

INDICE GENERALE

INTRODUZIONE.....	7
CAPITOLO I - «GNESSULÓGO» E NON-LUOGO.....	11
Il non-luogo.....	12
«Gnessulógo» e il «tra».....	16
Il «qui» e il «là».....	29
«Gnessulógo» ed u-topos.....	32
L'essere «gnessulógo» della poesia e del poeta.....	34
«Gnessulógo» e radura	38
«Gnessulógo» e nulla.....	41
Abitare poeticamente i luoghi.....	48
(Perché) (Cresca).....	58
CAPITOLO II - IL «TEMA» DE LALINGUA.....	71
Andrea Zanzotto e Jacques Lacan.....	71
Lalingua e la lingua materna.....	78
Lalingua e l'infanzia	88
Lalingua e il balbettio	90
Lalingua e dialetto	94
La presenza del dialetto in (Stracaganasse o castagne secche).....	105
La lingua pentecostale	107
Il tema de lalingua e la figura del Trickster	109
Lalingua, la soglia, il bordo.....	118
Lalingua, la «mordacchia», il Reale.....	127
Lalingua e il rimosso.....	136
Lalingua e l'Ipersonetto	162
Lalingua e lo stile	183
CONCLUSIONI - TRA BOSCO E NON BOSCO.....	187
BIBLIOGRAFIA.....	195
Opere di Zanzotto.....	195
Sull'opera di Zanzotto.	195
Altre opere e studi	199
APPENDICE.....	203

INTRODUZIONE

L'operazione critica che qui viene proposta si pone come obiettivo quello di circoscrivere ed individuare le ragioni poetiche e i gesti stilistici attraverso cui Andrea Zanzotto produce la sua singolare relazione con la lingua in generale, con la parola poetica e con il più complessivo tema del luogo e dell'abitare.

Temi questi che, se trovano un loro sviluppo entro tutta l'opera del poeta, vivono nella trilogia e in particolare ne *Il Galateo in Bosco*¹ la loro più significativa e matura espressione, a giustificazione della scelta qui operata di soffermarci soprattutto su questo testo zanzottiano, il fascino del quale è stato riconosciuto dalla maggior parte dei lettori attenti all'opera del poeta senz'altro dovuto anche alla densità stilistica e alla coesione della materia lì trattata.² L'accesso al bosco, di fatto metonimicamente al mondo intero, e la sua percorribilità si commisura sulla praticabilità di una parola poetica del tutta esposta alle proprie ricchezze e alle proprie miserie.

La prima parte del lavoro pone al centro dell'attenzione critica la poesia *Gnessulógo* collocata sintomaticamente all'entrata del *Galateo*, orchestrata nell'esposizione dei suoi temi sulla soglia temporale della primavera e ambientata nella radura del bosco. In questo testo il poeta inscena anche la complessiva postura attraverso la quale, a partire dal sentirsi «gnessulógo», si appresta a coltivare - in «quieta follia» entro una «mobilità pendolare» antinomicamente segnata - «bosco e non bosco». Postura che indica anche quell'esposizione entro il luogo-non luogo, entro quel vuoto che attraversa costitutivamente il linguaggio e sta al cuore stesso della parola e dunque anche del soggetto continuamente chiamato a vivere la propria *manque à être*.³

¹ Per quanto riguarda le citazioni delle poesie e delle prose di Zanzotto il riferimento bibliografico è all'edizione dei 'Meridiani', ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e le prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori 1999, da ora in poi siglata PPS. Per le opere posteriori o non presenti in PPS faremo riferimento all'edizione originale.

² In merito alla tenuta complessiva del *Galateo* Dal Bianco scrive: «GB [*Galateo in bosco*, ndr] è anche il libro più compatto di Z., più denso di rimandi interni organizzati, dove la contraddittorietà e la polisemia tipiche della sua poesia diventano sorprendentemente adeguate al messaggio globale del testo, il quale messaggio scaturisce adulto da un groviglio, o da un "ossario" di antinomie e di strade vietate, o di sentieri interrotti alla Heidegger» (PPS, p. 1574). La compattezza del libro si deve anche ad una complessa relazione tra microtesto e macrotesto, tema su cui si sono sviluppati alcuni significativi percorsi critici: cfr. ENRICO TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie testuali e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo 1983; JOHN P. WELLE, *The Poetry of Andrea Zanzotto, A Critical Study of Il Galateo in Bosco*, Roma, Bulzoni 1987; MARIO MANOTTA, *La tentazione della quadratura del cerchio. "Il Galateo in bosco" di Andrea Zanzotto*, «Il piccolo Hans», LXXIV, 1992, pp. 112-145; MICHELE BORDIN, *Il sonetto in bosco. Connessioni testuali, metriche, stile nell'Ipersonetto di Zanzotto Andrea Zanzotto*, «Quaderni Veneti» XVIII, 1993, pp. 95-178; A. ZANZOTTO, *Ipersonetto*, a cura di Luigi Tassoni, Roma, Carocci 2001.

³ Con la formula «*manque-à être*» lo psicanalista Jacques Lacan designa la condizione di mancanza

La possibilità di abitare poeticamente «in bosco» è dunque anche immediatamente connessa con la necessità di abitare poeticamente il linguaggio, di abitarlo cioè nel luogo-non luogo da cui emerge allestendo e organizzando attorno a sé lo spazio.

Solo così la relazione con il bosco sfugge ad ogni pre-scrizione mettendo in moto quel movimento che la poesia produce e asseconda nel suo ritornare continuamente e ossessivamente entro il luogo-non luogo dell'originarsi dello sguardo, della parola in cui perennemente il bosco stesso e la stessa relazione memoriale con esso si dischiude rendendolo abitabile. Dunque nessuna coordinata prefissata, nessun riparo nel bosco: ciò che esso sembra chiedere come sua intima necessità nel suo non essere pienamente da sempre già là è che si partecipi alla sua onto-genesi. Tema che qui trova un suo specifico approfondimento nella lettura della poesia (*Perché*) (*Cresca*).

Sentirsi «gnessulógo» significa pertanto aprirsi al luogo paradossale del fare poetico, un fare che mette in moto quella che, nella seconda parte di questo lavoro, viene definita come esperienza lalinguistica della lingua, in riferimento al concetto lacaniano di *lalangue*⁴ individuato da Zanzotto quale «tema» centrale che articola anche le scelte stilistiche del *Galateo*, esperienza che nella poesia (*Stracaganasse o castagne secche*) incontra anche una sua personificazione nella figura del *bisnènt*.

Di fatto il tema de lalingua permette a Zanzotto di ridefinire una serie di questioni che toccano la genesi del linguaggio, la relazione con la lingua materna, il dialetto, il balbettio, il *babel*, il *petèl*, e con un generale godimento della lingua nel suo per nulla pacificato venire al mondo e dunque, più in generale, con la genesi della stessa parola poetica, in particolare nel *Galateo*, decidendo e legittimando al contempo lo stile complessivo dell'operazione poetica di Zanzotto; questioni queste che qui vengono sviluppate tenendo conto in particolar modo dell'approccio critico di Stefano Agosti il quale tuttavia, e cercheremo di capirne le ragioni, evita nei suoi studi di far riferimento e di impiegare il concetto lacaniano di *lalangue*.

Sinteticamente potremmo affermare che il tema de lalingua permette di focalizzare l'attenzione su tutte quelle forme di eccesso che internamente attraversano ogni lingua, su quel tratto folle che, come sottolinea J. C. Milner, il linguistica di scuola lacaniana che più intensamente si è soffermato su queste questioni, destratifica ogni lingua; poiché lalingua, di cui la scrittura poetica di Zanzotto si fa carico, è ciò che

strutturale che segna la nascita del soggetto, segnando di fatto il mancato incontro dell'essere del soggetto con il linguaggio (JACQUES LACAN, *Scritti*, Torino, Einaudi 1974, p. 623, p. 625, p. 651).

⁴ In questo nostro lavoro useremo il termine francese *lalangue* in riferimento a Lacan, e la sua traduzione "lalingua" quando esso è usato da e attorno a Zanzotto. Per rendere la lettura più scorrevole il termine francese sarà in corsivo mentre quello in italiano in carattere normale non virgolettato.

opera e insiste su quella barra che istituisce la discontinuità del significante nella relazione con il significato inducendo a retrocedere in continuazione verso il significante prima che in esso si depositi, di fatto bloccandolo e rimuovendolo, il significato. Lavorando appunto sulla barra tra significante e significato, la scrittura poetica rimette in moto la lingua proprio in relazione alla sua originaria costituzione (che è anche originaria costituzione del soggetto) istituendo una relazione con tutto ciò che essa, per darsi entro un ordine simbolico privo di faglie, tende a rimuovere in continuazione rimuovendo di fatto la relazione tra linguaggio, corpo, godimento.

Che ciò si dia entro l'esperienza del bosco non è affatto casuale. Il bosco si presenta non come qualcosa di puramente naturale ma piuttosto entro una logica dell'inconscio quale luogo del rimosso, ma al contempo causa del desiderio, luogo fortemente segnato dall'ordine simbolico ma anche zona oscura del godimento irrepresentabile, terrificante, irrespirabile, eccesso impossibile da governare, presentandosi all'interno dell'esperienza poetica di Zanzotto come quel reale che eccede l'io, il corpo proprio, la storia e che rende vana e falsa ogni cosmetica sublimazione civilizzatrice.

Pertanto la relazione poetica con il bosco induce il poeta a vivere, operando nella faglia, nello scarto che si apre tra significante e significato, quell'esperienza lalinguistica di squarcio del simbolico che annuncia il reale come ciò che è paradossalmente interno al linguaggio, ma escluso da esso e sul quale il linguaggio non può che incessantemente ritornare.

La parola poetica in Zanzotto, nel suo aprirsi ad una vitalissima ed indiscreta esperienza della lingua, ad una sua esperienza lalinguistica si assume il compito di reintricare, nel senso anche di riagganciare, e sciogliere i glomi biologici del bosco, del corpo-psiche, i nodi dei galatei anche letterari in esso iscritti, i fili dei discorsi in esso sedimentati, le storie e le memorie in esso depositate, riattivando così un generalizzato godimento del bosco il quale non può che darsi attraverso un necessario godimento della lingua che corrisponde ad un intimo e singolarissimo accesso ad essa più che ad un suo uso; apertura in cui la relazione tra corpo e parola, esperienza e linguaggio sembrano potersi giocare entro una reciproca inclusione ed esclusione, ed ogni parola, riconoscendo il proprio originarsi a partire dalla propria in-fondatezza, appare movimentata da una interna follia attraverso cui essa continuamente avviene a se stessa nel suo autoprodursi che è anche autoproduzione e rinascita del soggetto e del suo più intimo abitare il mondo.

CAPITOLO I - «GNESSULÓGO» E NON-LUOGO

GNESSULÓGO

Tra tutta la gloriola
messa a disposizione
del succhiante e succhiellato verde
di radura tipicamente montelliana
circhi in ascese e discese e - come gale -
arboscelli vitigni stradine là e qui
affastellate e poi sciorinate
in una soavissima impraticità ah
ah veri sospiri appena accennati eppur più che completi
lietezza ma non troppa
come un vino assaggiato e lasciato - zich - a metà
dall'intenditore che subito via sgroppa
vaghezza ma certo intrecciata
di imbastiture e triangolazioni,
di arpeggi e poi amplessi boschivi
(è così che bosco e non-bosco in quieta pazzia tu coltivi)

Ed è così e ti senti nessunluogo, gnessulógo (avverbio)
mentre senza sottintesi
di niente in niente distilla se stesso (diverbio)
e invano perché mai a gnessulógo
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...

Gale, stradine, gloriole, primaverili virtù...

Ammessa conversione a U

ovunque.¹

Il non-luogo

Il *Galateo* si apre con un testo dal titolo *Dolcezza.Carezza. Piccoli schiaffi in quiete* che introduce nel paese d'infanzia del poeta durante la festività di san Giuseppe (19 marzo) e dunque all'inizio della primavera; seguono poi dei versi nell'antico dialetto veneto-trevigiano dall'*Oda rusticale* di Nicolò Zotti (o del suo doppio Cecco Ceccogiato) in riproduzione anastatica;² *Ode* citata anche in (*Sotto l'alta guida*) (*Abbondanze*) e riportata in riproduzione anastatica anche nella clausula finale del *Galateo*; il *Galateo* prosegue poi con un breve componimento dedicato ad un cavallino bianco³ dai tratti sognanti ed apotropaiici, guida del poeta nella sua "discesa" in bosco, per intradarci poi in *Gnessulogo*.

Collocato in una complessiva posizione liminare, sulla soglia dell'entrata nel *Galateo*, sulla soglia temporale della primavera, sulla soglia spaziale del bosco, la poesia *Gnessulogo* inscena fin dall'inizio la postura del poeta che «in quieta follia» coltiva «bosco e non bosco».

La critica ha sottolineato l'importanza di questo testo all'interno dell'opera complessiva evidenziando soprattutto la potenza evocativa e la logica dirompente del neologismo «gnessulogo». Così Mario Manotta nel saggio *La tentazione della quadratura del cerchio. "Il Galateo in bosco" di Andrea Zanzotto* suggerisce che l'«avverbio-diverbio» «gnessulogo» è un esempio di logica simmetrica, espressione di

¹ PPS, p. 554.

² Così Zanzotto nelle *Note* al testo: «I versi che appaiono in *Cliché* sono del gentile poeta ed elegante epigrafista Carlo Moretti, di Montebelluna (1882-1960), e sono tratti dall'opera *Lauri e rose del Piave - Pieve di Soligo*, MCMXXVI. I versi in dialetto pavano ugualmente riportati in *Cliché*, o qua e là inseriti, sono di Nicolò Zotti (accademico dei Solleciti, "Dottor et Avvocato" dei Comuni del Montello per conto della Repubblica Veneta), che scrive, seguendo una solida moda, con lo pseudonimo del 'villano' Cecco Ceccogiato da Torreggia (Torreggia di Padova). Il componimento, un'*Oda Rusticale*, di meraviglioso sapore e freschezza, ha tutto della selva com'era nel 1683 quando i versi vennero scritti. Già segnalati da O. Battistella, sono stati ripescati nella Biblioteca Comunale di Treviso da Enzo Demattè, e meriterebbero immediata ripubblicazione» (PPS, p. 644). L'auspicio di Zanzotto ha trovato una risposta positiva con la pubblicazione del testo: NICOLÒ ZOTTI, *Il bosco del Montello. In oda rusticale espresso*, a cura di M. Milani, Venezia, Corbo e Fiore 1980.

³ Va ricordato che il cavallo bianco a otto zampe Sleipnir, nella tradizione nordica conduce Odino agli inferi. Cfr. GEORGES DUMEZIL, *Gli dei dei Germani. Saggio sulla formazione della religione scandinava*, Milano, Adelphi 1974.

quel nulla (nella poesia “niente”) che sottostà alla realtà formale e formata»;⁴ Gino Baratta in *Il tempo, l'io e il linguaggio nella poesia di Zanzotto* legge l'avverbio «gnessulógo» come «strumento atto a spaesare il paese, a renderlo una specie di miraggio “vero e non vero” senza luogo né tempo».⁵ Un'analisi sullo svolgimento sintattico del testo porta Mara Paltrinieri in *Atti di polistilismo in Zanzotto*⁶ ad evidenziare la struttura antinomica che lo sorregge. Nel saggio *Il presente della poesia, 1960-1990*, Niva Lorenzini, soffermandosi sull'eccentricità del termine che dà il titolo alla poesia e sulla funzione che esso svolge nel decidere il senso complessivo del testo parla di «una abnorme figura avverbiale («gnessulógo») che sovrappone e condensa, fuori di ogni logica consentita, la morfologia del soggetto e quella del bosco».⁷ Si tratta di contributi, a nostro parere, decisivi soprattutto per le preziose avvertenze ed indicazioni offerte per chi si appresta ad entrare nel *Galateo*.

Ci pare opportuno però, prima di iniziarci al testo cercare di allontanare il rischio di qualche fraintendimento a cui una lettura superficiale dell'avverbio «gnessulógo» potrebbe condurre. In particolare quelli che potrebbero darsi qualora si tentasse di orientare una lettura di esso in relazione alla categoria antropologica di «non-luogo» così come viene sviluppata nei saggi di Marc Augé. Per certi versi è lo stesso Zanzotto che sembrerebbe fornirci, più o meno indirettamente, le tracce per un simile percorso di lettura. Giova dunque saggiare una simile ipotesi.

Al di là di una generale derealizzazione della terra che poeticamente e drammaticamente corrisponde ad una perdita del luogo offertaci ne *Gli sguardi, i Fatti, Senhal*, dove la conquista e il ferimento della luna ci restituisce il nostro pianeta ridotto ad un «cincischio senza luogo» entro una luce spettrale («-Ehilà, chi c'è, chi te, in fondo in fondo al luogo / anche se questo cincischio è senza luogo /come tutto il resto, da troppo, troppi cattivi esempi»,⁸ una vera e propria elaborazione del concetto di non-luogo si dà in un saggio-intervista del 1979 dal titolo *Su “Il Galateo in Bosco”*.⁹ Anticipando in parte quanto l'antropologo francese Marc Augé andrà sviluppando negli anni Novanta, Zanzotto sottolinea come oggi (siamo ancora entro il clima della guerra

⁴ M. MANOTTA, *La tentazione della quadratura del cerchio...*, cit., p. 118.

⁵ GINO BARATTA, *Miraggi della Biblioteca*, Brescia, Shakespeare & Company 1986, il saggio *Il tempo, l'io e il linguaggio nella poesia di Zanzotto*, pp. 106-270, p. 142.

⁶ MARA PALTRINIERI, *Atti di polistilismo in Zanzotto*, «Lingua e stile», XXI, 1986, pp. 149-173, pp. 154-156.

⁷ NIVA LORENZINI, *Il presente della poesia, 1960-1990*, Bologna, Il Mulino 1991, il saggio *Una trilogia tra senso e suono*, pp. 200-207, p. 202.

⁸ PPS, p. 370.

⁹ Si tratta di una intervista di Letizia Lionello, imprescindibile per i discorsi che qui andremo ad allestire pubblicata con il titolo *Lalanguè, il dio birbante*, «Spirali», VII, 1979, pp. 50-52.

fredda), nel sistema militare del terrore - aggiungiamo noi - globalizzato, il nostro vivere si riduca «in una sempre più insopportabile unità di luogo fatta di non-luoghi». Vale la pena rendere ancor più esplicito il discorso seguendo l'articolazione del testo zanzottiano. L'autore, dopo aver rilevato che la storia in generale «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»¹⁰ passa, con uno scarto veloce, a sottolineare la relazione tra geografia, storia e «sistema militare» e con geniale intuizione ad affermare che più «distruittiva è l'arma in cui si assommano tutte le motivazioni (storiche), meno essa si può usare»¹¹, prevedendo che poi essa

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 (o veniva fantasmaticizzato come tale).¹²

Chiudeva poi con queste parole: «Così ogni luogo, oggi divenuto ormai obiettivo militare, somma in se stesso tutte le grafie e i graffiti storico-geografici della militarità/terrore/irrealtà».¹³

Effettivamente i passaggi qui riportati sembrerebbero anticipare, anche se specificatamente in relazione ai processi di globalizzazione dei conflitti, del terrore e di una generalizzata irrealtà, la costruzione di quella categoria di “non-luogo” elaborata da Marc Augé,¹⁴ e immessa tanto efficacemente quanto semplicisticamente nel mercato dell'antropologia della “surmodernità”.

Questi passaggi potrebbero effettivamente indurci a ripensare la poesia *Gnessulogo* attraverso il filtro della categoria di “non luogo” per cui il sentirsi «nessunluogo, gnessulogo» indicherebbe uno stare del poeta, e indirettamente anche nostro, entro quell'atopia del moderno che, segnando una generalizzata svalutazione funzionale, relazionale e simbolica del territorio, porterebbe ad una indifferenza verso i

¹⁰ PPS, p. 1217.

¹¹ Ivi, p. 1218.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Il testo di Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, è stato pubblicato a Parigi dall'editore De Seuil nel 1992 e tradotto in italiano nel 1999. Va detto che la relazione tra “non luogo” e “luogo” in Augé prende forme più articolate di quanto la pubblicistica al riguardo ci ha abituati a riconoscere. In effetti tali categorie, in Augé, si intrecciano in modo complesso. Basti citare questo passaggio: «Il luogo il non-luogo sono piuttosto delle polarità sfuggenti: il primo non è mai completamente cancellato e il secondo non si compie mai totalmente. Palinsesti in cui si riscrive incessantemente il gioco misto dell'identità e della relazione» (MARC AUGÉ, *Non-luoghi. L'introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera 1999, p. 74).

luoghi e le sue fisionomie e ad un generalizzato effetto di spaesamento. Si darebbe così anche in Zanzotto quella netta dicotomia tra luogo e non luogo per cui il secondo sarebbe definibile negativamente in contrapposizione al primo che, in senso antropologico, si esplicherebbe per i suoi caratteri identitari, relazionali e storici.¹⁵

Tale dicotomia, qualora venga concepita in senso statico, rende impossibile comprendere come il luogo interagisca con il non-luogo e rischia di ridurre fortemente la complessità di quello che potremmo definire il nostro stesso abitare i luoghi, complessità che, senza ombra di dubbio, come andremo a verificare, è segnata e segna fortemente la qualità stessa della pratica della scrittura di Zanzotto. In questo senso la poesia *Gnessulógo*, che pronuncia, come si vedrà, l'esperienza zanzottiana del bosco definendo anche le modalità del suo darsi, richiede una rilettura sicuramente più articolata.

