetante e poetare pensante*, 2011;
5. Fabio Minazzi, *Giovanni Vailati epistemologo e maestro*, 2011;
6. Paolo Musso, *La scienza e l'idea di ragione. Scienza, filosofia e religione da Galileo ai buchi neri e oltre*, 2011;
7. Elisabetta Scolozzi, *Immanuel Kant epistemologo. Interesse ed attualità dell'epistemologia trascendentalista*, 2012;
8. Fabio Minazzi, *Suppositio pro significato non ultimato. Giulio Preti neorealista logico studiato nei suoi scritti inediti*, 2011;
9. Rossana Avanzi, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 2012;
10. Evandro Agazzi, *Ragioni e limiti del formalismo. Saggi di filosofia della logica e della matematica*, a cura e con una Prefazione di Fabio Minazzi, 2012;
11. Massimo Stevanella, *La scoperta scientifica e la sua logica. La teoria dell'abduzione tra scienza, filosofia e letteratura*, 2012;
12. Gabriele Scaramuzza, *Kafka a Milano. Le città, la testimonianza, la legge*, 2013;
13. Federico Francucci, *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*, 2013;
14. *Epistemologia e soggettività. Oltre il relativismo*, a cura di Giovanni Mari, Fabio Minazzi, Matteo Negro, Carlo Vinti, 2013;
15. Fulvio Papi, *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, Premessa di Brigida Bonghi, 2013;
16. Marina Lazzari, *L'esperienza della cosa. Platone, Kant, Heidegger, Hofmannsthal, Dovstoevskij, Mann. In appendice «Lo straordinariamente tedioso»: commento alle lezioni inedite di Giulio Preti sul Cratilo platonico*, 2014;
17. Fulvio Papi, *Dalla parte di Marx. Per una genealogia dell'epoca contemporanea*, 2014;
18. Luca Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla «Beltà» a «Conglomerati»*, 2015.

## Testi

1. Carlo Cattaneo, *Sulla via rettilinea del Gottardo. Lettera a Cavour, non spedita*, con *Il discorso di saluto al Presidente della Repubblica Italiana* di Renzo Dionigi, introduzione, note e cura di Fabio Minazzi, 2011; seconda edizione rivista e aggiornata 2012;
2. Gilbert Simondon, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma ed informazione*, a cura di Giovanni Carrozzini, 2011, 2 voll.;
3. Giulio Preti, *Philosophical Essays. Critic rationalism as historical-objective transcendentalism*, Edited with a critic essay by Fabio Minazzi, Translation from Italian by Richard Sadleir, 2011;
4. Daria Menicanti, *Il concerto del grillo. L'opera poetica completa con tutte le poesie inedite*, a cura di Brigida Bonghi, Fabio Minazzi e Silvia Raffo, con la Bibliografia menicantea, 2013;
5. Antonio Banfi, *La crisi*, Prefazione di Carlo Bo, Postfazioni di Fabio Minazzi e Fulvio Papi, 2013.

## Atti di simposi

1. *Evolutionism and Religion*, Evandro Agazzi and Fabio Minazzi editors, 2011;
2. *VareseComunica. Tecnologia fra i saperi*, a cura di Daniela Fornaciari e Fabio Minazzi, 2012;
3. *Il contributo di Giulio Preti al razionalismo critico europeo*, a cura di Fabio Minazzi e Maria Grazia Sandrini, 2012;
4. *Il dottore e la faconda dottrina. Scavi alle fondamenta del linguaggio bioetico*, a cura di Sergio Balbi e Fabio Minazzi, 2014.

## Cataloghi delle mostre

1. Fabio Minazzi, *Giulio Preti: le opere e i giorni. Una vita più che vita per la filosofia quale onesto mestiere*, Presentazione di Renzo Dionigi, con una nota critica di Rolando Bellini, 2011;
2. Antonio Ria e Serena Savini (a cura di), *Lalla Romano e Daria Menicanti «mentre tu scrivi»*, Presentazione di Fabio Minazzi, con un'intervista inedita a Daria Menicanti, 2012;
3. Dario Generali e Fabio Minazzi, *«La causa dei lumi e della libertà». Itinerario filosofico, storico e archivistico tra le carte – edite ed inedite – di Carlo Cattaneo*, Presentazione di Guido Bersellini, 2012;
4. Giovanni Maria Bertin – Lucia Bozzi – Remo Cantoni – Antonio Maria Cervi – Lucia De Benedetti – Enzo Paci – Antonia Pozzi, *Nel sorriso banfiano. Scritti, cartolerie e foto inedite per Alba Binda*, a cura e con un saggio di Fabio Minazzi, con una lettera su Antonio Banfi di Beatrice Binda De Sartorio e un profilo biografico di Alba Binda della nipote Mirella Binda, 2013.