Innanzitutto la meticolosità con cui il poeta nelle *Note* al testo precisa essere «gnessulógo» un «avverbio di luogo, ovviamente derivato dal complemento (“in nessun luogo”), ma resosi stranamente libero come intraducibile *pendant* negativo di “ovunque”»¹⁶ sembra proprio consigliare una lettura non oggettivante del termine. L'avvertimento del poeta ad intendere «gnessulógo» in funzione avverbiale, in qualità appunto di «avverbio» ci invita a leggere l'«(avverbio)», (l'*ad-verbum*) nel senso di ciò che sta presso il verbo, presso la parola, e il «(diverbio)» (il *dis-verbum*) come ciò che divide il verbo, la parola, indicazione che tra l'altro emerge anche dentro al testo rispettivamente nel v. 17 e nel v. 19:

Ed è così che ti senti nessunluogo, gnessulógo (avverbio)

mentre senza sottintesi

di niente in niente distilla se stesso (diverbio)¹⁷

¹⁵ Rischio che, ci sembra, corra anche Alfonso Berardinelli, il quale nel bel saggio *Zanzotto, la lingua e il luogo* scrive: «Certo il fare poesie, quel misterioso impulso a riempire foglietti a mano quasi bucando la carta con la biro, si presenta nello stesso tempo (qui il poeta è del tutto petrarchesco) come male e rimedio del male. Ma ecco, se si dovessero stabilire delle opposizioni, si dovrebbe dire che il male, sempre più chiaramente con gli ultimi libri, è l'astrazione, la mancanza di luogo, il 'nessun luogo'. Mentre il rimedio è in quella sempre più intensa e amorosa ricognizione dell'*habitat* che pure caratterizza la trilogia dal *Galateo in bosco* a *Idioma*» ALFONSO BERARDINELLI, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri 1994, pp. 156-168, p. 163. Sul tema del «gnessulógo» nel senso di «non luogo» e di «fuori luogo» si veda JEAN NIMIS, *Andrea Zanzotto, "Rivolgersi agli ossari": la forêt aux sentiers qui bifurquent*, «Collection de l'écrit», VIII, 2004, pp. 203-216.

¹⁶ PPS, p. 645. Il termine “ovunque” che conclude la poesia *Gnessulógo* di fatto viene subito ripreso nel primo verso della poesia successiva *Diffrazioni, eritemi* come a dirci che esso non va inteso pacificamente ma riscritto entro la *béance* originaria, gli “eritemi” e le “diffrazioni” che bruciano il corpo e tagliano la vista: «Eritemi ovunque, causati da fortissime diffrazioni e riverberi» (PPS, p. 556).

¹⁷ Ivi, p.554.

Gnessulógo dunque sembra annunciare la postura con cui il poeta si predispone nei confronti del *logos*, della parola, della costituzione delle parole e della relazione tra di esse, così come, nella sua funzione di avverbio di luogo, nei confronti del bosco e più in generale, come vedremo, dell'abitare. È a partire da questi presupposti che ci iniziamo alla lettura di *Gnessulógo*.

«*Gnessulógo*» e il «tra»

In avvio del testo la «radura tipicamente montelliana» vero e proprio bendidio, appunto «gloriola»,¹⁸ viene presentata attraverso una distratta visione panoramica in termini arcadici al punto tale che «arboscelli vitigni stradine» sparse «là e qui» («affastellate e poi sciorinate/in una soavissima impraticità»), si esibiscono, per comparazione, «come gale», ornamenti che costellano «circhi in ascese e discese»¹⁹ conferendo al Montello i tratti di un luogo vagamente incivilito.

Il passaggio da intenti solo apparentemente descrittivi ad una tonalità altra²⁰ giunge al centro della prima strofa nel v. 9 attraverso la doppia interiezione, prolungamento della parola ossitona «soavissima impraticità ah» a chiusura del v. 12 e subito ripresa nel verso successivo «ah veri sospiri...», interiezione che mima i «veri sospiri» della natura in radura, del verde, «verdeessere» della radura, sospiri dell'essere «appena accennati» come primissimi vagiti dell'infante ma «più che completi», poiché racchiudono già tutto in sé, «amplessi boschivi» ma anche «lietezza» e «vaghezza».

¹⁸ Il termine “gloriola” richiama, con un evidente processo di abbassamento, il concetto di “gloria” in senso teologico. La presenza del lessico teologico nel *Galateo* meriterebbe sicuramente uno studio specifico. Lo stesso Dal Bianco accortamente ci suggerisce che in quell' «“Ammessa conversione a U” è presente anche il senso religioso di un “convertirsi” al paesaggio (cfr. *Le devozioni in Pericoli d'incendi*)» (Ivi, p. 1581).

¹⁹ La circolarità, già anticipata nella poesia iniziale del *Galateo* dedicata alla presenza e alla partenza del «circo» da Pieve di Soligo, appare come tensione formante di questo paesaggio che si innalza dalla pianura in modo omogeneo come un atollo ma anche “circo” bellico, «circo dei sanguì» (*Rivolgersi agli ossari*); circolarità che si riproduce all'interno del bosco nei «circhi» che ascendono in piccoli colli o discendono in doline in «forre circolari», nel cerchio magico del «Mandala» (*Diffrazione, eritemi* e nel sonetto *Postilla*), figura quest'ultimo, che a detta di alcuni critici configura simbolicamente tutto l'*Ipersonetto*. Inoltre la circolarità è accertabile come componente strutturale interna a molti singoli testi e al sistema del *Galateo* nel suo complesso. Così in *Gnessulógo* l'ultima strofa recupera, quasi in chiave riassuntiva, alcuni elementi della strofa iniziale: «Gale, stradine, gloriole, primaverili virtù» per chiudersi poi con i versi finali «Ammessa conversione a U / ovunque» dove «ovunque» si riallaccia per opposizione al titolo della poesia *Gnessulógo* a dire che a partire da questa radura, che è anche «Gnessulógo», è ammesso qualsiasi movimento e da qualsiasi parte.

²⁰ Va sottolineato che la prima strofa è del tutto sprovvista del verbo copulare che resta sottinteso, effetto mimetico della sintassi infantile ma anche sintomaticamente espressione della pulsione non ancora esplicita al darsi, anche nel senso di “esserci” del «gnessulógo», resa assolutamente evidente alla fine della prima strofa e all'inizio della seconda strofa in cui la voce del verbo essere «è» si offre anaforicamente e quasi in modo percussivo nella struttura «è così» del v. 16 e del v. 17 (Ivi, p. 554).

Il testo è attraversato qui da un fremito generativo della natura, sottolineato ulteriormente dalla «lietezza ma non troppa» del v. 10 e dalla «vaghezza» del v. 13, moto entro cui il poeta si pone come colui che, in radura, nel «tra», nel frammezzo, in *Gnessulógo*, sulla soglia tra bosco e non bosco, si trova nella condizione di coltivare se stesso e il bosco «in quieta pazzia».

Sintomatico l'avvio, nel senso anche di cominciamento, del testo «Tra tutta la gloriola» dove la preposizione «Tra», se da un lato sembrerebbe porsi in funzione descrittiva ad introduzione di una serie di elementi citati quali “circhi”, “arboscelli”, “vitigni”, “stradine” selezionati “tra” tutti quelli messi a disposizione del verde di radura montelliana, dall'altro manifesta esplicitamente la postura interstiziale²¹ del poeta in radura, riaffermata in chiusura della prima strofa nel v. 17 messo oltretutto tra parentesi «(è così che bosco e non-bosco in quieta pazzia tu coltivi)», che «in quieta follia» coltiva antinomicamente «bosco e non bosco» così come la propria parola poetica.

Il “tra” si presenta allora quale elemento stilisticamente e lessicalmente fondativo del testo costruito su una serie di antinomie, peraltro quantitativamente massiccia rispetto anche ad altri testi che pure ne abbondano, antinomie più o meno marcate e che, come vedremo, in parte ritornano anche nella poesia (*Perché*) (*Cresca*) dedicata al tema dell'oscuro. Come ben segnala la Paltrinieri nel suo prezioso contributo l'«elenco delle suddette antinomie, o anche ossimori, comunque in generale momenti oppositivi e avversativi, è nutrito: “succhiante” / “e succhiellato”, “ascese” / “e discese”, “là” / “e qui”, “affastellate” / “e poi sciorinate”, “appena accennati” / “eppur più che concreti”, “di altezza” / “ma non troppa”, “vaghezza” / “ma certo intrecciata / di imbastiture e triangolazioni”, “bosco” / “e non bosco”, “quieta” / “pazzia”, “ricchezze” / “e carenze”, “inserito” / “e altrettanto disinserito”».²²

²¹ Interstizio da intendersi non come mera interruzione di presenza, ma quale luogo-non luogo del mancamento dell'essere a se stesso, apertura originaria, esposizione e comparazione.

²² M. PALTRINIERI, *Atti di polistilismo in Zanzotto*, cit., p.154. Va anche aggiunto come sottolineato da molti critici, e anche qui dalla Paltrinieri, che «[l']espressione “Galateo in Bosco” evoca, in una illuminazione metaforica, una serie di binomi i cui elementi sono intimamente opposti, ma reciproci e coimplicantisi: p.es. simbolico/reale, culturale/naturale, o ancora conoscenza/vita ecc.; e il rapporto Galateo/Bosco riguarda ogni campo o livello, dallo psichico al sociale, che si polarizza a codici e che però rimanda sempre, al limite in *absentia*, all'altro termine dell'antinomia, quella realtà che si istituisce come sfuggente e irriducibile alla codificazione definitiva» (Ivi, p. 152). In questo lavoro critico specificatamente dedicato al *Galateo* l'autrice mette in luce soprattutto «la marca del polistilismo» che «assurge a globale e precisa connotazione, come suggestione strutturale di continuo insinuata dall'immagine della *silva*» (Ivi, p. 151). Nel saggio *Il presente della poesia*, la Lorenzini, sfiorando quasi un tono sarcastico nel cercare di giustamente liberare l'ombra sia di autoreferenzialità che di caratterizzazione orfica che parte della critica fa pesare sulla poesia di Zanzotto, mette in luce nella trilogia la «compresenza di modi stilistici contrapposti», l'«uso ossimorico delle risorse verbali». Scrive la Lorenzini: «La poesia duale cui si fa riferimento è quella del *Galateo in bosco*, “biodicea” appassionata che accoglie un linguaggio che di volta in volta vibra sino alla estensione massima delle sue inesauribili riserve, in raffinata dizione (quella del plurilinguismo, della citazione letteraria, dei trapassi incessanti di

Qui il «tra» non segnala dunque né il percorso “da – a”, né individua un terzo elemento tra i due, o un’assenza, una lacuna tra i luoghi. Esso annuncia casomai una zona di tensione tra le antinomie, nutre il movimento tra i termini, tra «bosco e non bosco», esplica la condizione del poeta che si sente «nessunluogo, gnessulógo» ovvero entro un luogo intervallare che non è collocato poiché agisce in tutti e in nessun luogo in particolare. L’avverbio-diverbio «gnessulógo», potremmo dire, individua quel movimento che, attraversando ogni luogo, rende improbabile il suo ‘sedimentarsi’, esibendo ciò che in esso vi è di eterogeneo e di disparato, ciò che produce quella «mobilità pendolare» tra elementi che lo costituiscono in varia misura antitetici, antinomici.²³ Movimento che struttura tutta la poesia *Gnessulógo*²⁴ segnando in modo decisivo l’esperienza dello stare in bosco.

Anche in questo senso la poesia *Gnessulógo* assume un valore emblematico all’interno del *Galateo*, opera che, come dice lo stesso Zanzotto nell’intervista *Su “Il Galateo in Bosco”*, incline ad estendere ad «ogni libro» questa caratterizzazione, si presenta come una «imprecisa icona o mero indizio, di uno «stare in luogo».²⁵ Uno «stare in luogo» capace non solo di riconoscere lo «spessore polifonico, o polidisfonico o poliequivocante di ogni luogo»²⁶ ma di esprimerlo nel «luogo-lingua» che la poesia inscena. Dunque, in tale «luogo-lingua», che non è luogo di deposito e fissazione della parola, agisce quello «spessore polifonico o polidisfonico o poliequivocante» che attraversando ogni parola, ogni lingua produce quel continuo «sbocciare e scoppiare

livello, tra memoria e amnesia), o si abbassa a sondare gli abissi dell’inconscio e le emergenze minimali, ctonie, del vivere» (N. LORENZINI, *Il presente della poesia, 1960-1990*, cit., pp. 201-202). La Lorenzini conclude dicendo che la «trilogia è attraversata per intero da una coscienza ossimorica che sulla polarità tra convenzione ed effrazione, compostezza e magma, forma ed entropia, sublime e bassolivellato fonda il proprio percorso» (Ivi, p. 203). Per uno studio più generale sulla presenza di strutture ossimoriche nella poesia italiana degli anni sessanta e settanta, cfr. CLAUDIA BUSSOLINO, *Ossimoro e poesia: un percorso attraverso Montale, Caproni, Giudici, e Zanzotto*, «Cuadernos de filología italiana», XII, 2005, pp. 85-102.

²³ Sulla struttura antinomica della poesia zanzottiana, in particolare in riferimento a *Gli sguardi i fatti e senhal*, si veda il saggio di LUCIA CONTI BERTINI, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, Venezia, Marsilio 1984, p. 63 segg.. Da ricordare che l’antitesi si propone come una delle modalità del linguaggio inconscio che non ubbidendo al principio di non contraddizione fa coesistere in sé strutture antinomiche. Movimento questo che aveva mosso Freud, qui attento alle relazioni tra inconscio e linguaggio, ad interessarsi alle ricerche del glottologo Abel sulle parole primordiali di alcune lingue in cui coesistevano significati opposti: cfr. SIGMUND FREUD, *Opere*, a cura di Cesare Musatti, VI, Torino, Boringhieri 1978, il saggio *Significato opposto delle parole primordiali*, pp. 185 segg.

²⁴ A tal proposito la Paltrinieri scrive: «All’entrata nel Bosco *Gnessulógo* mostra una panoramica del luogo, che si presenta strutturalmente prodigo di antinomie intrinseche e/o passibili di letture divergenti da parte del soggetto: spazio del contraddittorio dove addirittura “bosco e non-bosco” si bilanciano. Il Bosco pur attraversato da “stradine”, non è mai stabilmente orientato e determinabile, provocando nell’io [...] la sensazione non solo di trovarsi in “nessun luogo”, ma di esistere anch’egli come Gnessulógo, sfuocato e di continuo mutevole in una corrispondenza e sovrapposizione di sé e del Bosco» (M. PALTRINIERI, *Atti di polistilismo in Zanzotto*, cit., p.155).

²⁵ PPS, p. 1218.

²⁶ *Ibid.*

(almeno nelle otto dimensioni “richieste” nella fisica!)» che nel testo poetico si traduce in «potenziale sovrapposizione di tutto su tutto, onnivoro punto».²⁷

Ecco allora che la scrittura non può che darsi, come suggerisce Zanzotto in riferimento al *Galateo*, ma il discorso vale a maggior ragione per la poesia *Gnessulógo*, entro «una mobilità pendolare (non dialettica) piuttosto che in una staticità ossimorica - malgrado l’istantaneità del presentarsi del testo».²⁸ Ciò fa sì che il testo risulti, come ci ricorda Zanzotto nel saggio *Su “Il Galateo in Bosco”*

strutturato da mille *pointillés* o incrinature entro cui s’apre il percorso delle letture, degli avvicinamenti. Si tratta di pendolarità (molteplici), ma all’interno di un punto, di cui non si può dire se sia, a sua volta, “fermo” o qualcos’altro. Si ha rapporto con polifonie o palinsesti che pur si negano come tali entro il campo di gravitazione del luogo-punto.²⁹

Uno “stare in luogo”, nel «campo di gravitazione del luogo-punto» che non nega le proprie fratture interne, e per dirla con un termine assolutamente significativo in Zanzotto, le «faglie» che lo costituiscono. Il poeta piuttosto opera lungo queste faglie, le coltiva, le produce generando la sua scrittura a partire da esse.³⁰ Questa lucidissima coscienza emerge già nella poesia *Sylva* da *IX Ecloghe*

Finita, ieri, il mio cuore ti disse.
E ancora inizio non avevi
e ancora mai nell’inizio non sei
e sempre sei l’annuncio dell’inizio.
Intatta, vigoreggiante pietra.
Mondi, furore nitido,
piaghe innumeri eccelse.
Corpi e occhi in scigni e culle, corpi

²⁷ *Ibid.* Le plurime implicazioni di questo testo troveranno modo di risuonare nel capitolo II in relazione al tema lacaniano di lalingua.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Nel saggio *Parole, comportamenti, gruppi* del 1974 Zanzotto stigmatizza in modo sufficientemente esplicito i poeti del “Gruppo ‘63” rimproverandoli di aver rimosso, in nome di un “pimpante trionfalismo” le faglie storiche, sociali, individuali dell’epoca: «Cadde il silenzio sui veri problemi, le faglie vennero truccate, il peggio anziché affrontato venne rimosso: prima in nome di una volontà d’impegno “macrosociale” (certo non eludibile), più tardi in nome di una “metallicità” presunta scientifico-tecnologica. Il veloce slittamento a un pimpante trionfalismo fu la conseguenza di tale rimozione; e questo si avvertì soprattutto nelle operazioni dei gruppi organizzatisi negli anni Sessanta, proprio per la loro volontà velleitaria di presentarsi come “vero sintomo” di una situazione, sua autentica apocalissi-autorivelazione connotata dal “diverso” (eversivo) a tutti i livelli. Il che non era.» (IVI, p. 1194). Il saggio di A. ZANZOTTO, *Parole, comportamenti, gruppi* compare in «Studi Novecenteschi», IV, 1974, pp. 349-355, numero dedicato ad Andrea Zanzotto.

candidi, cellule
di attive nevi,
mobili corpi tenerezza
alla mano, terrore
all'anima, fucate
fosforescenze su tormenti e faglie. Io
io vi richiamo, io sono.³¹

D'altronde nel *Galateo* Zanzotto manifesta una ipersensibilità verso le faglie di ogni genere che perforano il territorio e il paesaggio del Montello: il Montello³² presso il quale egli ci ospita non si offre come paesaggio rappacificato ma piuttosto finemente e drammaticamente attraversato da faglie d'ogni tipo: naturalistiche, geologiche, storico-politiche, linguistiche, letterarie e poetiche.

Va rilevata innanzitutto una ipersensibilità naturalistica dell'autore, emblematicamente espressa dal suo collocarsi in *Gnessulógo*, nella «radura» tra «bosco e non-bosco», per quegli spazi che oggi gli ecologisti definiscono “ecotoni” (dal greco *Oikos* - casa e *Tonos* - tensione) in particolare per quei paesaggi - soglia tra bosco e prato ma anche tra paesaggi naturali e paesaggi antropizzati (in questo senso andrebbe letta in chiave non semplicemente conservativa la passione con cui il poeta in questi ultimi tempi ha difeso alcuni orti-campi posti negli interstizi del paesaggio ormai fortemente urbanizzato di Pieve di Soligo presi d'assalto da forme di speculazione

³¹ PPS, p.248.

³² Il Montello è un luogo boschivo, nei pressi della casa natale del poeta, emerso dalla pianura in seguito alla progressiva compressione esercitata in senso nord-sud nell'ambito della orogenesi tardo-alpina. La superficie del colle si presenta costellata da una miriade di doline a testimonianza di un processo carsico attivo da molto tempo. Per una descrizione del Montello in relazione alla sua centralità entro il *Galateo* rinviamo alle *Note* dell'autore in cui peraltro risuonano alcuni dei percorsi tematici che svilupperemo in queste pagine: «Questi versi sono stati scritti tra il 1975 e i primi mesi del 1978. La raccolta apre quella che impropriamente si potrebbe dire una trilogia, in buona parte già scritta. *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 prepotenza 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. Il Bosco è, a un certo punto - e per una inevitabile serie di incroci, trapassi, ibridazioni - anche il colle del Montello. Là venne elaborato, come è notissimo, il *Galateo* da Giovanni della Casa; là si elaborarono, nella Certosa e nell'Abbazia - la prima del tutto scomparsa, l'altra ridotta a rovine - rime e rime, versi italiani e latini. La grande selva che copriva quel terreno rimase quasi intatta, pur se sfruttata, nei secoli; fin che arrivarono i tempi della sua distruzione, dopo l'unificazione del Paese. Anche nel suo territorio si svolsero le battaglie che portarono alla vittoria italiana contro l'Austria-Ungheria nel 1918. Restano oggi, di quel luogo unico, lacerti di zone selvose, ville per weekendisti, appoderamenti agricoli - eppure c'è sempre qualcosa della Gran Selva, della sua bellezza e vigoria che aleggia come un rimorso, un ricordo, in un terreno vago. Tutto è ancora possibile, su questo terreno ipersedimentato. La questione è aperta, come quelle di tutti i boschi, vegetali e umani. E di tutte le stragi, guerre e sacrifici umani: resta l'intimazione a vederne la squallida inutilità e, a un tempo, di patirli a fondo, di ricomprenderli in totale connivenza, “perché possano essere sventati altri nel futuro”» (PPS, p. 643).

edilizia). Si tratta di territori - soglie, zone di contatto, aree di scambio, capaci di esprimere relazioni intense, di tenere insieme, ritessere, fare da filtro tra luoghi diversi, tra aree contigue, tra comunità adiacenti.³³

La stessa cartina topografica degli ossari, scarna proiezione in pianta del sistema viario del Montello, prodotta dal poeta e collocata sulla soglia dell'entrata nel bosco del *Galateo* - cartina che si specchia nel cliché della *Canzone montelliana* del poeta locale Carlo Moretti³⁴ - più che descrivere evoca un isolotto - circo semiovale letteralmente ridotto all'osso, come radiografato dall'alto e riprodotto scheletricamente nelle sue linee e faglie essenziali. La strada lungo l'arco settentrionale del colle, detta "la Panoramica", oggi itinerario obbligato del turismo di guerra, che fa da colonna vertebrale portante, emerge nella sua relazione con la linea degli ossari su cui convergono sia da destra che da sinistra un reticolo di linee-costole parallele. Le poche didascalie «Ossario» «Valle dei morti», «Isola dei morti», «Oss. S. Lucia», «Linea degli ossari» rinviano tutte ad un paesaggio spolpato e ridotto ad un complessivo ossario. Le linee grafiche che evocano il Piave, fiume che circonda in parte il Montello, ce lo presentano come una scura e corposa arteria. Ciò che sta tutto attorno viene indicato con il termine generico di «brughiera».

La linea delle trincee-ossari della I guerra mondiale che solca il paesaggio del Montello si dispone, come ci ricorda lo stesso Zanzotto, sulla faglia periadriatica. Vale la pena citare questo passaggio ripreso da *Venezia, forse* nel quale Zanzotto ci ricorda come quell'angolo di mare Mediterraneo e Adriatico

che si sfibra e diventa sempre meno profondo, da queste parti, e che mostra la sua natura di povera pozza ormai addensata di liquami, dove la madreperla più pura si fonde con le iridi equivoche delle deiezioni industriali?" va pensato «insieme con una breve porzione di terra che lo circonda, sospeso proprio sull'orlo della grande faglia periadriatica, che spacca là nei dintorni la crosta terrestre. E questa, formata da immense "zolle" che si investono tra loro lungo i milioni di anni, è qui frantumata più che altrove; si è al limite di una ridotta zolla che fa spesso sentire la sua inquietudine e fa oscuramente tremare la cerchia di monti e di colli che sta, poco lontana, sugli sfondi della città. Anche alla città arriva il tremore: ma siccome essa stessa è irrequietezza ed elastica instabilità sopra fanghi e depositi alluvionali non ne ha mai

³³ Gli "ecotoni" possiedono tra l'altro una elevata biodiversità, contribuiscono in maniera sostanziale al mantenimento degli ecosistemi in cui sono inseriti, soprattutto in quelle aree dove l'effetto di antropizzazione è maggiore; cfr. GILLES CLÉMENT, *Manifesto del Terzo paesaggio*, a cura di Filippo De Pieri, Macerata, Quodlibet 2005.

³⁴ La *Canzone montelliana* del poeta locale Carlo Moretti dell'edizione del 1926 (stampata a Pieve di Soligo da Boschiero e Bernardi) si presenta nella forma di un cliché «rosicchiato dai topi, a significare qualche cosa di lontano, un linguaggio che non è più il nostro, ma che pure sentiamo in qualche modo vero» (PPS. p. 1583).

un totale pericolo.³⁵

Faglia geologica quella periadriatica a cui nel Montello si sovrappone, come sottolinea Zanzotto nelle *Note del Galateo*, quella linea delle trincee e degli Ossari

che ad est va fino al mare Adriatico, ad ovest (nord-ovest) continua attraverso il territorio italiano e poi francese, fino alla Manica». E aggiunge il poeta, qui attento osservatore di questioni geopolitiche, «linee su cui l'Europa, ancora oggi, mette in gioco la sua stessa esistenza, e segnalazione di una faglia: che nel Montello si sovrappone alla faglia Periadriatica della crosta terrestre....³⁶

Difficile non pensare che qui, come in altri luoghi della scrittura di Zanzotto, la voce "faglia" non rinvii a quanto di lacaniano essa è in grado di evocare. Per Lacan, una delle voci bibliografiche che soffia sottotraccia sia lungo l'asse teorico che lungo il prodursi poetico di Zanzotto, la *faille* proprio nel senso geologico del termine, definisce «il luogo ove viene a iscriversi tutto quel che può articolarsi del significante»³⁷ ovvero, quella frattura, iato, taglio, ferita originaria, quella *manque*, quel clivaggio,³⁸ che agisce al cuore della parola stessa e che, come sostiene Lacan, sta a fondamento del soggetto e struttura il venire al mondo delle cose, lo stesso darsi della realtà attraverso il linguaggio.

Contro ogni occultamento, ogni rimozione di tale faglia la poesia lavora sulla barra che tiene divaricato il significante dal significato; così facendo sospende e disfa il senso già dato e fa agire ritmicamente quella frattura entro il proprio respiro poichè solo così la lingua portata al «massacro» e «ferita» può «sussistere veramente».³⁹

Nella IV strofa della poesia *Dal cielo* da *Vocativo* è quella «faglia senza fondo»⁴⁰

³⁵ Ivi, p. 1052.

³⁶ Ivi, p. 644. Faglia geopolitica quella del Montello decisiva un tempo ed oggi anche per quanto riguarda le sorti dell'Europa. Rileggere l'Europa a partire dalle faglie, come sembra proporci Zanzotto, significa pensare ad essa e agli Stati che di volta in volta la compongono, ai popoli che la formano, alle società, gruppi e classi che ne costituiscono l'articolazione, non come delle totalità chiuse e compatte, come appunto dei 'tutti' che non ammettono disseminazione e illimitatezza.

³⁷ JACQUES LACAN, *Il Seminario. Libro XX. Ancora 1972-1973*, trad. it. di S. Benvenuto e M. Contri, Torino, Einaudi 1983, p.80.

³⁸ In Zanzotto incontriamo il termine «clivaggio» in *Ampolla (cisti) e fuori da La Beltà* (PPS, p. 298); riappare poi nel *Galateo in (Ill) (Ill)* (PPS, p. 621). Anche questo termine è di sicura matrice lacaniana. Nel secondo volume degli *Scritti* di Lacan esso compare a p. 668, a p. 837 e nella nota 1 sempre di p. 837. In questa nota il curatore degli *Scritti* G. Contri ci ricorda che *clivage* è un «termine ricorrente in Lacan (come *refente*, *coupure*, ecc.). Piano secondo cui una roccia si fende. In italiano il termine "clivaggio" si ritrova nelle descrizioni anatomiche» (J. LACAN, *Scritti*, II, cit., n. 1, p. 837).

³⁹ La citazione è ripresa da A. ZANZOTTO, *Tra passato prossimo e presente remoto*, intervento del 1998 pubblicato in ALFONSO BERADINELLI, *Nel caldo cuore del mondo. Lettere sull'Italia*, Firenze, Liberal 1999, ed ora anche in PPS, p.1377.

⁴⁰ Così si esprime Zanzotto nella poesia *Dal cielo*, presente in *Vocativo*: «E questo io posso donde / la faglia senza fondo mi divelse / e, fatto sangue, nelle / congiunture / nuove che il mondo affermano, / viventi sensi, muovere a me stesso? / Riproposte realtà / qui dal vuoto che smuore / vi attendo perché io

che «divelse» il poeta strappandolo «dal cielo», cielo a cui ora egli si volge come unica fonte «di pietà che il mondo fa consistere»; ma è anche quella «dolce fessura / percorsa dalla lingua svegliata dalla lingua» di *Profezie o memorie o giornali murali VII*:

Che quantità di terra buona
da pascolo da frutto da caccia al tesoro
e altro che s'ammonticchia e s'ingruzzola,
o la mancanza pulsante invivita-o individua,
la bene la molto fantasticata
quella dolce fessura
percorsa dalla lingua svegliata dalla lingua⁴¹

Ferita-faglia che il poeta non rimuove ma attraversa facendo di essa la propria dimora a partire dalla quale tentare di ritessere, costruire ponti in un lavoro dagli esiti assolutamente non scontati e continuamente «oltrato». È questo il compito a cui viene destinato il dire poetico come ben rimarcato ne *L'elegia in petèl de La Beltà* :

Per quel tic-sì riattato, così verbo-Verbo,
faccio ponte e pontefice minimo su
me e altre minime faglie.
L'assenza degli dei, sta scritto, ricamato, ci aiuterà
-non ci aiuterà -
tanto l'assenza non è assenza gli dei non dei
l'aiuto non è aiuto. E il silenzio sconoscente
pronto a tutto,
questo oltrato questo oltraggio, sempre, ugualmente
(poco riferibile) (restio ai riferimenti)
(anzi il restio, nella sua prontezza).⁴²

Parafrasando il titolo meraviglioso del libello di Zanzotto pubblicato nel 2007 potremmo dire che la poesia si propone come *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura*,⁴³ di quel trauma originario che nella sua persistenza chiede all'opera stessa di ripartire incessantemente:

sia. Dal cielo / è la pietà che il mondo fa consistere», (PPS, p. 184).

⁴¹ Ivi, p. 326.

⁴² Ivi, pp. 315-316.

⁴³ A. ZANZOTTO, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, Roma, Gran Sasso Nottetempo 2007.

Questo logorante continuo confronto con un inizio che non si sapeva nemmeno bene quale fosse, si configura come un trauma perché persiste sempre. Terminata una poesia o più ancora un libro, si può provare la soddisfazione: ma, chissà che abbia raggiunto qualcosa? Ma dopo, con l'andare del tempo, anche non molto lungo, si forma il dubbio: era giusto il cammino?. È un continuo a autoprocesso.⁴⁴

Ritornare sul trauma dunque significa anche ritornare sul luogo del fondamento originario che è «speculare mancamento», uno specchiarsi nel vuoto, «mancanza pulsante» e «dolce fessura».

Si tratta dunque per Zanzotto anche nella scrittura di agire queste faglie, di produrle in continuazione quasi come se fossero delle vie attraverso cui è ancora possibile far scorrere la linfa della vita e delle parole.

L'ipersensibilità zanzottiana verso le faglie, sottolineata anche da una attenzione particolare verso tutti gli eventi anomali sia di tipo geologico, compreso i terremoti, sia di tipo psichico, dunque sembra materializzare un generalizzato rifiuto di rafforzare - come sostiene Zanzotto nell'intervista del 1979 *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*⁴⁵ - fino «all'eccesso il senso della propria unità» in nome di «un ben unico «io», «a tutta voce», rifiuto che di fatto «maschera le faglie o le lascia apparire con estrema, dolorosa riluttanza, anche se queste tendono ad irrompere nel primo piano» rimozione di fatto della faglia-ferita che il soggetto patisce segnandolo fin dall'origine ma di cui egli anche si nutre. Così recita Zanzotto in *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*:

- “Ora me ne andrò me ne andremo sull'altro bordo della ferita
ma lascerò proiezioni di qua nel cristallo
nello stabilizzato nell'in-fuga che che
che è il mio respiro-sospiro⁴⁶

E sempre in *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* Zanzotto fa dire lalinguisticamente alla voce femminile che è anche la voce della poesia:

- “La mia ferita mi ha delibata decifrata
mi ha accompagnata e piegata in profilo di di
di confini, di fatti originari e confinari,

⁴⁴ ID, *Eterna riabilitazione...*, cit., p. 20.

⁴⁵ L'intervista, frutto di un dialogo tra Giuliana Nuvoli e Zanzotto a ridosso dell'uscita del *Galateo* appare in GIULIANA NUVOLI, *Andrea Zanzotto*, Firenze, La Nuova Italia 1979, pp. 3-14.

⁴⁶ PPS, p. 371.

la mia ferita è stata la mia sorte la mia corte il mio forte⁴⁷

Il tema ritorna nel *Galateo* in particolare in (*Ill Ill*). Dopo una serie di testi dal titolo *Questioni di etichetta o anche cavalleresche* carichi di personaggi storici e letterari, legati da protettive «arcadie mafie», il poeta sul «terreno del duolo universale» pur gonfio di quella «distrazione» della poesia, qui distrazione-arma, decide di non dimettersi, di non abbandonare il bosco ma anzi di accentuarsi, insistere sulla ferita fosforica. Qui la ferita tradotta con «bua», termine ripreso dal petèl dialettale, ed evidenziato dall'enjambement, è fosforica, luminosa (fosforo in greco significa «portatore di luce»), da cui anche il titolo che rinvia a «ill» (illuminazione), e che richiama, come vedremo, il tema heideggeriano della *Lichtung*.⁴⁸

Non mi molesta più che per il pugnarmi
l'arma è diffusa qua e là-
l'arma che sempre mi ritroverà.
Sul terreno del duolo universale (da riportare in ridottissime scale)
chiamato così attraverso la maternità della natura sospettosa, spia, tigna,
dribblo come gonfio di quella distrazione,
come fortemente cucito ridotto a castron. Ma
non do le dimissioni da foglianti orizzonti
mi accentuo nella bua
fosforica che brucia la precarietà.⁴⁹

Il rifiuto dunque di rimuovere la «bua», il taglio, la faglia è decisivo nel definire il darsi complessivo dell'esperienza poetica zanzottiana. La necessità di non rimuovere ma di affrontare le faglie corrisponde anche ad un sentire assolutamente personale reso esplicito con queste parole proprio in riferimento alla funzione della poesia:

Mi sento più vicino a chi «raspa su», appunto, a chi improvvisa, a chi fa del *bricolage* e, dovendo affrontare molte faglie, trova una maniera tutta sua per superarne almeno qualcuna.⁵⁰

⁴⁷ Ivi, p. 369.

⁴⁸ Condizione che definisce anche il destino del linguaggio come in *Idea da Vocativo*: «Anche per te, mio linguaggio, favilla / e traversia, per sconcolato sonno / per errori e deliqui / per pigrizie profonde inaccessibili, / che ti formasti corrotto e assoluto» (Ivi, p.161). Il tema ritorna anche nei versi iniziali di *Ineptum, prorsus credibile*: «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.» (Ivi, p. 164). La notevole ricchezza di dittologie antinomiche è certo la spia più sicura della bipolarità della natura («favilla e traversia», «corrotto e assoluto», «ricco e perduto», «morto e insorgente», «luce immodesta e pur vera», «inetta ma credibile»).

⁴⁹ Ivi, p.619.

⁵⁰ Così in un'intervista si esprime Zanzotto in MARCO PAOLINI, CARLO MAZZACURATI, *Ritratti. Andrea*

Da ciò deriva, ad esempio sotto il profilo linguistico-poetico, il superamento del rischio sia di mitizzare la lingua madre lasciando «scorrere in avanti la lingua lungo fluide similarità fino all'accarezzamento del silenzio e insieme della fisicità monologante» sia di cadere dall'altra «con l'appello, opposto, a supercodici garanti di questa come di ogni altra unità-unificazione»⁵¹ per riconoscere le faglie linguistiche che attraversano la lingua italiana e predisporre a rompere anche con ogni istituzione letteraria in nome di un'apertura poetica in grado, come dice Zanzotto nell'intervista del 1972 dal titolo sintomatico *Uno sguardo dalla periferia* di «testimoniare per la ratificazione di tutto in nome di un eros, di una “sola parola”, di un “segreto”- o di un vuoto, di un silenzio, di una faglia primigenia».⁵² Quella faglia primigenia propria del vissuto umano da cui procede anche l'«ultima faglia»⁵³ di (*Certe forre circolari colme di piante - e poi buchi senza fondo*) del *Galateo*. Faglia da cui la parola poetica proviene nel momento in cui si assume la responsabilità di non rimuovere il fatto che l'origine di tale faglia è tutta interna al prodursi stesso della lingua nel suo processo di significazione. È per questo che, come sta scritto nel saggio del 1976 *Poesia?* nonostante «tutto la poesia, pur con le sue contraddizioni, può segnare per lo meno uno stato di allarme, evidenziare una faglia che ci riguarda e che noi non vediamo: può esprimere un sottinteso di minaccia: o forse di speranza?».⁵⁴

Ecco allora che coltivare il bosco e il non bosco equivale a porsi nella condizione di chi si sente «gnessulógo», entro quella «pazzia» che è adesione lucida e «quieta» alla permanente virtualità di una faglia che riguarda tutti, ognuno in un modo assolutamente singolare, perché aperta nella stessa essenza del soggetto. In questo senso il coltivare del v. 16 («è così che bosco e non-bosco in quieta pazzia tu coltivi»), indubbia metafora del lavoro poetico, diventa anche un de-lirare, un uscire dal solco, un debordare, un perdersi in quei sentieri interrotti, su quelle radure entro cui, per dirla con Heidegger, l'esserci è portato di fronte al proprio essere, condizione di una originaria apertura al mondo che è anche continua domanda di luogo e continuo rispondere a quell' «invito-a-luogo» che arriva dal riconoscimento del sentirsi «gnessulógo»; «invito-a-luogo» del v. 23 (perché

Zanzotto, Roma, Fandango Libri 2006, pp. 47-48.

⁵¹ PPS, p. 1231.

⁵² Ivi, p. 1158.

⁵³ «Ma a tanta grazia senza limitazione incrudelita / che s'inserpenta sotto / come per uno scatto, / soltanto, crucciata e sfregiata / in chivalà rattratti si demarca, / è riservato / appena dare segnalazioni a stelle di passaggio / a cavalieri erranti / obliquamente usciti dal tele-obiettivo / a don Abbondi in cerca / dell'erboristeria del coraggio / a dèi carcami e feti scagliati nel motocross / di rabbia in rabbia / verso l'ebbrezza dell'ultima faglia» (Ivi, p. 563).

⁵⁴ Ivi, p. 1201.

qui propriamente / c'è solo invito-a-luogo c'è catenina») che è invito ad «invivarsi», ad individualizzarsi e che prende la forma di una tensione continua, espressa sia in *Oltranza oltraggio* che in *Gnessulógo*, attraverso la rottura del principio di non contraddizione nelle espressioni antinomiche: «ti identifico[...]ti disidentifico»,⁵⁵ «inserito[...]disinserito». L'invito⁵⁶ che emerge da *Gnessulógo*

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-vista⁵⁷

esemplifica il vincolo in cui ognuno, ogni soggetto, ciascuno di noi «dovrà trovarsi»-nel senso della costrizione-destino nel momento in cui si viene al mondo – ovvero contemporaneamente «inserito» e «disinserito», condizione questa, presentata dal poeta, attraverso la comparazione «come a mani (pampini) giunte».

Questa immagine delle mani (pampini) giunte, più che rinviare alla postura della preghiera⁵⁸ richiama immediatamente l'analisi che Merleau Ponty, autore sicuramente presente nelle scorribande bibliografiche del poeta, svolge attorno all'atto del congiungere le mani, atto attraverso cui il filosofo francese giunge a segnalare lo sdoppiamento, lo scarto interno che abita il corpo e che segnala l'incompiutezza e finitezza della sua relazione con il mondo.⁵⁹ Vale la pena citare le parole del filosofo:

La mia mano sinistra è sempre sul punto di toccare la destra intenta a toccare le cose, ma io non giungo mai alla coincidenza, essa si eclissa nel momento di realizzarsi, e ci troviamo sempre di fronte a questa alternativa: o veramente la mia mano destra passa nella condizione di toccato, ma allora la sua presa sul

⁵⁵ Ivi, p. 277.

⁵⁶ Invito non privo «di divine moine» ovvero di attenzioni soprannaturali dove l'amore divino per le creature si traduce in amore materno. Questa tenerezza amorosa del divino ricorda i «chiari del bosco» aperti tra cielo e terra nel seno dell'iniziale vegetazione della Zambrano; cfr. MARÍA ZAMBRANO, *Chiari del bosco*, Milano, a cura di R. Prezzo, Bruno Mondadori 2004.

⁵⁷ PPS, pp. 554-555.

⁵⁸ La postura del congiungere le mani compare anche in *Gli sguardi i Fatti e Senhal* dopo che la luna-natura-poesia ha annunciato il suo fermento. Di fronte al fermento della natura tutti «giungono le mani / vedi beatrice con quanti beati / vedi la selva con quanti abeti / giungono le mani giungono le zampine / i pueri ferì noi pueri ferì mi congiungo / orando pro e contra sul tema del fermento» (Ivi, p.368).

⁵⁹ Scarto che attraversa il toccabile, l'udibile, il visibile, forme dell'esperienza tutte legate non tanto alla conoscenza della realtà quanto alle modalità del desiderio e dunque della mancanza che lo produce.

mondo si interrompe, - oppure la conserva, ma è allora che io non la tocco veramente, in se stessa, e con la mia mano sinistra ne palpo solo l'involucro esteriore.⁶⁰

Le due mani nel momento in cui tentano di toccarsi non giungono mai alla coincidenza, il cerchio non si chiude e il corpo si trova a dover riconoscere la propria non integrità, quello scarto, quella alterità che lo costituisce, nella condizione dunque di sentirsi contemporaneamente inserito e disinserito. Inserimento e disinserimento che si ripropone anche nell'esperienza del vedere.⁶¹ Infatti il «gocciolo di punto di vista», oltre ad annunciare il regime scopico in cui avviene la formazione dell'identità, segnala il punto di visibilità con cui lo sguardo cattura il mondo nello stesso tempo in cui viene da esso catturato, circoscrive lo spazio di una visione, separa, barra, produce una spaziatura, prende nella rete selettivamente quell'infinito, da intendersi forse qui in chiave pascaliana⁶² come ciò che non sta in nessun luogo specifico ed ovunque, ma che in questo modo, attraverso il venire al mondo del soggetto, della parola, dello sguardo si trova ad essere «umilmente irretito».⁶³

Così lo sguardo,⁶⁴ le mani, il linguaggio si riconoscono antropologicamente implicati entro una logica di inserimento e disinserimento, di identificazione e di disidentificazione. Ciò significa che il corpo articola complessivamente la propria relazione con il mondo nella forma, per dirla con le parole di Zanzotto, di un simultaneo e reversibile dentro/fuori, disinserimento/inserimento, toccante/toccato, vedente/visto. Dinamica questa che ritorna anche in riferimento al «test», alla prova di «succhio e succhiello» dei vv. 31-32, richiamo alla relazione del neonato con la madre strutturata sul meccanismo di inserimento disinserimento, sulla logica del succhiare e dell'essere

⁶⁰ MAURICE MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, Milano, Bompiani 2003, p. 163.

⁶¹ Sul tema della «vista esterna» e «vista interna» ricordiamo LUCIA CONTI BERTINI, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, cit., il saggio *L'occhio del poeta*, pp. 41-61; su questo tema anche PIERO FALCHETTA, *Oculus pudens. Venti anni di poesia di Andrea Zanzotto (1957-1978)*, Abano Terme, Francisci 1983 e MARCO FORTI, *Le proposte della poesia*, Milano, Mursia, 1963, il saggio *Zanzotto o dell'informale*, pp. 210-218.