### Collezione di DVD

1. Daria Menicanti, *Canzoniere per Giulio*, a cura di Fabio Minazzi, recitato da Silvio Raffo, Laboratorio Multimediale di Ateneo, Università degli Studi dell'Insubria, 2011;
2. Laboratorio Multimediale di Ateneo-Università degli Studi dell'Insubria, *Giulio Preti: le opere e i giorni. Testimonianze*, 2011;
3. Laboratorio Multimediale di Ateneo-Università degli Studi dell'Insubria, *Antonio Banfi: testimonianze e riflessioni*, 2013.

### Plaquette

1. Daria Menicanti, *Commutazione. Una poesia inedita*, a cura e con commento di Silvio Raffo, con una nota critica di Fabio Minazzi, Università degli Studi dell'Insubria, 2011;
2. Jean-Hugues Barthélémy, *Abecedario simondoniano. Cinquanta parole-chiave*, traduzione dal francese e prefazione di Giovanni Carrozzini, 2014.

### Libri fotografici

1. Carlo Meazza, *I luoghi di un'amicizia. Antonia Pozzi Vittorio Sereni 1933-1938*, Prefazione di Fuvio Papi, con i contributi di Graziella Bernabò, Onorina Dino, Pierangelo Frigerio, Clelia Martignoni, Fabio Minazzi e Stefano Raimondi, 2012;
2. *Insubria rurale. Pratiche agronomiche sostenibili e biologiche e forme dell'imprenditoria rurale per una nuova immagine della natura*, fotografie di Carlo Meazza, contributi teorici di Giorgio Binelli, Brigida Bonghi, Luca Colombo, Marina Lazzari, Guido Locatelli, Fabio Minazzi, Giovanni Nicolini, Federico Pianezza, Gianni Tamino, Ezio Vaccari, Alberto Vianelli, Giorgio Zanatta, con schede analitiche delle Aziende sostenibili e biologiche, 2013;
3. Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza. Luoghi di una poesia*, testi di Franco Loi, Stefano Raimondi, Gabriele Scaramuzza, fotografie di Carlo Meazza, 2013;
4. *Uomo, natura e montagna*, a cura di Marina Lazzari, Fabio Minazzi e Giovanni Nicolini, 2013.
5. Giovanna Brebbia, «*Idea assurda per un filmmaker*». *Gianfranco Brebbia e il cinema sperimentale degli anni Sessanta-Settanta. Analisi dei suoi film alla luce del suo archivio personale*, prefazioni di Fabio Minazzi e Mauro Gervasini, 2015

### Quaderni di appunti

1. *Giulio Preti*, 2011;
2. *Carlo Cattaneo*, 2012;
3. *Antonio Banfi*, 2013.
4. *Mario Dal Pra*, 2014
5. *Giovani Pensatori*, 2014



MIMESIS GROUP  
[www.mimesis-group.com](http://www.mimesis-group.com)

MIMESIS INTERNATIONAL  
[www.mimesisinternational.com](http://www.mimesisinternational.com)  
[info@mimesisinternational.com](mailto:info@mimesisinternational.com)

MIMESIS EDIZIONI  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

ÉDITIONS MIMÉSIS  
[www.editionsmimesis.fr](http://www.editionsmimesis.fr)  
[info@editionsmimesis.fr](mailto:info@editionsmimesis.fr)

MIMESIS AFRICA  
[www.mimesisafrica.com](http://www.mimesisafrica.com)  
[info@mimesisafrica.com](mailto:info@mimesisafrica.com)

MIMESIS COMMUNICATION  
[www.mim-c.net](http://www.mim-c.net)

MIMESIS EU  
[www.mim-eu.com](http://www.mim-eu.com)

*Finito di stampare  
nel mese di giugno 2015  
da Digital Team - Fano (PU)*