⁶² Qui ci si riferisce al passo in cui Pascal parla della posizione dell'uomo nell'universo: «Che cos'è l'uomo nella natura? Un nulla rispetto all'infinito, un tutto rispetto al nulla, un punto nel mezzo fra il niente e il tutto» (BLAISE PASCAL, *Pensieri*, trad. di Carlo Carena, Torino Einaudi 2004, p. 72).

⁶³ La ferita del linguaggio è anche ferita dello sguardo. Restare sulla linea di clivaggio è l'unica possibilità per lo sguardo stesso di mantenersi entro un rapporto fertile e produttivo con la realtà. A questo rinviano anche i versi di *(III) (III)*: «nulla ci appartiene di questo, nulla del presente / e del futuro se non nella spaccatura / nel netto clivaggio che solo l'occhio tuo / già fossile / riesce ad angolare / produce nella compattezza / nella monomania / della vita della poesia e compagnia» (PPS, p. 621); tra l'altro l'«occhio già fossile» rinvia al «gocciolo di punto-di-vista» di *Gnessulogo*.

⁶⁴ A ragione Villalta scrive: «Parola e sguardo in Zanzotto, condividono al livello più profondo, nel loro essere unico "taglio" dell'"affacciarsi" al mondo, del percepire-significare, la medesima intonazione semantica, il medesimo con-significare dell'anelito al senso» (GIAN MARIO VILLALTA, *La costanza del vocativo*, Milano, Guerini e associati 1992, p.98).

succhiato che tra l'altro riprende e rinvia all'immagine iniziale del «verde»⁶⁵ di radura «succhiellante e succhiellato»; verde che nel suo vitale esserci succhia la «gloriola», qui bendidio, offerta dalla radura montelliana, ma che, a sua volta, appare destinato ad essere succhiato entro un rapporto creaturale simultaneamente e reversibilmente attivo e passivo. Dinamica che ripropone quella «mobilità pendolare» sopra descritta e che si ripresenta anche nel sistema di spazializzazione deittica del testo laddove, mimeticamente alle varie antitesi e strutture dicotomiche del testo, incontriamo il movimento pendolare tra «là e qui» del v. 6 e «qua e lì lì e là» del v. 24.

Il «qui» e il «là»

Tale mobilità pendolare dei deittici si presenta fin da *La Beltà* per ritornare poi nel *Galateo*. Nelle prime opere di Zanzotto il «qui» definisce un ancoraggio ancora certo ad un luogo, luogo su cui si abbattono gli eventi ma che resta ancora nettamente diviso da un «là»; in altre occasioni compare un «qui» claustrofobico, ad indicare uno stare precario e drammaticamente vissuto.⁶⁶ Ma è a partire da *La Beltà* che «qui» e «là» cominciano a darsi simultaneamente come ad esempio in *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*⁶⁷ per ritornare in modo rilevante in *Gnessulògo* nel v. 6 («arboscetti vitigni stradine là e qui») e nel v. 24 («di ricchezze e carenze qua e lì lì e là»), entro una struttura, come abbiamo già avuto modo di dire, segnata complessivamente da una mobilità pendolare che connota anche il lavoro del poeta nel suo sentirsi «gnessulògo», «tra» bosco e non bosco», in quel punto di incidenza di quell'apertura dell'essere, che è anche un esser «qui» per nulla stabilizzato.

Per dirla con le parole di Federico Leoni poste a commento introduttivo al saggio di Henry Maldiney, *Pensare l'uomo e la follia*, Zanzotto inscena nella poesia *Gnessulògo* e proprio a partire dal sentirsi «nessunluogo gnessulògo» quell'esser qui

⁶⁵ In Zanzotto il verde è contemporaneamente generato e generante, succhiante e succhiellato. Basti pensare alla costruzione del neologismo «verdeessere» riferito al bosco in (*Sotto l'alta guida*) (*Abbondanze*): «Percorrere ora quello che fu / di te e di me abbondanze di losco - ardue - né né né no / - feroci - nei sovraccarichi fino al verdeessere / Dimenticato, forte, dentro il suo essere / sentina e midolla di mína, fomite» (PPS, p. 629).

⁶⁶ Come nella poesia *Campéa* il «qui» quale identificazione del luogo dell'esperienza si fa precario: «Qui forse io fui...», «forse qui sorressi...», «forse qui conoscesti...» (Ivi, p. 172); in *Dal cielo*: «qui dal vuoto che smuore / vi attendo perché io sia...» (PPS, p. 184); in *Fuisse II*: «qui riversato dal nulla...» (Ivi, p. 188); poi un «qui» in *Ecloga IV*: «Po.-No, qui non si dissoda, qui non si cambia testo, / qui si ricade, qui /» (Ivi, p.214).

⁶⁷ «Forse l'incontro di un dispotico qui / di un qui puntiforme unitissimo / commesso nel perfetto / o là verso l'allitterato / esordiente paesaggio, / bimbo effato, Veneto in pittura-ura» (Ivi, p. 280-281).

che «si riconosce come struttura fondamentale del nostro essere nel mondo, solo per il fatto di essere anche là». La dialettica, o meglio la «mobilità pendolare» tra «qui» e «là» che è riconoscibile nel *Galateo* trova una sua definizione nell'estetica fenomenologica pensiero di Maldiney il quale scrive:

Io non sono là, presso una cosa o un'altra persona, se non nella tensione che si apre a partire da un qui che solo allora si rivela e che, rivelandosi, instaura l'orizzonte entro cui il "ci è" (*il y a*) coincide con il "ci sono" (*j'y suis*) nell' "esser-ci" (*y être*). Il "qui" dello schema corporeo non si attualizza che come punto focale di questa apertura, come area di proiezione di uno spazio introiettivo in cui la diastole dell'allontanamento e la sistole della prossimità danno vita, nella loro reciproca inerenza, ad una medesima presenza potenziale.⁶⁸

Maldiney ci invita dunque a pensare la struttura fondamentale del nostro essere nel mondo nella forma di uno stare in eccesso rispetto alla partizione di soggetto e oggetto, di io e mondo, di ordine psicologico e ordine mondano poiché ciò che costituisce il luogo "proprio" del soggetto è quello che Maldiney indica di volta in volta come «frammezzo», come «tra», e che significativamente viene accostato anche all'esserci di Heidegger, all' «*il y a*» di Lévinas, alla *béance* di Lacan; un «tra» che struttura l'andirivieni, l'oscillazione di *Gnessulógo* poiché non esiste da una parte il bosco e dall'altra il non bosco, il qui e il là, ma un là e qui, un qua e lì, un lì e là, ovvero un evento/avvento in cui essi simultaneamente si danno, in cui contemporaneamente la presenza si permea incessantemente del suo contrario, punto sincretico di differenti realtà, punto d'incrocio e di continuità in cui per dirla con le parole di George Simmel «il separare e il collegare» sono le «due facce dello stesso e medesimo atto».⁶⁹

⁶⁸ HENRY MALDINEY, *Pensare l'uomo e la follia*, a cura di Federico Leoni, Torino, Einaudi 2007, p. 16. Queste considerazioni sulla dialettica tra il "qui" e il "là" devono molto al lavoro dello psichiatra fenomenologo H. Maldiney. Citiamo solo alcuni passaggi significativi attorno a questo tema dall'introduzione di Federico Leoni a *Pensare l'uomo e la follia*: «Se così è, tuttavia, il "qui" non è allora propriamente una differenza dal "là", ma una differenza del "là"; il "qui" è qui in quanto è anche in qualche modo "là", in tensione rispetto al "là", proveniente da "là" e ritornanti in là. Ma anche il "là" è, in effetti, più che una differenza "dal" qui, una differenza "del" qui, un essere il "là" di un mondo che si trova messo a fuoco "qui", e che vale come mondo, "regna" come mondo, dice Heidegger, in quanto il mondo messo a fuoco da "qui", dal mio qui, dal mio essere qui, dal mio *Da-sein*. Ogni "qui" è un qui "in due", diviso, sdoppiato, è un "qui" in quanto è diviso, sdoppiato, sincopato, scandito in due luoghi non in uno, scandito in due tempi e non in uno, scandito dai corpi e non in uno, il mio corpo e il corpo del mondo, questo corpo è quei corpi che sono i corpi delle cose, laggiù all'orizzonte. Vi è per così dire uno stesso mondo che si dispiega nelle differenze di un qui e di un là, nelle polarità in tensione di un esserci e di un mondo in cui essere; è quello "stesso" mondo è tanto là quanto qua, è tanto "il mondo" che mi si profila all'orizzonte quanto "il mio" essere nel mondo a partire da un certo "qui". Di che altro sarei fatto "io", difatti, se non ancora di mondo? Il mio "qui" è fatto di mondo e soltanto perciò "è nel mondo". Ogni mio sguardo guarda da "qui", ma il "qui" non è fatto d'altro che di mondo, ogni mio sguardo guarda il mondo e insieme guarda "dal mondo", "da fuori", dal "due" di cui parla Du Bouchet, dall'"altro" di cui parlano, ciascuno a suo modo, Lacan o Lévinas» (Ivi, p. XX).

⁶⁹ GEORGE SIMMEL, *Saggi di estetica*, a cura di Massimo Cacciari, Padova, Liviana 1970, p. 3.

Ecco allora che lo stile dell'abitare entro «quella faglia senza fondo» si esprime nella correlazione tra «qui e là», «là e qui» e consente di abbracciare contemporaneamente con lo sguardo il «di là» e il «di qua», spostarsi rapidamente e senza sforzo da una parte e dall'altra, ma anche vedere ciascuna dal punto di vista dell'altra.⁷⁰ Ciò significa anche collocarsi non da una parte o dall'altra, ma sulla linea d'ombra, su quella faglia in cui si crea un scarto tanto minuto quanto irriducibile tra due segmenti della realtà esterna e psichica, laddove dunque è possibile esperire i due lati del confine e della realtà.

È questa tra l'altro, come vedremo, la postura del briccone divino, del Trickster sospeso nella terra di nessuno, o anche dello Charlot de «L'evaso», che inseguito da tutte le polizie del cosmo, si rende inafferrabile camminando sulla linea del confine, un piede di qua l'altro di là, nella terra di nessuno, nel «gnessulógo» che è anche il luogo transizionale, per usare una espressione di Winnicott, spazio liminare in cui si gioca la dialettica tra indifferenziazione e differenziazione: il «gnessulógo» come invito a luogo.⁷¹

⁷⁰ Anche G. Nuvoli evidenzia questi elementi come «grafemi chiave» della poetica zanzottiana: «Polivalenti e tormentati, stanno per i due poli estremi dell'indagine umana: da una parte il "qui": dato forse certo perché "pensante", ma senza la cartesiana certezza di un contenuto di pensiero; dall'altro il "là": il mondo fisico, la natura, e il metafisico e l'ipotizzabile» (GIULIANA NUVOLI, *Una dialettica della disperazione in prestito*, «Studi novecenteschi», IV, 1974, pp. 237-250, p. 240). Anche Hermann Grosser, nel saggio *Contributo all'analisi di due raccolte zanzottiane* scrive: «La continua tensione dal "qui" verso il "là", il tentativo di superare il limite, di colmare la frattura, si qualifica ora come tensione alle essenze delle cose (qui = fenomenico, là = metafisico), ora come tensione ad una realizzazione esistenziale (qui = morte in vita, là = vera-vita) o tensione liberatoria (qui = mondo storicamente determinato, alienazione, condizionamento... là = libertà, natura-infanzia...), e ancora come tensione ad un rapporto conoscitivo e comunicativo autentico con l'altro-da-sé (qui= convenzione, silenzio, falsità..., là= conoscenza immediata, vera comunicazione...) e così via» (HERMANN GROSSER, *Contributo all'analisi di due raccolte zanzottiane*, «Acme», XXXII, 1979, pp.225-267, p. 254). Il tema viene anche sfiorato da Graziella Spampinato: «Le varie metafore qui prese in considerazione - va precisato - si risolvono in sensi molteplici non agevolmente schematizzabili. L'atteggiamento di Zanzotto di fronte all'ironia e la stessa problematica - presente alla riflessione di Zanzotto in questo periodo - relativa allo slittamento continuo del vissuto psichico (significato) al di sotto della parola intesa come corpo fonico o grafico (significante), inducono ad interpretazioni non univoche. La continua tensione dal « qui » verso un « là », il tentativo di superare il limite, di colmare la frattura, si qualifica ora come tensione alle essenze delle cose (qui = fenomenico, là = metafisico), ora come tensione ad una realizzazione esistenziale (qui = morte in vita, là = vera-vita) o tensione liberatoria (qui = mondo storicamente determinato, alienazione, condizionamento... là = libertà, natura-infanzia ...), e ancora come tensione ad un rapporto conoscitivo e comunicativo autentico con l'altro-da-sé (qui = convenzione, silenzio, falsità..., là = conoscenza immediata, vera comunicazione...) e così via. L'essere « qui », nel labirinto, allude più generalmente ad una realtà limitata (psichica) in cui il mondo esterno non opera più positivamente; anzi quando si manifesta, si manifesta per lo più sotto forma di molteplici, infiniti condizionamenti, fisici, ambientali, storici; allude ad una realtà sentita come alienante, fitta di dubbi e terrori, in -cui amori e miti non portano che brevissimi attimi di pausa, per subito ria:rirsi a nuovi dubbi e terrori, in una continua necessaria instabilità, oscillazione, incertezza, senza alcuna sicurezza e quiete che la morte» (GRAZIELLA SPAMPINATO, *La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Milano, Hefri 1996, pp. 136-137).

⁷¹ La presenza dei deittici spaziali contrapposti «là e qui», «qua e lì», «lì e là» segnala quella potenziale tensione che tiene uniti e gioca gli opposti segnalandoci la condizione del "gnessulógo" quale spazio potenziale, per usare la terminologia di Winnicott, che è poi anche lo spazio del gioco e della nascita della cultura, spazio che si produce nel momento in cui avviene la transizione che, dalla condizione primordiale

«Gnessulógo» ed u-topos

A questa altezza *Gnessulógo* svela anche la sua piega utopica, “u-topos”. E ciò solo se intendiamo l’utopia non tanto come non-luogo, luogo che non c’è, che non esiste e dunque irraggiungibile, ma come ciò che non sta da nessuna parte e non appartiene a nessuno proprio perché viene concepito in continuazione entro ogni darsi del luogo, entro ogni «invito-a-luogo», quando si riconosce l’intima vocazione di ogni luogo non tanto a stare quanto a trapassare:

e invano perché gnessulógo
mai a gnessulógo è equivalente e
perché qui propriamente
c’è solo invito-a-luogo c’è catenina⁷²

Il «gnessulógo» è in questo senso il luogo più proprio della nostra esistenza ma che non possiamo localizzare né identificare con nessun luogo particolare, con nessuna terra, con nessuna comunità poiché «qui propriamente c’è solo invito-a-luogo» un invito che giunge come un continuo richiamo a sciogliere ogni identificazione per darsi a quel movimento inaugurale, a quell’effettivo avvenire che è la nostra condizione più propria.

In questo stare il poeta rinuncia ad ogni riparo nelle proprie o nelle altrui patite, patetiche e a volte patologiche chiusure e confini, chiusure che se rafforzate prefigurano non desiderabili esiti, e dimora su quella soglia che richiede una vitale disponibilità.⁷³ Soglia che, tra l’altro, consente a Zanzotto di riconoscere in modo drammaticamente vivo la catastrofe dei luoghi, delle culture, delle lingue del proprio territorio, ma non solo, e di abitare quella ferita a partire dalla quale è ancora possibile produrre dei luoghi, senza alzare tecniche immunitarie e protezioni mortificanti.

di unità madre-bambino la quale forma una sorte di campo psichico omogeneo, porta alla sua differenziazione. È questo lo spazio che permette al bambino di entrare in una dialettica di unità e separatezza, poiché esso paradossalmente unisce e separa allo stesso tempo il bambino e la madre. Si tratta infatti di uno spazio liminare in cui si gioca la dialettica tra indifferenziazione e differenziazione, dove il termine “gioca” va inteso in senso letterale perché corrisponde anche allo spazio del gioco e a ciò che il gioco mette in scena. Winnicott, nel saggio in *Gioco e realtà del 1971*, sostiene che lo spazio di gioco è uno spazio potenziale in cui si apre anche l’accesso all’esperienza linguistica come appunto fenomeno transizionale che ha a che vedere con l’accesso al simbolico e alla cultura. Cfr. DONALD WOODS WINNICOTT, *Gioco e Realtà*, trad. it., Roma, Armando Editore 1971.

⁷² PPS, p. 554.

⁷³ Zanzotto non smette in più di occasioni a stigmatizzare ogni deriva localistica che porti verso forme di chiusura. In una intervista dice: «Attenzione, però. Come già si è detto, gli déi del luogo sono più pericolosi degli déi della tecnica» (*La voce che viene dalla madre terra*, intervista di Ivo Prandin, « Il Gazzettino», 17 ottobre, 1990).

In questo senso tutta l'opera di Zanzotto si configura come il luogo di una «dolente parola estrema» che evita ogni fuga «dalla precarietà della condizione umana» e che si fa carico delle proprie e altrui soglie a partire dalle quali la potenza simbolica della parola poetica innesca la portata vivente di evento.⁷⁴

Parola poetica quella di Zanzotto che oltre ad essere una vera e propria iniziazione alle soglie, ci invita a riconoscere, come pronunciato in *Per lumina, per limina* da *La Beltà*, (titolo tra l'altro che racchiude in sé il concetto di limite-soglia in relazione al concetto di «lumina», illuminazione anche nel senso, come vedremo, heideggeriano di *Lichtung*, di radura, di soglia del bosco) che tutto «è spinto a dare su un'alba» ad aprirsi, «tutto è coinvolto precipite a darsi / in filiazioni di napalm d'alba»⁷⁵ tutto è roso dal fuoco della parola poetica «un fuoco sottile fragile freddo», «cristallo fratto in fuoco» che impunta tutto, che emerge dopo essere stata incubata e covata nel «tepure», parola che è come:

pruriti aurei di seccume notturne e
tagliole di luna astrali seccumi-ragni
nel sottile del fuoco foco
nell'esile del fuoco esile
nel frivolo nel freschissimo del fuoco⁷⁶

Parola dunque che spinge ad andare «di soglia in soglia» «effrangendo e violando / come se effrangessi a lievi e templati / effrangessi a veti a vie a circoli / circoli aree templifiche in boccio»⁷⁷ alla ricerca di equilibri, di «concilio di lumi equilibri / dell'inavvertito equilibri-ragni».⁷⁸

⁷⁴ Queste riflessioni ci permettono anche di ipotizzare una relazione tra il concetto di soglia e il concetto estetico di sublime in Zanzotto. Se infatti il sublime è segno di conflittualità, di tensione, di irraggiungibilità va anche ricordato, come fa Michele Bordin in *Andrea Zanzotto: poesia della crisi*, che il termine “sublime” ha come etimo «“ciò che è sospeso all'architrave della porta”, e sta dunque in posizione elevata, eccelsa: *sublimen* (avv.), da cui sublime (*Dizionario delle idee* 1977:1169). Ma *limen* (sost.) è sia *superum* che *inferum*, e in questa seconda accezione contribuisce alla formazione di *sublimine* – da cui subliminale-, dal significato opposto di “ciò che è sotto la soglia”, in posizione infima, e perciò appena avvertibile. Ancora *limes* (sot.) vale limite, confine, ma anche sentiero, via. Com-prendere qualcosa quanto si colloca ai due opposti, fra ciò che sta sotto il *limen*-architrave e ciò che sta sotto il *limen*-soglia, significa allora aprire il linguaggio a quella infinita possibilità di epifanizzare il mondo di cui parla Heidegger (Zecchi 1990: 164), rendendo la parola poetica disponibile ad infrangere i *limites* e contemporaneamente a percorrerli in quanto sentieri: gli heideggeriani *Holzwege*» (MICHELE BORDIN, *Andrea Zanzotto: poesia della crisi, ricerca dell'assoluto*, «Quaderni Veneti», XXI, 1995, pp. 135-164, p.149). Sul tema della soglia si veda anche, LUCIA CONTI BERTINI, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, Venezia, Marsilio 1984, pp.104-105.

⁷⁵ PPS, p. 407.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

L'essere «gnessulógo» della poesia e del poeta

Il sentirsi «gnessulógo» individua la condizione del poeta così come quella della sua produzione. Per Zanzotto si tratta infatti di operare per una poesia che «non vada verso nessun luogo e che non venga da nessun luogo perché essa è “il luogo”, la condizione, l’inizio».⁷⁹ La poesia stessa, dunque si pone come il fuori luogo, letteralmente fuori posto, in quanto non localizzabile poichè senza fondamento e dunque indisponibile ad ogni appropriazione; essa infatti non sta da nessuna parte, non si prefigge mete né spazi da conquistare, né viene “da nessun luogo”, né da qualche luogo originario verso cui ritornare o verso cui aspirare poiché potenzialmente contiene tutti i luoghi e dunque si dà come luogo che arricchisce «con la terra incognita lo spazio noto» per farlo «entrare in ebollizione».⁸⁰ Per questo la poesia:

no l'è in gnessuna lengua
in gnessun logo - fursi -l'è 'el busnar del fògo
che 'l fa screcolar tute le fonde
inte la gran laguna, inte la gran lacuna -
la é 'l pien e 'l vódo dela testa-tera
che tas, o zhigna e ustna un pas pi in là
de quel che mai se podaràe dirse, far nostro⁸¹

La «poesia non è in nessuna lingua / in nessun luogo». Essa è «il ruggiare del fuoco» che sommuove le fondamenta di questa «grande laguna»⁸², laguna che, attraverso un repentino processo paronomastico, si traduce in «grande lacuna», mancanza, *béance* appunto.

È questa la condizione entro cui effettivamente il poeta coltiva la propria parola,

⁷⁹ Ivi, p.1142. In questo senso la poesia ha sempre a che vedere con il tema dell'origine non come qualcosa che rinvia nostalgicamente ad un qualche passato perduto ma come qualcosa che si dà in continuazione nei veri comincamenti.

⁸⁰ FERDINANDO CAMON, *Il mestiere del poeta*, Milano, Lerici 1965, p. 154.

⁸¹ PPS, p. 532. Riportiamo qui la traduzione del testo dialettale: «e la poesia non è in nessuna lingua / in nessun luogo - forse - il ruggiare del fuoco / che fa scricchiolare tutte le fondamenta / dentro la grande laguna, dentro la grande lacuna- / è il pieno e il vuoto della testa-terra / che tace, o ammicca e fiuta un passo più oltre / di quel che mai potremmo dirci, far nostro» (Ivi, p. 533).

⁸² Dico laguna-bosco perché non va scordato che la laguna veneziana e Venezia stessa emergono da un fitto “bosco” sottacqua. D'altronde la relazione ‘esistenziale’ di Zanzotto con Venezia ha certamente delle analogie con i movimenti del poeta dentro il bosco del Montello nel *Galateo*. In questo senso varrebbe la pena leggere il saggio di N. LORENZINI *Venezia, forse: sulle tracce dell' “indecidibile”*, in GILBERTO PIZZAMIGLIO (a cura di), *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, Firenze, Olschki 2008, pp. 1-9. La stessa Lorenzini (Ivi, p. 1) riporta queste parole del poeta che introducono alla laguna veneziana: «Solo un lungo esercizio di spostamenti, eradicazioni, rotture di ogni accertata prospettiva e abitudine potrebbe forse portarci nelle vicinanze di questi luoghi» (PPS, p. 1051).

quella parola che espone le cose al loro destino, ovvero al banco di prova del presente che è il tempo di ogni reale cominciamento; poiché la poesia, vive la sua più intima vocazione nel trapassare, nel tramare che è anche, come appare dal verbo latino “trameare”, un bucare, attraversare, sottoporre a travaglio, in un incessante «invito-a-luogo», invito ad iniziarsi al luogo e al “logos”, al linguaggio, a quella che Zanzotto qualifica ironicamente «catenina / di ricchezze e carenze / qua e lì lì e là». Qui il termine “catenina” richiama la lacaniana catena⁸³ significante, il campo del simbolico che si apre con il freudiano gioco del rocchetto il cui *fort-da* entro cui il bambino viene iscritto nel momento in cui accede al linguaggio sembra mimato nel testo dall’altalenina deittica «qua e lì lì e là». Campo simbolico che, catturando il soggetto lo obbliga a vivere nella condizione di chi ad ogni guadagno, ad ogni «ricchezza» deve mettere in conto «una carenza», una perdita.⁸⁴

Ed è così che ti senti nessunluogo, gnessulógo (avverbio)

mentre senza sottintesi

di niente in niente distilla se stesso (diverbio)

e invano perché gnessulógo

mai a 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-⁸⁵

⁸³ Il passaggio potrebbe anche legittimare un altro percorso interpretativo che però non esclude il primo; l’invito a luogo diventa anche un invito a “inivarsi”, invito ad entrare, a prendere posto, ad entrare ne *La grande catena dell’essere* titolo di un saggio di Lovejoy con cui l’autore, riprendendo l’espressione settecentesca, identifica in modo emblematico la storia del pensiero umano dalla Grecia al Romanticismo, richiamando tra l’altro la visione della catena dell’essere di origine medioevale e pre-moderna secondo la quale l’uomo occupava una posizione mediana fra le creature angeliche e le creature inferiori, animali, vegetali e minerali, punto di contatto tra macrocosmo e microcosmo. Catena che Zanzotto con un fine gioco parodico abbassa a “catenina” di ricchezze e carenze qua e lì e lì e là, come dire, caoticamente sparse più che ben concatenate entro un ordine divino o ben combinate nella trama dell’essere, posizione questa che il poeta più di tanto preferisce non sostenere lasciando «ai posteri l’ardua sentenza», monito manzoniano qui rivisitato genialmente nell’espressione parodica «-e chi vivrà vedrà-». Cfr. ARTHUR LOVEJOY, *La grande catena dell’essere*, Milano, Feltrinelli 1966.

⁸⁴ Questa dialettica tra ricchezza e carenza, presenza ed assenza è sicuramente di matrice lacaniana. Lacan nella *Funzione e campo della parola e del linguaggio* scrive: «Attraverso la parola che è già una presenza fatta d’assenza, l’assenza stessa giunge a nominarsi in un momento originale di cui il genio di Freud ha colto nel giuoco del bambino la ricreazione perpetua. E da questa coppia modulata della presenza e dell’assenza, [...] nasce l’universo di senso di una lingua in cui verrà a disporsi l’universo delle cose. Attraverso ciò che non prende corpo che per il fatto d’essere la traccia del nulla e il cui supporto non può quindi alterarsi, il concetto, salvando la durata di ciò che passa, genera la cosa» (J. LACAN, *Scritti*, I, cit., p. 269).

⁸⁵ PPS, p. 554.

Dunque la poesia riconduce continuamente entro quella mancanza originaria⁸⁶ che è anche la condizione dell'apertura del luogo, dell'invito-a-luogo, dell'aver luogo di ogni concreto inizio. Così anche in *Profezie o memorie o giornali murali VII* da *La Beltà*:

Che quantità di terra buona
da pascolo da frutto da caccia al tesoro
e altro che s'ammonticchia e s'ingruzzola,
e la mancanza pulsante invivita-o individua,
la bene la molto fantasticata
quella dolce fessura
percorsa dalla lingua svegliata dalla lingua

E io credo del resto che tutte le presenze
della selva e fuori e ognidove
siano attente come me
al lieve cunnilinctus miele fico sole e polveri
convinte stanchezze
e senza mai stanchezza
e senza
e la grande purezza, i luoghi; convinte Castità⁸⁷

Qui la «dolce fessura» e la «mancanza pulsante» che «invivita» da cui e a partire dalla quale ci si individua è «percorsa dalla lingua svegliata dalla lingua», lingua del poeta in grado di coltivare, solleticare quel taglio, di tenerlo vivo, operando tra bosco e non bosco poiché «tutte le presenze / della selva e fuori ognidove» sono attente e disponibili a quel dolce lavorio del poeta, eroticamente a quel «lieve cunnilinctus» che

⁸⁶ Il tema della mancanza originaria in Zanzotto, non riguarda probabilmente solo l'alterità di ciascun essere in se stesso ma anche - per un intellettuale come lui fortemente interessato e curioso verso lo sviluppo complessivo delle scienze umane e non solo - la più complessiva mancanza antropologica dell'uomo appunto "manchevole" di un "ambiente", in qualche modo di un luogo proprio, di un *habitat* in quanto sprovvisto di organi specializzati con cui "adattarsi" ad un "ambiente" particolare, e dunque costretto, da questa essenziale deficienza, ad "aprire" letteralmente la propria costituzione, "maneggiando" il mondo esteriore, adoperandolo al fine di "costruire" un mondo che si confà alla sua sopravvivenza. Nel saggio *L'Uomo, la sua natura e il suo posto nel mondo* pubblicato nel 1940, per poi essere profondamente rielaborato nel 1950, considerato uno dei testi di fondazione dell'antropologia filosofica, Arnold Gehlen definisce l'uomo «un essere aperto al mondo, cioè non specializzato, che per poter vivere si affida alla sua propria attività e intelligenza e che, esposto al mondo in ogni senso, deve mantenersi, appropriandosene, elaborandolo da cima a fondo, riconoscendolo e "prendendolo nelle sue mani"» (ARNOLD GEHLEN, *L'Uomo, la sua natura e il suo posto nel mondo*, trad. a cura di C.Mainoldi, Milano, Feltrinelli 1983, pp. 383-384).

⁸⁷ PPS, p. 326.

le fa essere, per dirla con Zanzotto «verdessere».

Con ciò la parola poetica, effettuandosi a partire da questa mancanza, e instancabilmente tentando di nominare questa assenza, vieta al soggetto qualsiasi forma di accasamento e spinge continuamente, come ci segnala Zanzotto con un geniale ossimoro in *Uno sguardo dalla periferia*, verso «una immobile fuga in avanti»,⁸⁸ verso un luogo virtualmente aperto che non pregiudica ogni nascita, ogni accoglienza, ogni incontro, ma anzi lo rende costantemente possibile; luogo che chiede in continuazione di essere paradossalmente abbandonato per poter esser effettivamente quello in cui qualcosa avvenga poiché, va aggiunto, in uno spazio saturo nulla può avvenire.

È questo dunque il luogo in cui, come abbiamo detto, abita il poeta come un novello Münchhausen. Condizione espressa chiaramente da Zanzotto, nell'intervista del 1965 dal titolo *Il mestiere di poeta* :

Si è nel labirinto, si è “qui“ per tentare di sapere da che parte si entra e si esce o si vola fuori. Per creare una prospettiva. Ciò avviene appunto nella tensione al linguaggio, nella poesia, nell'espressione (in senso etimologico e ultra). È il “sublime“ e ridicolo destino (pendolarmente e reversibilmente) di Münchhausen che si toglie dalla palude tirandosi per i capelli. Noi siamo Münchhausen, lo è la realtà; lo siamo forse in quel processo che Freud ha chiamato sublimazione e che ha un oscuro rapporto con la dialettica. La quale può operare, anche se non è mai completamente di questo mondo.⁸⁹

L'intervista poi si conclude con un ulteriore riferimento a questa condizione del poeta:

La poesia mi pare piuttosto come un continuo riporto e ricamo: dall'invenzione (“dal nulla”) a scoperta (dell'essere-*feri*) e viceversa, in una sintesi dinamica che ha tutti titoli per apparire come specchio della realtà e insieme come sua componente “in eruzione”, mentre quest'andar oltre dà sempre nuovo, più profondo senso all'origine e tutto insieme. E ciò con una fiducia, ancora una volta, un po' alla Münchhausen in un'operazione priva di qualsiasi garanzia.⁹⁰

In questo senso va anche la chiusura della poesia *Al mondo* da *La Beltà* nella quale il poeta - Münchhausen viene esortato a contribuire al movimento del venire al mondo del mondo.

Fa' di (ex-de-ob etc.)-sistere
e oltre tutte le preposizioni note e ignote,

⁸⁸ Ivi, p. 1159.

⁸⁹ Ivi, pp.1132-1133.

⁹⁰ Ivi, pp. 1133-1134.

abbi qualche chance,
fà buona mente un po’;
il congegno abbia gioco.
Su, bello, su.

Su, Münchhausen.⁹¹

«Gnessulógo» e radura

Ma coltivare «in quieta follia» tra «bosco e non-bosco» significa anche collocarsi in quella radura qui detta «tipicamente montelliana». L’avverbio «tipicamente», che ritorna poi nella forma aggettivale a qualificare anche l’infinito («tipico infinito»),⁹² produce sicuramente un effetto di abbassamento sottilmente parodico di espressioni connotate in senso fortemente filosofico come «radura» e «infinito», quasi per una volontà di nasconderle nello stesso tempo in cui vengono posizionate nel testo. Ma al di là di questa precisazione ciò che vale la pena sottolineare è che la voce «radura», in un autore così attento alla risonanza anche filosofica delle parole, non può non richiamare quella tedesca di *Lichtung* presente in modo assolutamente decisivo all’interno del lessico di Heidegger, autore la cui riflessione attraversa in modo particolare il *Galateo*. D’altronde come abbiamo detto la poesia *Gnessulógo* non solo si colloca metaforicamente sulla radura del *Galateo* ma circonscrive lo stesso agire poetico entro una generalizzata sensibilità verso il tema dello stare, non in senso statico, in radura.

Il filosofo Leonardo Amoroso ci ha consegnato sul tema heideggeriano un significativo lavoro critico dal titolo *Lichtung. Leggere Heidegger*,⁹³ a cui faremo riferimento in questi passaggi e a cui rinviamo per un ulteriore approfondimento. Amoroso, in un tentativo ben riuscito di riassumere il percorso di Heidegger sul tema, definisce la *Lichtung* la «dimora dell’abitare umano, la dimensione dell’esistenza storica dell’uomo e, per ciò stesso, il luogo del manifestarsi dell’essere».⁹⁴ In effetti in

⁹¹ Ivi, p. 301.

⁹² Una descrizione «tipicamente» montelliana è quella che ci riporta all’idea di descrizione stereotipata, fissata, così come l’infinito tipicizzato è quello stereotipato che qui subisce un effetto parodico. Il termine ritorna anche nella poesia (*Attraverso l’evento*) ad indicare la poesia-galateo che tipizza tutto, il simbolico che si deposita in incunaboli-galatei e rompe la singolarità dell’evento.

⁹³ Riassumiamo velocemente alcuni passaggi del pensiero di Heidegger in merito alla *Lichtung* rinviando per maggiori approfondimenti al saggio di LEONARDO AMOROSO, *Lichtung. Leggere Heidegger*, Torino, Rosenber&Sellier 1993, testo che rintraccia la presenza di tale concetto nei luoghi più significativi del pensiero del filosofo, riletto all’interno di un percorso di superamento di ogni metafisica della luce.

⁹⁴ Ivi, p. 21. In merito alla relazione tra il tema della radura e il Montello, in una intervista a *Il Gazzettino* richiamato alla necessità di ipotizzare una protezione di quel luogo, Zanzotto propone di ripensarlo come

Heidegger la *Lichtung* definisce il movimento stesso dell'essere, quell'essere che ha simultaneamente la sua *Lichtung* nell'uomo. «Nella *Lichtung* del “ci” abita l'uomo come e-sistente»⁹⁵ nel “Mondo” che in tal senso si pone quale “*Lichtung* dell'essere in cui l'uomo sta fuori a partire dalla sua essenza gettata».⁹⁶ Ciò che più preme per la nostra riflessione è la prospettiva, riconosciuta come interna allo stesso Heidegger, che consente ad Amoroso di liberare il concetto di *Lichtung* da ogni metafisica della luce riportandolo entro il suo darsi in una essenziale correlazione tra luce e oscurità. Vale forse la pena citare nella sua interezza questo passaggio di Heidegger:

Noi chiamiamo questa apertura che solo concede la possibilità di lasciar-apparire e mostrare, la *Lichtung*. La parola tedesca *Lichtung* è, quanto alla storia della lingua, un termine coniato per tradurre la parola francese *clairière*. Essa è formata sul modello delle antiche parole *Waldung* e *Feldung* (foresta; campo). La radura della foresta (*Waldlichtung*) è esperita nel contrasto con la foresta là dove è fitta, detta nella lingua tedesca più antica *Dickung* (il fitto della foresta). Il sostantivo *Lichtung*, radura, rinvia al verbo *lichten*, diradare. L'aggettivo *licht* è la stessa parola che *leicht*, facile. Diradare qualcosa significa: rendere qualcosa facile, aperto e libero, per esempio liberare la foresta in un luogo dagli alberi. Lo spazio libero (*das Freie*) che così sorge è dunque la radura, *Lichtung*. *Das Lichte*, ciò che è facile nel senso di libero e aperto non ha né linguisticamente né quanto alla cosa di cui si parla niente in comune con l'aggettivo *Licht*, che significa *hell*, chiaro, luminoso. Questo è da tener presente per la differenza tra *Lichtung*, radura e *Licht*, luce. Nondimeno resta la possibilità di una connessione oggettiva (*sachlichen*) tra di esse. La luce può appunto cadere nella radura, nel suo aperto (*in ihr Offenes*) e in essa lasciar giocare la luminosità (*helle*) con l'oscurità (*Dunkel*). Ma giammai è la luce che crea originariamente la radura; invece è quella, la luce, che presuppone questa, la radura. La radura (l'aperto) è libera non solo per la luminosità e l'oscurità, ma anche per l'eco e per il suo spegnersi, per ogni suono e per il suo svanire. La *Lichtung*, la radura, è l'Aperto per tutto ciò che è presente e tutto ciò che è assente.⁹⁷

Dunque il concetto di *Lichtung* è da intendersi, come Heidegger stesso ci invita a fare, non in rapporto alla luce nel senso di chiarezza. Di fatto la *Lichtung* più che precedere la luce, la produce per cui in essa il luminoso e l'oscuro si danno simultaneamente.

È quanto ci invita a pensare Amoroso laddove nella *Postilla: Lucus a (non) lucendo*⁹⁸ facendo derivare il termine *Lichtung* da “lucò” costruisce delle analogie tra la *Lichtung* e l'espressione di Varrone «*lucus a non lucendo*» che lo studioso riscrive con

«templum, proprio nel senso primitivo della parola: come spazio vuoto, ma significativo, come radura sacrale» (*Il Gazzettino* del 27 aprile 1980).

⁹⁵ MARTIN HEIDEGGER, *Segnavia*, trad. F. Volpi, Milano, Adelphi 1987, p. 290.

⁹⁶ Ivi, p. 277.

⁹⁷ Id, *Tempo e essere*, a cura di Corrado Badocco, Milano, Longanesi 1976, p. 179.

⁹⁸ L. AMOROSO, *Lichtung. Leggere Heidegger*; cit., pp. 58-65.

«*lucus a (non) lucendo*» a sottolineare una illuminazione, un'apertura che nel suo aprirsi si richiude e proprio in questo suo movimento-tensione produce il senso dandosi come luogo in cui l'essere si eventualizza, si dà come evento.

A partire da queste riflessioni heideggeriane ci sembra di poter sostenere che il sentirsi «gnessulógo» e il suo coltivare «bosco e non-bosco» corrisponda ad una ricollocazione del poeta entro la radura, che poi significa ricollocazione nel luogo della manifestatività dell'essere, nel luogo (*Ort*) del darsi dell'essere, partecipazione con la propria parola all'aprimiento della radura (*Lichtung*) tra bosco e non bosco. Infatti, nella radura l'essere si dà nell'esserci velando se stesso. Per questo la radura è il luogo-non luogo, «gnessulógo» in cui ombra e luce coesistono nel loro darsi reciproco entro un movimento diradante-velante. Questa stessa dialettica è quella che informa in *Sentieri interrotti* la relazione tra «Mondo» e «Terra». Per Heidegger

il Mondo non è senz'altro l'Aperto, corrispondente alla illuminazione, e la Terra non è senz'altro il chiuso, corrispondente al nascondimento. Il Mondo è piuttosto l'illuminazione delle direttrici delle ingiunzioni essenziali in cui si ordina ogni decidere. Ma ogni decidere si fonda in qualcosa di non padroneggiato, di nascosto, di fuorviante, senza di che non potrebbe mai essere un decidere. La Terra, a sua volta, non è semplicemente il chiuso, ma ciò che emerge come autochiudentesi.⁹⁹

Il «Mondo» dunque «è la radura dell'essere in cui l'uomo sta fuori a partire dalla sua essenza gettata».¹⁰⁰ Ma «l'essere, aprendosi nella radura, viene al linguaggio».¹⁰¹ Dunque l'esistere dell'uomo si dà nel linguaggio che «è la casa dell'essere. Nella sua dimora abita l'uomo. I pensatori e i poeti sono i custodi di questa dimora».¹⁰² Pertanto la parola poetica è evento in cui Mondo e Terra si danno nella loro co-appartenenza. E ciò perché la parola poetica abita producendola quella *Lichtung*, quella radura in cui mondo e terra convergono reciprocamente unendosi e separandosi al contempo.¹⁰³

⁹⁹ Scrive Heidegger: «Mondo e Terra accadono solo nell'*Ereignis*, cioè nell'evento appropriante-espropriante. Il Mondo si appropria della Terra in quanto essendo per essenza aprente non sopporta niente di chiuso; allo stesso modo la Terra si appropria dell'illuminazione del Mondo assorbendola e risolvendola in essa. Il che significa ad un tempo che il Mondo si espropria nella Terra per svelarla, e la Terra si espropria nel Mondo per velarlo. Mondo e Terra si danno in quanto co-appartengono al Medesimo Evento (*Ereignis*)» (M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia 1968, p. 40).

¹⁰⁰ *Id.*, *Lettera sull'«umanesimo»*, a cura di Franco Volpi, Milano, Adelphi 1995, p. 84.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 100.

¹⁰² *Ivi*, p. 31.

¹⁰³ Sulla relazione tra *Lichtung* e la poesia (*Ill Ill*) Dal Bianco scrive: «È la prima poesia di una serie di cinque, accomunate dall'incombere enigmatico e variato di due gemellari *Ill*. Una chiave è fornita nell'ultimo dei testi, dove *Ill* sta per illumina: siamo dunque nell'ambito della *Lichtung*, del taglio di luce che filtra nel bosco» (*Ivi*, p. 1601).

«Gnessulógo» e nulla

La correlazione, sopra illustrata, tra luce ed oscurità all'interno della *Lichtung* appare ancora più significativa per noi laddove si pensi, più in generale, al tema heideggeriano dell'essere nel suo rapporto con il nulla e al contempo alla relazione dell'uomo con il nulla a partire dalla piena consapevolezza del suo "essere-per-la-morte", ovvero della possibilità anche di non esserci più.¹⁰⁴ Questa esperienza angosciante «rivela il niente»¹⁰⁵ su cui si struttura l' "esserci", esperienza che trova nella radura il luogo del suo manifestarsi. Come scrive Amoroso la «*Lichtung* è pervasa dal niente, ovvero la sua luce ha un legame intrinseco e nascosto con l'oscurità; ma proprio in ciò si manifesta, a suo modo, "oltre l'ente, l'essere"». ¹⁰⁶

Il sentirsi «gnessulógo», in radura, è, potremmo dire, «pervaso dal niente»¹⁰⁷ e, come ci dice Zanzotto - con uno dei suoi movimenti sottotraccia in cui l'apertura di senso sembra quasi abbandonata a se stessa, alla propria apparente banalità - è «senza sottintesi» ovvero privo di qualsiasi senso recondito, di qualsiasi misterioso fondamento poiché in quello stare impermanente il soggetto «di niente in niente distilla se stesso (diverbio)», potremmo dire, si diverbia, si divide, si differenzia internamente.¹⁰⁸ È in

¹⁰⁴ J. Lacan scrive: «Il modo originale di elisione del significante, che qui tentiamo di concepire come la matrice della *Verneinung*, afferma il soggetto sotto l'aspetto di negativo, ricavando quel vuoto in cui egli trova il suo posto. Si tratta propriamente dell'allargamento del taglio in cui lo si può dire risiedere nella catena significante [...]. Si tratta dello stesso posto dove ogni cosa è chiamata per essere lavata dalla colpa: esso rende possibile ciò perché è il posto di un'assenza, cioè quello in cui ogni cosa può non esistere» (J. LACAN, *Scritti*, cit., II, pp. 662-663).

¹⁰⁵ Citiamo qui altri riferimenti e passi del filosofo tedesco che ci sembrano entrare in relazione con la sensibilità di Zanzotto: «Solo perché il niente è manifesto nel fondo dell'esserci, può soprassalirci il senso della completa estraneità dell'ente, e solo se questa estraneità ci angustia, l'ente ridesta e attira su di sé lo stupore. Solo sul fondamento dello stupore, ossia dell'evidenza del niente, sorge il "perché?", e solo in quanto il perché è possibile come tale, noi possiamo domandare dei fondamenti e fondare in modo determinato. Solo perché possiamo domandare e fondare, è assegnato alla nostra esistenza il destino della ricerca. La domanda del niente mette in questione noi stessi che poniamo la domanda. Si tratta di una domanda metafisica» (M. HEIDEGGER, *Segnavia*, cit., p. 76).

¹⁰⁶ L. AMOROSO, *Lichtung. Leggere Heidegger*, cit., p. 23.

¹⁰⁷ La sottolineatura di questa relazione tra «gnessulógo» e il tema del niente, del nulla viene anche rilanciata dalla Conti Bertini nel testo *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, In riferimento al tema zanzottiano del «ricchissimo nihil», del «nulla», del «niente» in Zanzotto scrive: «Questo tratto è poi presente anche in *Il Galateo in bosco*, dove costituisce un rivolo sotterraneo meno evidente e immediatamente fruibile dei temi denunciati dal titolo, ma di essi non meno importante. Intanto, sarà da intendersi allusivo alla condizione predetta un intero componimento dal titolo altrimenti incomprensibile, *Gnessulógo*, "nessunluogo"» (L. CONTI BERTINI, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, cit., pp. 47-48). In questo passaggio la Conti Bertini interpreta proprio il lemma «di niente in niente distilla se stesso (diverbio)» quale «palese rovesciamento del Dio cristiano, che, insegna il catechismo, è in cielo, in terra e in ogni luogo. La negazione era anche negli *Sguardi*, ai vv. 264-266: "-Ehilà, chi c'è, chi te, in fondo in fondo al luogo/anche se questo cincischio è senza luogo/ come tutto il resto, da troppo, troppi cattivi esempi"» (Ivi, p. 48).

¹⁰⁸ Anche qui il riferimento a Lacan ci sembra necessario. J. Lacan negli *Scritti*, II scrive: «La struttura di questo posto esige che al principio della creazione stia il niente, il *rien*, e, promuovendo come essenziale nella nostra esperienza l'ignoranza in cui il soggetto versa circa il reale da cui riceve la propria

questo senso che il sentirsi «gnessulógo» è anche perennemente un «invito-a-luogo» che chiede al soggetto la disponibilità a dimorare entro tale movimento poichè coltivando «bosco e non bosco», egli coltiva di fatto se stesso, appunto distilla se stesso «di niente in niente»: parole queste che sembrano trovare un eco nel titolo di una raccolta poetica di Paul Celan *Di soglia in soglia*,¹⁰⁹ movimento che, in entrambi i casi, non identifica qualche passaggio da un luogo ad un altro, da una condizione ad un'altra, quanto il passaggio stesso, il movimento necessario e radicale con cui veniamo al mondo, al linguaggio, che chiede di essere continuamente ripreso affinché non si chiuda, non si cicatrizzi, non si interrompi il flusso che contemporaneamente mette ogni cosa, ogni luogo, ogni soggetto in relazione con tutto.

Ma quel «di niente in niente distilla se stesso (diverbio)» del v. 23 riflette anche l'operazione, il movimento che a partire da quel «niente» produce, per usare ancora una terminologia heideggeriana, l'ente poichè l'ente è ciò che si forma, si individualizza appoggiandosi sull'autodeterminazione concreta del nulla stesso. Il nulla assoluto è infatti quell'indefinibile orizzonte dal quale ogni cosa trae la sua definizione, da cui ogni cosa nasce e in cui ogni cosa rifluisce. Ecco allora che le cose si presentano quali determinazioni concrete di esso, o meglio del suo auto-dispiegarsi. Movimento che attraversa anche il «gnessulógo» che «distilla se stesso» passando «di niente in niente» e «senza sottintesi» ovvero senza rinviare a qualcosa che gli preesista.

Nulla assoluto è anche quel «ricchissimo nihil»¹¹⁰ di cui parla Zanzotto nella poesia *Da un'altezza nuova* da *Vocativo*.

I

Ancora, madre, a te mi volgo,
 non chiedermi del vero,
 non di questo precluso
 estremo verde ch'io ignorai
 per tanti anni e che maggio mi tende
 ora sfuggendo; alla mia inquinata
 mente, alla mia disfatta pace.
 madre, donde il mio dirti,

condizione, impone al pensiero psicoanalitico di essere creazionista, vogliamo dire di non accontentarsi di un riferimento evolucionistico» (Ivi, p. 663).

¹⁰⁹ P. CELAN, *Poesie*, trad. it. G. Bevilacqua, Milano, Mondadori 1998, pp. 133-243.

¹¹⁰ Per un approfondimento del tema si rinvia al saggio di GIOVANNI MORETTO, *Il "ricchissimo nihil" e la "biodicea minima"* in ID (a cura di), *Poesia e nichilismo*, Genova, Il Melangolo 1998, pp. 315-338. Si veda anche il saggio di LUIGI METROPOLI, *Il nulla maiestatico e i senhal*, "Quaderni veneti", XXIX, 2004, pp.105-117. Il tema del «ricchissimo nihil» ritorna anche in *Meteo* in un testo senza titolo con un richiamo alla poesia *Ad un'altezza nuova*: «Quanto mai verde dorme / sotto questo verde / e quanto nihil sotto / questo ricchissimo nihil?» (PPS, p. 826). Su questo tema anche cfr. PHILIPPE DI MEO, *Cercle, vacuum, très riche nihil*. Andrea Zanzotto, in «Critique», XL, 1984, pp. 648-654.

perché imitarci come il verde altissimo
il ricchissimo nihil,
che incombe e esalta, dove
beatificanti fiori e venti gelidi
si aprono dopo il terrore- e tuo, azzurro,
a me stesso, allo specchio che evolve
nel domani, ancora mi conformi?¹¹¹

L'avverbio «gnessulógo», dunque, sembra svolgere la funzione logica del nulla come scarto che istituisce la relazione ternaria tra «bosco e non bosco» e che effettivamente permette di pensare alla possibilità di un operare capace di trascinare anche il soggetto verso un esito non preordinato, ad una parola che si mette in gioco nel suo accadere, ad un modo di abitare il luogo non come un dato ma come ciò che si dà poiché come Zanzotto ci suggerisce in *Già vidi donna*: «No, nulla è inciso. Nel cavo/del dato, del fatto»; nel cuore del dato, del fatto non è inciso nulla, non si dà alcuna pre-iscrizione, ma anche equivocamente, il nulla è inciso nel cavo del dato, del fatto, quel nulla su cui l'invito a luogo ma anche la presentazione del luogo si sostiene.

La condizione del sentirsi «nessunlogo» dunque ripropone anche il presentimento del poeta di fondarsi sul nulla, di essere quel «nulla»¹¹² che si dona nello slancio di una «passione che edifica il nulla»,¹¹³ poiché, nello stesso tempo, si tratta di credere nel proprio nulla; una vera e propria fede che allontana ogni rischio di rimozione umanistica di quella venatura di nulla che attraversa l'esistere a cui fa riferimento la seconda e ultima strofa della poesia *Così siamo* da *IX ecloghe*:

E così sia: ma io
credo con altrettanta
forza in tutto il mio nulla,
perciò non ti ho perduto
o, più ti/perdo e più ti perdi,
più mi sei simile, più m'avvicini.¹¹⁴

¹¹¹ PPS, p. 169.

¹¹² Nei versi finali di *Ecloga I* il poeta si confessa attraverso la voce di una anonima voce segnata dalla vocale *a*: «a - “Ma io non sono nulla / nulla più che il tuo fragile annuire. / Chiuso in te vivrò come la goccia / che brilla nella rosa e si disperde / Prima che l'ombra dei giardini sfiori, / troppo lunga, la terra”» (Ivi, p. 204).

¹¹³ Anche il finale della seconda parte della poesia *Colle di Giano* da *Vocativo* rinvia al tema del «nulla»: «E cola il cuore al calore / di lente che infrollisce / le mura e i dorsi, / che lima il ripido respiro. / O vita irraggiungibile o remota / passione che edifica il nulla...» (Ivi, p. 178). Il nulla svela il fondo inumano che sottende all'esistere poiché, sotto la pretesa umanistica di pensare il soggetto come qualcosa di pieno e di integro, esso mostra che al cuore del soggetto e della parola che lo costituisce sta una faglia, una ferita, una mancanza da cui si edifica anche il suo desiderio, la sua stessa “passione”.

¹¹⁴ Ivi, p. 230.

Nella relazione poetica con il linguaggio il soggetto è chiamato dunque a rendere conto del proprio nulla, del nulla di cui la parola gli fa dono, quel nulla costitutivo di quella soggettività stessa fondata sulla mancanza a essere.¹¹⁵ La poesia diviene allora esperienza stessa della soggettività, ma altresì della mancanza in cui questa esperienza si consuma allorché si trova votata a significarsi. Qualcosa di simile all'esperienza che Paul Celan ci propone nella poesia *La rosa di nessuno*:

Noi un Nulla

Fummo, siamo, resteremo,

fiorendo:

la rosa del Nulla

la rosa di Nessuno¹¹⁶

Condizione questa del poeta-Münchhausen che si trova a dover rinascere appoggiandosi sulla forza del proprio stesso «invivarsi» a partire dalla condizione di indeterminatezza di sé e del luogo («gnessulógo»), posto in quella apertura, che è innanzitutto l'evidenza della non coincidenza con sé, dell'impossibile appropriazione di sé, dell'impossibilità di controllare il luogo in cui tale finitezza si radica; spaesamento originario tracciato nel testo anche dal movimento deittico «*qua e là*» «*li e là*» che svela la sconnessione del soggetto nella relazione con i luoghi, ma anche l'oscillazione produttiva che agisce nel processo della loro e della sua costituzione a partire dal nulla. Così vale la pena riproporre questi meravigliosi versi: «E così sia: ma io / credo con altrettanta/forza in tutto/il mio nulla,/perciò non ti ho perduto /o, più ti / perdo e più ti perdi, / più mi sei simile, più m'avvicini».¹¹⁷

Ma il sentirsi «gnessulógo» manifesta anche la postura entro cui il poeta coglie la parola nel suo accadere, strappandola dal niente da cui emerge in una «operazione priva di qualsiasi garanzia», ovvero senza fondamento, capace però proprio per questo di mettere «in eruzione» la realtà, di farla vibrare entro il movimento di un presente in cui essa nasce e si dilegua. In una intervista di qualche anno fa a Marco Paolini, Zanzotto

¹¹⁵ Il tema della relazione tra il nulla e il darsi della forma viene sviluppato ampiamente da Zanzotto nel saggio del 1966 dedicato a Michel Leiris dal titolo *Michaux: un impegno nelle origini* che inizia con una serie di interrogativi in tal senso: «E' possibile costruire sul nulla, dargli forma, costringerlo a parlare, a produrre? Ed è possibile in questa serie di atti "massacrare" la negatività, obbligarla quasi a trasformarsi in fondamento (per assurdo) di qualche cosa che sia virtualmente positivo, anche se ancora non si sa bene quale figura potrà assumere, anche se non si può dichiararlo?» (A. ZANZOTTO, *Fantasie di avvicinamento*, a cura di G. M. Villalta, Milano, Mondadori 2001, il saggio *Michaux: un impegno nelle origini*, pp. 107-111, p. 108).

¹¹⁶ P. CELAN, *Poesie*, cit., p. 379.

¹¹⁷ PPS, p. 230.

sosteneva che la «missione del poeta» sta nel «restaurare il vuoto che c'è nel mondo attraverso la trama dei versi, dei ritmi...però all'inizio c'era il vuoto, c'era il no, la negazione».¹¹⁸ Vuoto che, come vedremo più approfonditamente in seguito, chiede di attivare una lingua «germinatrice e distruttrice» in grado di dischiudere la superficie della comunicazione al lavoro significante che essa occulta. In questo senso la parola poetica diventa quel «telex» del testo proemiale di *Mistieròì*, sezione di *Idioma*, a cui viene dato il compito di attraversare tutto il nulla il «gnént» la ferita che brucia:

Me par de non 'ver gnent da méter dó
par scuminzhiar 'sto telex
che tut al gnent bisogna che 'l traverse
(tut al gran seramènt
che 'l brusa come solfer
che l'incaróla e l'intrunis).¹¹⁹

Tale tema attraversa anche *Gli sguardi, i Fatti e Senhal*. In quest'opera la luna si fa iscrizione «una qualche forma di e di e di e di»¹²⁰ poi in voce diretta quasi per autodefinizione «trauma in questo immenso corpo di bellezza»¹²¹ dove «corpo di bellezza» è la selva in profumo d'autunno così che la luna «venuta dal niente»¹²² e spinta a «svischiarsi da niente a niente tra due diversi niente»,¹²³ è lama luminosa che taglia la selva e fa radura anche lei, come il soggetto che nel sentirsi «gnessulógo» «di niente in niente distilla se stesso».

Il lavoro «in diamante» del poeta che, per dirla con Zanzotto, non può avvenire se

¹¹⁸ M. PAOLINI, C. MAZZACURATI, *Ritratti. Andrea Zanzotto*, cit., p. 43.

¹¹⁹ PPS, p. 782. Proponiamo qui la traduzione del testo: «Mi pare di non aver nulla da buttar giù / per dare inizio a questo telex / che tutto il nulla deve attraversare / (la bruciante strettoria / che come zolfo brucia / che corrode e intontisce)» (Ivi, p. 783).

¹²⁰ Ivi, p. 363. Il tema del “niente” percorre internamente tutta l'opera *Gli sguardi i fatti e senhal*. Così in questi versi: «-Ah quanto ti sei somigliata oggi quanto / sei venuta dal niente sei rimasta niente e col niente / hai fatturato azzeccato giorno, / quanto ti sei giovata di: nevi soli muschi / e sì di querce faggi abeti / come di felciole ebuli aneti, / quanto ti ha giovato oggi il sole il muschio / che ho sparso davanti e dopo i tuoi passi / dal niente, di niente eri assiderata nella stilla» (Ivi, pp. 363-364). Anche nel *Galateo* ritorna tale tema nel *X (Sonetto difurtività e traversie)*: «e imprevedibilità, come di plurime / serpi sospinte a traversie, di tossiche / invenzioni onde al niente si va appresso» (Ivi, p. 603); nell' *XI (Sonetto del che fare e che pensare)*: «Voci d'augei, di rii, di selve, intensi / moti del niente che sé a niente plasma, / pensier di non pensier, pensa: che pensi?» (Ivi, p. 604).

¹²¹ Ivi, p. 363.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Ivi, p. 367. Giova al percorso che qui si va sviluppando citare per intero questa sequenza di versi sempre da *Gli sguardi i fatti e senhal*: «La mia bella mano che già distinse si / decontra e giace sul lenzuolo sul firmamento tra mosche / e ore in ronzio orbitale e istigazioni e semplicità; / ah come ritorcersi verso un'altra castità / svischiarsi da niente a niente tra due diversi niente, / ma perché mi hanno ferita? ho sentito bisbigliare / ho sentito parlare scommettere sul mio ferimento. / Mi sento, me, esprimermi sul mio ferimento» (Ivi, p. 367).

non lungo un «piano di clivaggio»,¹²⁴ interroga, interrogando il linguaggio, questa mancanza, questo strutturarsi sul nulla del vivente partecipando a quel processo di creazione che avviene dal nulla, un nulla internamente mosso dal bisogno di invivarsi, di individualizzarsi. Aderendo a questo nulla privo di qualsiasi antecedenza il poeta, possiamo dirlo, lo attraversa realizzandolo entro il ritmo del darsi della sua parola; nell'intervista *Uno sguardo dalla periferia* del 1972 Zanzotto afferma:

Ed è inevitabile, se non altro come tic, come riflesso condizionato, ricercare una “parola“ che sta dietro immagini e infanzie, e che sarebbe l'unica possibile, quella che erompe dal nulla, ad attestare qualche cosa e se stessa.¹²⁵

È ciò che Zanzotto sembra dirci quando al centro di una serie drammatica di interrogativi della poesia *Si, ancora la neve* da *La Beltà* fa intervenire la citazione di Hölderlin per poi riprendere con un'altra serie di interrogativi riguardanti i temi della verità, del destino futuro dei viventi, dell'alterità assoluta, della presenza stessa delle cose:

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?
E tu perché, perché tu?
E perché e che fanno i grandi oggetti
e tutte le cose-cause
e il radiante e il radioso?¹²⁶

Il verso ripreso da un progetto per l'inno *Mnemosyne* di Hölderlin, «Ein Zeichen sind wir, deutunglos», viene tradotto da Luigi Reitani con: «Un segno, senza spiegazione».¹²⁷ Zanzotto preferisce, nella sua traduzione poetica («siamo un segno senza significato») mettere più esplicitamente in luce il nesso del linguaggio con il nulla su cui si sostiene il segno. Il segno, nella sua essenza profonda, non si dà in una relazione primaria con il significato, non indica verso un significato ma verso ciò che ad

¹²⁴ Nella poesia *Ampolla (cisti) e fuori* da *La Beltà*: «Cercare meglio il piano di clivaggio / per lavorare in diamante» (Ivi, p. 298).

¹²⁵ Ivi, p. 1150-1151.

¹²⁶ Ivi, p. 273.

¹²⁷ FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Mondadori 2001, pp. 1106-1107.

esso si sottrae. Sulla scorta di Heidegger possiamo dire che questo ‘far segno’ indichi ‘nulla’, poiché la parola è fatta di nulla in quanto nomina sempre qualcosa di assente ma è proprio a partire da questo nulla di cui è fatta la parola, che l’essere, il mondo avvengono nel linguaggio.

È ancora una volta Heidegger, commentando i versi di Hölderlin, a farcelo notare: “Essendo tratto nel movimento verso ciò che si sottrae, l’uomo è un segno (ist der Mensch ein Zeichen)». ¹²⁸ Siamo dunque un segno in-fondato nel nulla che nessun significato può mascherare. Quel nulla, quella «dimora abissale» che è anche il luogo da cui proviene il linguaggio.

La scrittura poetica di Zanzotto inscena, potremmo dire ad ogni passo, l’esperienza dell’aprirsi del linguaggio a partire da quel luogo-non luogo, da quel sentirsi «gnessulógo»; si tratta di quello stesso «luogo» di cui parla Agamben ne *Il linguaggio e la morte* «dal quale e nel quale avviene la parola poetica» e che si presenta «come qualcosa che può essere indicato solo negativamente. Cantare, “trovare”, diventa, pertanto, fare esperienza della raso, dell’evento di linguaggio, come una introvabile, un puro nulla», ¹²⁹ luogo-non luogo a partire dal quale ogni atto di parola, ogni dire può aver luogo prima di ogni detto. In questo senso la parola del poeta è ‘ad-verbum’ («avverbio»), ‘dis-verbum’ («diverbio»), invito alla parola, al logos ad aprirsi a mostrarsi, «invito a luogo», ad aver luogo, esperienza del luogo della parola come nulla a partire dal quale egli è chiamato a parlare, dal nulla stesso invocato.

La scrittura poetica si apre e opera dunque a partire da e dentro questo nulla, questo vuoto che attraversa costitutivamente il linguaggio e dunque anche il soggetto continuamente chiamato a vivere la propria *manque*, non come qualcosa da riempire bensì come luogo sempre aperto di possibilità di costruzione soggettiva ovvero come un benefico vuoto. ¹³⁰ Condizione a cui Zanzotto sembra alludere nella I strofa della poesia *(III) (III)* dal *Galateo*:

Nulla di quanto sussiste
e si dichiara a spari a urlì a frufu

¹²⁸ M. HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia 1976, p. 91.

¹²⁹ GIORGIO AGAMBEN, *Il linguaggio e la morte. Seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi 2008, p. 87.

¹³⁰ La poesia sembra qui suggerirci Zanzotto, con evidenti accenni a Lacan, articola una domanda che mirando alla Cosa in realtà mira al vuoto del reale, ossia si trascrive come desiderio di nulla, di nulla di nominabile. E questa Cosa, come ci invita a pensare Lacan «sarà sempre rappresentata da un vuoto, per il fatto appunto di non poter essere rappresentata da qualche cosa d’altro o, più esattamente, di non poter che essere rappresentata da qualcos’altro» (J. LACAN, *Il seminario. Libro VII. L’etica della psicoanalisi* (1959-1960), Torino, Einaudi 1994, cit., p. 165).

appena oltre i sensibili bambù
che a tutto fanno spallucce -
nulla ci appartiene di questo, nulla del presente
e del futuro se non nella spaccatura
nel netto clivaggio che solo l'occhio tuo
già fossile
riesce ad angolare
produce nella compattezza
nella monomania
della vita della poesia e compagnia¹³¹

Il soggetto non ha consistenza, né una sostanza profonda che vada ricercata come suo fondamento poiché, per dirla con le parole di Adone Brandalise,

la sua realtà si avverte più forte quanto più si palesa il suo essere nulla. Consistere nel proprio avvenire come nulla, in una esposizione senza riserve (Pessoa proporrà «assenza di protezione» come etimologia di intuito) della totalità della propria vita appare come paradossale salvezza per chi sappia essere il proprio principio. Salvezza che non conserva e che tantomeno fonda, in cui trapassa eternamente una differenza assoluta, non bisognosa di rivendicare da altri la propria esistenza e proprio per questo totalmente aperta al proprio prodursi in altro. Di questo dire sono capaci i poeti, i quali non cantano per questa o per quella cosa, ma per nulla. Questo nulla non è il niente, ma ciò che dal pensiero che calcola è taciuto”. Essi dicono il taciuto”, dicono quella totale assenza di protezione che l'uomo tenta invano di mascherare col calcolo e col progetto, con la previsione e con l'anticipazione, quando non osa sporgere nell'aperto e arrischiare sensi imprevisi.¹³²

Abitare poeticamente i luoghi

Il sentirsi «gnessulógo» definisce quello stare più proprio della nostra esistenza che non possiamo localizzare né identificare con nessun luogo, con nessuna comunità particolare poiché «qui propriamente / c'è solo invito-a-luogo» (vv. 26-27), un invito che giunge come un continuo richiamo a sciogliere ogni identificazione per darsi a quel movimento inaugurale che muove il «gnessulógo» ad attivamente e incessantemente autodeterminarsi nei singoli luoghi, a distillare se stesso «di niente in niente» a 'di-

¹³¹ PPS, p. 621

¹³² ADONE BRANDALISE, *Oltranzze. Simboli e concetti in letteratura*, Padova, Unipress 2002, il saggio *L'aristocrazia difficile*, pp. 51-57, p. 53.

verbiarsi', che poi corrisponde a quell'invito a darci all'effettivo avvenire che è la nostra condizione più propria, condizione che è anche quella che fa sì che ogni singolo luogo sia davvero abitabile.

Queste considerazioni ci spingono ad un ulteriore approfondimento a ridosso di un tema caro a Zanzotto e che viene poeticamente animato in modo assolutamente decisivo proprio entro il *Galateo*: mi riferisco al tema dell'abitare e in particolare dell'abitare poeticamente i luoghi. All'altezza di questo tema la presenza di Heidegger, innanzitutto come grande lettore di Hölderlin, è indiscutibile come giustamente ha potuto, tra gli altri, sottolineare Andrea Cortellessa.¹³³

Si tratta di una presenza, rispetto al nostro tema, tutta giocata più che su riflessioni, commenti, citazioni, peraltro presenti soprattutto nel *Galateo*, su una convinzione comune, filtrata in Zanzotto dal «vissuto poetico», che la nostra esistenza si attui nella parola e che abitando poeticamente la parola sia possibile poeticamente abitare.¹³⁴

Che ci sia una stretta relazione tra poetare ed abitare è lo stesso Zanzotto ad indicarcelo in quel bellissimo testo in prosa del 1963 dal titolo *Premesse all'abitazione*.¹³⁵ Qui sintomaticamente, tra ansiosa nevrosi e ironia sottile, le divagazioni sul tema delle peripezie affrontate per costruirsi una casa, e dunque di cambiare luogo di abitazione, spingono Zanzotto, nella parte finale, ad una apparentemente brusca sterzata che dal tema dell'abitare ci immette entro quello dello scrivere:

At tu destinatus obdura. La casa bisogna farla, raspar su i soldi, ignorare le basi (che forse i principi tireranno via, alti trattando sulle nostre teste, tra i pianeti), sperare nell'ente assistenza che darà un milione

¹³³ In merito alla relazione tra Heidegger e Zanzotto all'altezza di questo tema, cfr. ANDREA CORTELLESA, *Geiger nell'erba. Prospezioni su Zanzotto critico*, RAFFAELE MANICA (in a cura di), *Omaggio a Zanzotto per i suoi ottanta anni*, Roma, Vecchiarelli 2001, pp. 33-53. Sulla relazione più complessiva tra la poesia zanzottiana e il tema del luogo fondamentale il contributo di Bandini, *Zanzotto dalla Heimat al mondo* (PPS, pp. LIII-XCIV); cfr. A. BERARDINELLI, *La poesia verso la prosa...*, cit., il saggio *Zanzotto, la lingua e il luogo*, pp.156-168; FRANCESCO CARBOGNIN, *L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, con una poesia inedita e un saggio "disperso" di A. Zanzotto, Varese, Nuova Magenta 2007; A. BRANDALISE, *Oltranze*, cit., il saggio, *Soglie e confini. Etiche ed estetiche del paesaggio veneto*, pp. 113-123.

¹³⁴ Nel saggio del '46 *Perché i poeti?* Heidegger scrive: «Il linguaggio è il recinto (*templum*), cioè la casa dell'essere. L'essenza del linguaggio non si esaurisce nel significare, né è qualcosa di connesso esclusivamente a segni e cifre. Essendo il linguaggio la casa dell'essere, possiamo accedere all'ente solo passando costantemente per questa casa» (M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, cit., p. 287). Altri due testi fondamentali in cui il filosofo affronta il tema della relazione tra la poesia e l'abitare sono: *Costruire abitare pensare* (Ivi, pp. 96-108), e il saggio «...Poeticamente abita l'uomo...» (Ivi, pp. 125-138).

¹³⁵ PPS, pp. 1027-1050. Per un approccio critico al testo si veda: FERNANDO BANDINI, *Scheda per "Sull'altopiano"*, «Studi novecenteschi», IV, 1974, pp. 175-183, p. 177; RICCARDO STRACUZZI, *La casa, il paesaggio: in margine a Premesse all'abitazione di Andrea Zanzotto*, «Poetiche», I, 2002, pp.177-192.

al quattroemezzo per cento a scalare da scontarsi in dieci anni. *Perfer, obdura*. Il lotto c'è e si fa ormai l'orientazione, si piantano i paletti, si segna con gli spaghi il perimetro della casa. So che molte altre stazioni avrà questa storia, e intanto scrivo: in un momento di euforia reso possibile dal Nardil, o dal Parmodalin, o, se occorre proprio, dal Tofranil: uno svenimento in una mattina crudele. Presto, prima che passi l'effetto, prima che il tasso della serotonina in determinati settori del SNC si alteri e ritornino i divieti alla scorrevolezza, al fluire della psiche-vita. Durano giornate intrigose e statiche, con le grandi nubi, e ogni tanto un piccolo rutto di tuono; le seghe aguzzano il loro ingegno, aprono alla vera musica del tempo, sì, è vero, drogano in modo che dopo non se ne può più fare a meno; la ranchetta delle pastiglie-psicofarmaci è sempre piena. E persisto anche a non dimenticare che il vero compito è un altro, al di là di tutto questo: tentare la lode, lasciarsi scuoiare da Apollo, collaudare: perfino ciò che, a mente e a mano inesperta, sembra inservibile e oscuro. Credere nella costruzione originaria, diretta, in soggetto predicato e complementi, in quella che fa case dove si può abitare; incoraggiare il verde dell'infanzia, riabilitare i verti paradisi, insieme con i bambini, segnando, se possibile, strade di accesso: ma dopo essersi accollati i pesi degli adulti, anziché averli rifiutati. Un modo, paziente come un altro, di essere italiani sospirosi di sorti magnifiche e progressive.¹³⁶

Dopo aver provveduto ad informarci sulle varie "stazioni" che obbligatoriamente deve attraversare colui che ha deciso di sacrificare al sogno piccolo borghese di metter su casa parte della sua vita, dei suoi beni e della sua salute, il poeta dirotta la scena verso l'atto della scrittura che nel frattempo si va producendo sotto l'effetto di farmaci antidepressivi per poi stringere in modo tanto serrato quanto incisivo un cortocircuito tra il poetare e abitare: «Credere nella costruzione originaria, diretta, in soggetto predicato e complementi, in quella che fa case dove si può abitare».¹³⁷ Qui la «costruzione originaria, diretta», in contrapposizione alla delega-resa su tutti i fronti a cui si è obbligati nel momento in cui si decide di metter su casa, evoca il fare poetico, l'unico fare in grado di edificare case dove si possa effettivamente abitare. Non c'è dubbio che dentro a queste parole quasi dimesse, sottotono, risuona quel passaggio del commento del 1944 ad *Arrivo a casa* di Hölderlin in cui Heidegger scrive: «L'essenza originaria della gioia è il divenire di casa nella vicinanza dell'origine. In questa vicinanza, infatti, si avvicina salutando il rasserenamento in cui appare la dimensione serena. Il poeta arriva a casa arrivando nella vicinanza all'origine. Arriva nella vicinanza dicendo il mistero della vicinanza al vicino. Lo dice poetando il più gioioso. Il poetare non dà semplicemente una gioia al poeta, ma il poetare è la gioia, il rasserenamento, perché è nel poetare che consiste il primo tornare a casa».¹³⁸ Ma che cosa significa

¹³⁶ PPS, p. 1050.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ M. HEIDEGGER, *La poesia di Hölderlin*, ed. it. a cura di L. Amoroso, Milano, Adelphi 1988, il saggio «*Arrivo a casa. Ai miei familiari*», pp. 7-37, p. 30.

abitare poeticamente?

Commentando il distico di Hölderlin «pieno di merito, ma poeticamente, abita l'uomo su questa Terra»¹³⁹ da cui anche il titolo del suo famoso saggio del 1951 «...*Poeticamente abita l'uomo...*», Heidegger giunge a sostenere che ogni opera, ogni singolo testo poetico è un luogo poiché «poetare, in quanto far abitare, è un costruire».¹⁴⁰ Qualcosa di simile, come segnala Cortellessa, si dà a pensare anche nell'intervento di Zanzotto del '66, *Prospettive sulla poesia d'oggi*, che si conclude con l'invito ad «una poesia che non sia fatta né da uno solo né da tutti, né per uno solo né per tutti, che non vada verso nessun luogo e che non venga da nessun luogo perché essa è “il luogo“, la condizione, l'inizio».¹⁴¹

Sia per Heidegger sia per Zanzotto dunque la poesia assume un compito non tanto rappresentativo ma inaugurale essendo essa «il luogo, la condizione, l'inizio». Come dire che la poesia partecipa a quel farsi spazio dello spazio, nel senso di quell'heideggeriano «fare spazio» che «significa *sfoltire, rendere libero*, liberare un che di libero, un che di aperto». E, subito dopo aggiunge il filosofo tedesco: «Solo quando lo spazio fa spazio e rende libero un che di libero, lo spazio accorda, grazie a questo libero, la possibilità di contrade, di vicinanze e lontananze, di direzioni e limiti, la possibilità di distanze e grandezze».¹⁴²

L'abitare poeticamente si traduce in quella postura del poeta che in quieta follia si sente «nessunluogo, gnessulogo (avverbio)», condizione a partire dalla quale coltivare bosco e non bosco, poiché il poeta il quale, non avendo un luogo proprio, partecipa, poemizzando,¹⁴³ al darsi dello spazio che «spaziaggia», ovvero di uno spazio che non preesiste ma che viene appunto generato.

Nella poesia *E la madre-norma* dedicata a Franco Fortini a chiusura de *La Beltà* il poeta poemizza e si poemizza e così facendo fa «spazio davanti / indietro e intorno» stracciando «le carte / scritte, le reti di ogni arte, / lingua linguistica», movimento «attivante», «senza arte ne parte» capace di ritornare, attraverso parole estreme che riaprono in continuazione nuove radure, «a capo ogni volta», di nuovo ogni volta ritornante alla genesi, al punto di partenza del proprio darsi, a quella norma che proprio

¹³⁹ Heidegger si riferisce qui alla poesia *Dal «Fetonte» di Waiblinger* in F. HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, cit., p. 347.

¹⁴⁰ M. HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, cit., p. 126.

¹⁴¹ PPS, p. 1142.

¹⁴² M. HEIDEGGER, *Corpo e spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio*, a cura di F. Bolino, Genova, Il Melangolo 1996, p. 33; per una rilettura critica della categoria di spazio in Heidegger, cfr. DIDIER FRANCK, *Heidegger e il problema dello spazio*, Torino, Ananke 2006.

¹⁴³ Per usare una terminologia assolutamente zanzottiana potremmo dire che esiste una indubbia affinità tra il «poemizzare» e il «paesaggire».

per questo appare «inauditamente fertile», appunto «madre-norma», una norma che nell'andare a capo e nel poemizzare di nuovo diventa attivante e si rigenera.

E mi faccio spazio davanti
indietro e intorno, straccio le carte
scritte, le reti di ogni arte,
lingua o linguistica: tomo
senza arte né parte: ma attivante.
E torna, per questo fare, la norma
io come giolli sempre variabile e unico
il giolli-golem censito dalla luna
luna nella torre di Praga
ma inaureito inauditamente fertile,
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.¹⁴⁴

Il poeta poemizzando fa spazio, e lo fa coltivando «bosco e non-bosco», permanendo in quella postura che gli consente, per dirla con le parole in parte enigmatiche di Heidegger messe in una delle *Aggiunte* al saggio *Corpo e spazio*, di «insistere e persistere nella radura, esteticamente. Radura ed evento".¹⁴⁵

Questa piega evenemenziale della poesia in relazione al tema della «radura» è riaffermata da Zanzotto in modo assolutamente esplicito in un testo del 1997 da *Inediti* posto sintomaticamente a chiusura dell'edizione mondadoriana delle *Prose e poesie* del 1999 dal titolo *Dintorni natalizi*. Qui, nella prima strofa, il Natale, tempo di scaturigine della vita:

fa radure limpide dovunque
e scompare e
scomparendo appare¹⁴⁶

secondo quella stessa ritmica dell'essere che, appunto, «scompare e / scomparendo appare». Nella seconda strofa il poeta si augura che altro, anche nel senso di diverso, lontano dal «presepio di agenzie bancarie», un ulteriore Natale venga accordato, un

¹⁴⁴ PPS, p. 348.

¹⁴⁵ M. HEIDEGGER, *Corpo e spazio*, cit., p. 43.

¹⁴⁶ PPS, p. 903.

Natale che «mordicchia gli orecchi / glissa ad affilare altre altre radure».

Il poeta coltiva, nel senso anche di produrre, la radura che connette il bosco e il non bosco, quella radura che contemporaneamente apre e delimita, mette in comunicazione e slega. Produrre radure, stare in radura resta pertanto l'unica condizione possibile per la poesia, condizione ribadita anche in *L'elegia in petèl* ne *La Beltà*. Qui il poeta nonostante predichi e predica il suo digiuno («anche se da tanto predico e predico il mio digiuno») si raccoglie in radura per accogliere bene, («raccogliersi per bene accogliere in oro radure») per continuare la sua operazione di connessione, di ricucitura di ciò che è spezzato, di costruzione di ponti («faccio ponte e pontefice minimo su /me e altre minime faglie») cosciente che si tratta di un lavorio che non gode di alcuna solidità e di alcun rassicurante «sistema» poiché là, in quelle radure dove

vengo buttato a ridosso di un formicolio

di di, di un brulichio di sacertà.

Là origini - Mai c'è stata origine".¹⁴⁷

Questa relazione tra l'abitare, la costruzione del luogo e la scrittura poetica, in qualche modo si ritrova implicitamente anche laddove Heidegger si sofferma a ricordare come il significato originario di *Ort* (la parola tedesca per dire 'luogo) rinvii alla punta di una lancia, quella punta che, in più occasioni, visualizza in Zanzotto lo strumento-stilo della scrittura poetica stessa: «Tutte le parti della lancia convergono nella punta. L'*Ort* riunisce attirando verso di sé in quanto punto più alto ed estremo. Ciò che riunisce trapassa e permea di sé tutto. L'*Ort*, come quel che riunisce, trae a sé, custodisce ciò che a sé ha tratto, non però al modo di uno scrigno, bensì in maniera da penetrarlo nella sua propria luce, dandogli solo così la possibilità di dispiegarsi nel suo vero essere».¹⁴⁸

Anche la punta-scrittura poemizzando partecipa al generarsi del luogo, «punto di convergenza, di riunione e di raccoglimento in cui, come nella punta acuminata di una lancia, in virtù di una irresistibile attrazione, lo spazio si concentra». Essa, come il luogo, dunque custodisce e salvaguarda il soggiornare dell'uomo sulla terra, non come uno scrigno che trattenga chiuso in sé il suo prezioso contenuto, rendendolo in qualche modo inaccessibile, «bensì in maniera da penetrarlo nella sua propria luce, dandogli solo così la possibilità di dispiegarsi nel suo vero essere».¹⁴⁹ La parola poetica dis-piega

¹⁴⁷ Ivi, p. 315.

¹⁴⁸ M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di Alberto Caracciolo, Milano, Mursia 1973, il saggio *Il linguaggio nella poesia. Il luogo del poema di Georg Trakl*, pp. 45-81, p. 45.

¹⁴⁹ *Ibid.*

il luogo nel suo vero essere attraverso un custodire e un soggiornare che non è dato ma che si dà.

In questo senso il poeta nel suo sentirsi «gnessulógo» si presenta entro ogni luogo con il volto dello straniero che, - per citare lo stupendo passaggio di Heidegger, commentatore della poesia di Georg Trakl, nel saggio *Il linguaggio nella poesia. Il luogo del poema di Georg Trakl* -

va cercando il luogo dove potrà restare come viandante. Lo “straniero“ già segue la voce che, a lui stesso appena disvelata, lo chiama alla strada che mena al luogo che è suo. Il poeta chiama l’anima “qualcosa di straniero sulla terra”. Ma è proprio la terra il luogo dove il suo andare ancora non è potuto giungere. L’anima cerca la terra, non la fugge. Proprio nell’essere in cammino alla ricerca della terra, per potervi politicamente costruire e dimorare così soltanto salvando la terra come terra, l’anima realizza la proprie essenza.¹⁵⁰

Ma che luogo è questo nel quale il poeta “potrà restare come viandante?”. Non vi è dubbio che per Zanzotto, tale luogo è proprio il paese natio:

Uno che dica «poesia» partendo dall’idea di *Heimlick*, di casalingo, di stare a casa sua, nella propria conchiglia, si trova poi a ridosso i 273 sotto zero dello spazio cosmico, dell’estraneità assoluta. E ciò avviene anche per aver egli spinto ciò che è di un microcosmo, soprattutto come lingua, a funzioni impossibili di macrocosmo: ma diversamente non poteva accadere.¹⁵¹

La parola poetica, nel tentativo di dispiegare l’essenza più propria del luogo natio sfugge al rischio di sottoscrivere il già detto poiché ogni opera si presenta come una «imprecisa icona o mero indizio, di uno «stare in luogo». Uno «stare in luogo» capace di riconoscere lo «spessore polifonico, o polidisfonico o poliequivocante di ogni luogo» e di esprimerlo nel «luogo-lingua» che la poesia inscena, producendo il suo a-venire, il suo rinascere.

Lo stare l’immorare in un luogo unico si presenta così in modo ambiguo¹⁵² non sotto forma dell’accasamento ma entro la necessità di mantenere viva quella qualità del

¹⁵⁰ Ivi, p. 48.

¹⁵¹ Ivi, pp.1314-1315.

¹⁵² Entro queste coordinate va letto anche il rapporto esclusivo di Zanzotto con il luogo natio a partire da un’apertura a 360 gradi su quel caos che, come ci ricorda Zanzotto, “tutti abbiamo in noi”. Zanzotto accenna anche all’ambiguità di tale relazione «perché io sono nato in questo paesello prealpino veneto, sono sempre vissuto qui, mi sono spostato poco e sempre meno volentieri, con il passare degli anni. Questo fondo di angolo nascosto mi dava la possibilità di restare in una specie di rifugio “dalla storia”. Era un rifugio non certo del tutto sotterraneo, ma formato di cunicoli che potevano condurre all’aperto o al chiuso a seconda delle esigenze di riparo, entro la mobilità onirica di quel caos che tutti abbiamo in noi» (VERA LÚCIA DE OLIVEIRA, *Intervista ad Andrea Zanzotto*, «Insieme», VII, 1999, pp. 9-15, p. 13).

sentire che è strettamente legata a «quel caos che tutti abbiamo in noi»¹⁵³ e di cui la poesia si fa carico. È questo caos, in altra occasione definito «danno che ottenebra per me gran parte dell'universo», danno che come segnalato in *Premesse all'abitazione* «in realtà occupa anche gran parte di questo luogo» e che porta il poeta a muoversi anche dentro gli spazi conosciuti come «procedendo in una sabbia mobile»¹⁵⁴ ovvero nella stessa condizione di Münchhausen, costringendolo proprio a partire da ciò a rimanere entro quella «geografia di spaventosa precisione» la sola che possa ricreare la condizione del nascere della poesia stessa:

Ho una geografia di spaventosa precisione. Partendo da Quartier di Piave dove abito, se mi sposto di pochi chilometri non riesco più a pensare una poesia. Posso arrivare fino all'orlo delle colline asolane, ma Asolo è escluso.¹⁵⁵

La poesia dà voce al movimento interno che anima l'abitare, movimento che si dà dunque nella forma di un'apertura, di una spaziatrice, di uno stato di conflitto psichico all'opera in qualsiasi processo di posizionamento, che impone di ritornare in continuazione sul senso stesso dell'abitare, di non dimenticare la propria origine che sta nella possibilità anche di non abitare, di non-stare. Entro queste coordinate non stupisce il fatto che in una intervista sull' "Unità" del Lunedì 7 agosto 1995 il poeta affermi quanto segue: «Ancora oggi non posso dire di abitare. Se abitare, oltre a risiedere, vuol dire habere, avere un possesso equilibrato di se stessi e del luogo, o almeno del punto, esistenziale in cui ci si assesta».¹⁵⁶ D'altronde già nella *V Ecloga* questa dialettica con il proprio luogo natio appariva fortemente segnata da questa consapevolezza.

del tuo latte mi sazi, mai sazio,
e mi riarmi di tutto il tuo spazio
cui giustamente dà fiore la luna
nota, e l'altra che ora
di sé svelata le menti inamora.¹⁵⁷

Ogni sentirsi in luogo si dà contemporaneamente sotto il segno del sentirsi

¹⁵³ Ivi, p. 14.

¹⁵⁴ Ivi, p. 1035.

¹⁵⁵ Così Zanzotto in un'intervista in GIULIO NASCIBENI, *Il calcolo dei dati. Storie di uomini e libri*, Milano, Bompiani 1984, p. 107.

¹⁵⁶ CARLO D'AMICIS, *Zanzotto, la vita in lontananza*, «L'Unità», 7 agosto, 1995.

¹⁵⁷ PPS, p. 239.

«gnessulógo» per chi come il poeta vive nella consapevolezza che «nulla di quanto sussiste» ci appartiene «nulla del presente / e del futuro se non nella spaccatura / nel netto clivaggio [...]».¹⁵⁸

Abitare poeticamente il luogo natio significa allora permanere in quello stato di nascita a cui esso ci invita essendo questo il suo cuore pulsante poiché «nel paese natale non si muore mai, la morte non è «quella», nel paese natale si nasce soltanto, si continua a nascere, come la natura che dissimula, o brucia, il suo continuo morire nel fatto stesso della continuità, del nascere appunto».¹⁵⁹ La relazione con il paese natale si gioca entro un processo di rinascita continua. Poiché il paese natale non solo è quello in cui si viene al mondo ma anche quello che chiede di partecipare al suo donarsi entro un reciproco venire al mondo.¹⁶⁰ Dunque il paese natio si offre, per usare le parole destinate da Zanzotto al paesaggio, come «una grande offerta», un «immenso donativo che corrisponde proprio all'ampiezza dell'orizzonte. È come il respiro stesso della presenza della psiche, che inchioderebbe in se stessa se non avesse questo riscontro».¹⁶¹ Donativo che chiede il massimo di disponibilità ad una relazione anche memoriale con tutti gli elementi che compongono i suoi paesaggi naturali e antropologici. Disponibilità ad accogliere la vita nel suo donarsi che la poesia asseconda. La parola poetica, ci suggerisce Zanzotto in *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, da *La Beltà*, partecipa al venire al mondo del paesaggio stesso.

La è il vivente. Ma non è ancora ristoro (restauro),
nulla è la sede, nullo
l'invivimento l'invivarsi.
Forse l'incontro di un dispotico qui
di un qui puntiforme unitissimo

¹⁵⁸ Ivi, p. 621.

¹⁵⁹ Ivi, p. 1152.

¹⁶⁰ Questo aspetto materno del paese ritorna in relazione anche a quanto c'è di paterno in esso nell'intervista a *Il Gazzettino* alla domande se le colline solighesi «con i loro monumenti e il loro boschi» siano «Patria o Matria» Zanzotto risponde: «Questo e quello. Evidentemente. La distinzione tra uomo e donna, padre e madre è una condizione necessaria perché si sviluppi la cultura oltre che l'evoluzione biologica. È una bipolarità che deve essere dialettica. Certe volte, come capita sempre nelle umane cose, ciò che è dialetticamente unito si spacca ed abbiamo lo iato, la frattura al posto della dialettica. Ma anche questo ha un significato. Ciò che conta è la salvaguardia della bipolarità come condizione stessa delle possibilità infinite di apprendere e arricchire la realtà. Ad esempio *Patria* vuol dire i grandi ordini del simbolico, istituiti “nel nome del padre” è il progetto generale, quello che è il compito di un *logos* chiaro e unificante. *Matria*, invece, è quell'insieme di profonde sensazioni, di mirabili emozioni, di sentimenti vari che non sono meno importanti per la formazione dell'io singolo e del patrimonio antropologico comune. Possiamo dire tuttavia che, nei tempi recenti della storia, abbiamo avuto un patologico eccesso di patria» (A. ZANZOTTO, *Non cancellare la storia*, Colloquio con A. Zanzotto, «Il Gazzettino», 27 aprile, 1980).

¹⁶¹ M. PAOLINI, C. MAZZACURATI, *Ritratti. Andrea Zanzotto*, cit., p. 26.

commesso nel perfetto
o là verso l'allitterato
esordiente paesaggio,
bimbo effato, Veneto in pittura-ura.
E io mi do da fare.¹⁶²

Al venire al mondo di un «esordiente paesaggio,» un «bimbo effato» bimbo nascente, un «Veneto in pittura-ura», un Veneto che esordisce in pittura. Da sottolineare il prolungarsi ad eco del termine “pittura” in “ura” («pittura-ura») eco entro cui ci sembra di poter riconoscere la duplicazione di “ur” nel senso di “origine”. Così il poeta può affermare in conclusione : «E io mi do da fare», un fare che nella parte V di *Possibili prefazi o riprese o conclusioni V* chiede apertamente il rifiuto di considerare «voi e io e tutto» un «dato / e non ciò che si dà».¹⁶³

La relazione quasi ossessiva con i luoghi del proprio paese natio in Zanzotto non ha nulla di conservativo di folcloristico o di contemplativo. Si tratta piuttosto di un ritornare continuamente e ossessivamente entro il luogo-tempo dell'originarsi dello sguardo, della parola come luogo in cui perennemente il paesaggio avviene e trasmuta.

Potremmo allora affermare che la poesia è ricerca dell'abitare e rifondazione di una pratica di esso.

Tutto ciò è evidente nella relazione che Zanzotto intrattiene con il bosco in *Galateo*. Il bosco si presenta come il luogo-non luogo che non permette riparo, poiché esso è quell'aperto che è contemporaneamente abisso della nostra perdizione e della nostra esposizione all'essere, paesaggio che non protegge, ma che nel suo non essere pienamente da sempre già là chiede continuamente di essere ri-detto, rideciso.

Esso cresce poeticamente entro una parola poetica aperta al ripresentarsi di tutti i significanti di cui il Montello è pregno, in una operazione che non si chiude all'interno di processi identitari, dentro una cifra localistica, e forse nemmeno nazionale, fatta soprattutto di movimenti di scrittura, in cui i significanti naturali, antropologici, storici, linguistici del paesaggio vengono contemporaneamente messi in scena e oltrepassati; poiché nel bosco è possibile stare solo entro una perpetua linea di fuga, in un processo di dislocazione infinita, in quanto esso è un luogo magmatico per sua costituzione dove, per dirla con parole usate da Zanzotto nel definire la sua relazione con la lingua dialettale materna, «ogni territorialità sfuma in quelle contigue rinviando ad una terra da

¹⁶² PPS, pp. 280-81.

¹⁶³ IVI, p. 285.

sempre perduta e sempre avveniente». ¹⁶⁴

Ecco allora che l'abitare in luogo si esprime nel suo respiro più proprio appunto nell'attraversamento di territori, paesaggi che lanciano apparentemente molto lontano da esso ma che in realtà sono ad esso intimamente connessi: una immobile fuga che produce quel particolare nomadismo di Zanzotto nel suo stare in luogo e che nel suo nucleo più autentico rinvia di fatto ad una relazione con quell'altrove, fin dall'origine iscritto in esso.

Poiché abitare il bosco, come grande metafora dell'abitare, significa sottrarsi sia a forme di idillio tessute di rimozioni sia alle determinazioni socialmente convenute o politico-istituzionali del territorio per partecipare alla sua formazione, al rischio della sua creazione che ha il ritmo dell'originarsi della parola poetica stessa.

(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
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
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,
succhiacci assai nel bene oscuro nel cedere oscuro,
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
voglia di salvazione - bocca a bocca - d'oscuro
Lingua saggi aggredisca s'invischi in oscuro

¹⁶⁴ Ivi, p.1306.

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
in strazi in paci in armi tese all'oscuro -
mano intesa all'oscuro, mano alla bella oscura,
dita di mano mai stanche
di pervincolarsi intingersi addirsi all'oscuro -
Lingue sempre al troppo, al dolcissimo soverchio
d'oscuro agglutinate, due che bolle di due -
clamore, alberi, intorno all'oscuro
clamore susù fino a disdirsi in oscuro
fino al pacifico, gridato innesto, nel te, nell'io, nell'oscuro
Innesto e ritorni di favore, fomite oscuro
oh tu, di oscuro in oscuro innestato, tu
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
ti stratifichi, lene, benedetta, all'oscuro

Non-memoria, millenni e miglia, stivate nel fornice
sono un dito dell'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
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
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
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, pietà¹⁶⁵

Collocato verso la chiusura della sezione *Il Galateo in Bosco* che dà il titolo all'intera opera e a ridosso dell'*Ipersonetto* l'inno (*Perché*) (*Cresca*) per certi versi riassume e rilancia le sollecitazioni raccolte dalla lettura di *Gnessulógo* con cui spartisce anche consonanze di tipo stilistico.

Il titolo (*Perché*) (*Cresca*) è organizzato attorno alla rilevante separazione dei due termini che lo costituiscono dovuta ad un iperbolico spazio bianco e all'uso delle parentesi rotonde che inglobando singolarmente le due parole del titolo le isola ulteriormente. Abbandonate a se stesse, sottratte ad ogni contesto e svincolate da ogni soggetto, esse si presentano come dispersi significanti lanciati nella pagina bianca alla ricerca di un qualche ancoraggio.

La congiunzione subordinativa «(Perché)» nel suo isolamento sembra sospendere la sua funzione sintattica per predisporre poi ad essere letta, equivocamente, quale introduzione sia ad una proposizione causale che ad una proposizione finale nel senso di “affinchè”. Il secondo termine del titolo propone il verbo “crescere” nella forma del congiuntivo presente alla terza persona.

Ricomposti nel sintagma «perché cresca» si ripresentano anaforicamente nell'incipit e nei v. 23 e v. 26, mentre la congiunzione «perché» agisce accanto a diversi congiuntivi in posizione anaforica e in modo percussivo nei vv. 1, 2, 3, 6, 23, e 28. Il congiuntivo «cresca» alla terza persona si trova ripetuto nel v. 1 e nel v. 28; il verbo “crescere” riappare nel v. 17 ambigualmente sia nella forma imperativa che indicativa rispettivamente in funzione esortativa e assertiva: «Cresci improvviso tu: l'oscuro gli oscuri:».

Nel primo verso settenario «Perché cresca l'oscuro» il titolo ritrova l'oggetto-soggetto a cui l'invocazione del poeta si rivolge, esplicitato dall'aggettivo sostantivato «oscuro», che sia sotto il profilo semantico-simbolico che in qualità di significante si offre come il cuore pulsante del testo. Il termine «oscuro»¹⁶⁶ appare infatti 48 volte nel

¹⁶⁵ Ivi, p. 588. Sul tema dell' «oscuro» in relazione allo stile “oscuro” di Zanzotto e più specificatamente su alcune linee interpretative di questa poesia si veda G. MORETTO, *Il “ricchissimo nihil” e la “biodicea minima”* in G. MORETTO (a cura di), *Poesia e nichilismo*, cit., pp. 315-338.

¹⁶⁶ Il vocabolo «oscuro» appare in relazione con il bosco fin da *Dietro il paesaggio in Quanta notte*: «in questo luogo di legno / bosco / odoroso ed oscuro» (PPS, p. 66).

testo disseminato nelle sue varie forme, al singolare e al plurale, al maschile e al femminile, come aggettivo e come sostantivo; riecheggia poi nell'invocazione-imperativa «vieni» del v. 12 in anafora con il v. 13 e poi allineato al verbo «succhiaci» del v. 14. L'invito-invocazione all'oscuro perché si dia si ripresenta anche affiancato ad altri congiuntivi esortativi quali «sia» (v. 2) «venga» (v. 5) «si renda» (v. 8) o all'imperativo «sorgi» ripetuto sia nel v. 8 che nel v. 9.

Ma la pulsione invocante che nutre tutta la prima parte del testo non si rivolge solo all'oscuro ma anche ad altri elementi affinché si rendano disponibili ad esso, alla sua potenza vivificante; l'invito a darsi all'oscuro è infatti rivolto ad un «noi», alla moltitudine delle singolarità ma forse anche alla pluralità che attraversa il soggetto da dentro («perché tutto di noi venga» del v. 6), alla lingua («Lingua saggi aggredisca s'invischi in oscuro» del v. 21), ad un tu («oh tu, di oscuro in oscuro innestato, tu» del v. 39), agli alberi («Possibili alberi, alberi a se stessi oscuri» del v. 53). Si tratta di una pulsione invocante, esortativa, espressa verbalmente forse nel modo più eloquente dal «sorgi» ripetuto del v. 8 e del v. 9 e dal «vieni» del v. 12 e del v.13.

Il testo quindi lievita su un complessivo invito performativo ad un'apertura, al di là di qualsiasi calcolo, rivolta all'oscuro, significante invocato quasi come un mantra che innesca quella che opportunamente la Paltrinieri definisce una tensione «innografica» del testo che poi si traduce in un ritmo «quasi da preghiera-rituale entro un registro di entusiasmo».¹⁶⁷

Attraverso il significante «oscuro», pronunciato ripetutamente entro una gamma emotiva che va dal grido quasi disperato alla lode, passando attraverso l'invocazione, l'esortazione e l'esclamazione, la parola sembra ritrovare la sua funzione primaria, originaria, voce che ex-clama, nel senso del chiamare fuori l'altro, il mondo, invito a venire fuori, a *ex-sistere*, voce appellante che letteralmente sollecita l'oscuro a darsi in tutta la sua potenza.

Una voce attraverso cui il soggetto privo di qualsiasi protezione, si espone nella sua nudità esibendo simultaneamente la propria mancanza e la propria finitezza, il proprio stupore e la propria angoscia, qualcosa che molto ha a che vedere con quel

¹⁶⁷ Sottolineando quella che sopra abbiamo chiamato «pulsione invocante» la Paltrinieri scrive che già l'attacco della poesia «ci assicura prove inequivocabili di una intonazione esortativa e quasi di "preghiera", sorretta dalla sequenza dei congiuntivi, appunto esortativi, cui se ne affianca e intreccia una invocativo-propiziatrice: "Perché cresca all'oscuro [...] Rovina e ripara l'oscuro". Il medesimo valore esortativo-ottativo conservano, sull'abbrivo di questo pedale così premuto, gli infiniti nella sezione terminale del componimento: "precipitare fuori bacio [...] D'oscuro sessi» (M. PALTRINIERI, *Atti di polistilismo in Zanzotto*, cit., p.159). Per un'analisi della funzione della ripetizione nella generale organizzazione del testo rinviamo al saggio sopra citato.

vagito attraverso cui il nascituro invoca la madre assente ma al contempo iniziandosi al linguaggio afferma il proprio diritto ad esistere. Qui la ricerca del riconoscimento svela che la funzione preliminare del linguaggio è quella di interpellazione, di contatto. Come ci invita a pensare Lévinas,¹⁶⁸ l'essenza del linguaggio sta nel vocativo, in quella che a partire da Jakobson i linguisti sono soliti chiamare "funzione fatica".¹⁶⁹

Siamo qui all'altezza di quel "vocativo" che non è solo il titolo di una raccolta poetica ma uno dei segnali più visibili della parola poetica zanzottiana alla ricerca di un suo posizionamento entro un'esperienza linguistica liminare che punta a mantenere la parola entro una condizione inaugurale perpetua. Esperienza del vocativo che nella poesia *Possibili prefazi o riprese o conclusioni IV* de *La Beltà* subisce una corrosione ironica e distruttiva che però non intacca la sua necessità: «talvolta un'identità ne affiora / una specie per specie e suggelli, / e c'era in vista tutta una preparazione / un chiamarsi e chiamare in causa: o, O: / assoldare bene il vocativo / disporlo bene e in esso voi balzaste / ding, ding, ding, cose, cose-squillo, tutoyables à merci, / non le chantage mais le chant des choses, / con crismi eluardiani fortemente amorosi / tutti come a corona intorno a noi, note animelle, / e tintinna nell'eterno la collana».¹⁷⁰

Infatti nella poesia (*Perché*) (*Cresca*) l'invocazione riacquista lo stile di un vibrante appello all'essere perché si dia, perché continui a darsi, perché non rinunci a darsi, perché nel darsi sappia anche mantenersi nella sua potenza. Se compito del poeta è quello - come sottolinea la Nuvoli - di misurare «la propria parola sulla presenza di un'oscurità abissale» che è « il buio del ventre materno e quello della morte; il buio dell'ignoto e l'abisso insondabile del conosciuto (del creduto come conosciuto); il buio della memoria e di millenni stratificati di storia e l'oscurità della terra, del tubero, del sotto-muschio; il buio del sesso femminile e il salto nel vuoto della fuga in avanti»¹⁷¹

¹⁶⁸ «Nell'interpellazione, nel vocativo, nell'invocazione e nell'evocazione, esplicite o implicite, nella funzione fatica sempre presente in ogni discorso, orale o scritto, ciò che io desidero in primo luogo, oltre a voler informare, persuadere, insegnare, educare, ecc., è che l'altro sia presente, l'altro come espressione e volto» (AUGUSTO PONZIO, *Soggetto e alterità. Da Lévinas a Lévinas*, Bari, Adriatica 1989, p. 143).

¹⁶⁹ Sulla funzione fatica in Zanzotto si rinvia al bel saggio di Krumm *Da Zanzotto a Montale*. A tal proposito Krumm parla della presenza nella poesia di Zanzotto di «un grado zero della situazione semantica d'enunciazione» che corrisponde alla funzione fatica studiata da Jakobson, funzione che Malinowski aveva chiamato "comunicazione fatica", ovvero quella in cui il «senso delle parole è quasi completamente indifferente, perché in quell'ambito le parole assolvono principalmente una funzione sociale». Aggiunge Krumm che «la comunione fatica funziona con un'assoluta indifferenza alle parole, al contrario della funzione poetica. I punti di contatto sussistono invece proprio dal punto di vista semantico: le strutture d'enunciazione sono in entrambe le situazioni prive di contesto, svuotate di intenzioni specifiche o particolari, salvo l'intenzione minima di mantenere il contatto» (ERMANNO KRUMM, *Il ritorno del Flâneur. Figure del tempo freudiano*, Torino, Boringhieri 1983, il saggio *Da Zanzotto a Montale. Vuoto di pensiero e funzione fatica*, pp. 158-167, p. 166).

¹⁷⁰ PPS, p. 284

¹⁷¹ G. NUVOLI, *Andrea Zanzotto*, Firenze 1979, p. 107.

tale misurare non può che darsi attraverso la forma dell'invocare e del lodare.

Quel lodare che, come ci segnala il poeta nell'*Autoritratto*¹⁷² del 1977, è uno dei compiti essenziali della poesia chiamata a pronunciare «prima di tutto, l'incoercibile desiderio di lodare la realtà di lodare il mondo "in quanto esiste"». La poesia - prosegue Zanzotto-

è una specie di elogio della vita in quanto tale proprio perché è la vita stessa che parla di sé (in qualche modo) ad orecchio che la intenda (in qualche modo); parla a suo modo, forse in modo sbagliato; ma comunque la vita, la realtà "crescono" nella lode, insieme generandola e come aspettandola.¹⁷³

Una parola, quella di Zanzotto, che, dandosi contemporaneamente come invocazione e come lode, punta a sottrarsi al rischio rispettivamente di una invocazione sfibrata e di una lode rassegnata all'esistente, per ritrovare quella dimensione che solo la parola poetica sembra in grado di offrire quando, nel proporsi come creazione dal nulla, come già abbiamo detto precedentemente, invita ciò che viene invocato e il soggetto che invoca reciprocamente a darsi nel senso anche di crearsi, aprendosi così ad una vitale e necessaria lode reciproca:

Perché cresca l'oscuro
perché sia giusto l'oscuro
perché, ad uno ad uno, degli alberi
e dei rameggiare e fogliare di scuro
venga più scuro -
perché tutto di noi venga a scuro figliare
così che dare ed avere più scuro
albero ad uniche radici si renda - sorgi¹⁷⁴

Infatti la relazione tra chi invoca e ciò che viene invocato non è unidirezionale. La forza generatrice espressa nella paronomasia isofonica «fogliare-figliare» rispettivamente del v. 4 e del v. 6 e poi ribadita nel chiasmo paronomasico «fogliame oscuro e oscuro figliame» del v. 16, è un invito al «noi», al «tu», alla «lingua», agli «alberi» affinché dissolvino ogni identità fissa e partecipino al necessario movimento generante interno dell'oscuro, in un «dare ed avere» reciproco affinché ogni vivente possa rispondere all'inizio segreto della creazione.

¹⁷² Il testo viene pubblicato in «L'approdo letterario», LXXVII-LXXVII, 1977.

¹⁷³ PPS, p.1206.

¹⁷⁴ IVI, p. 587.

vieni, chine già salite su chine, l'oscuro,
vieni, fronde cadute salite su fronde, l'oscuro,
succhiaci assai nel bene oscuro nel cedere oscuro,
per rifarti nel gioco istante ad istante
di fogliame oscuro in oscuro figliame¹⁷⁵

D'altronde la poesia, come ammonisce Zanzotto nell'intervista a Marco Paolini e Carlo Mazzacurati «pur se spinta quasi al margine, tenta, nonostante tutto ciò, di “far ricordare” la presenza dell'ardore originario, anche quando sia tragedia o trama, anche quando sembri aver perduto essa stessa ogni senso. Continua a puntare sulla vita, per quanto enigmatica essa sia».¹⁷⁶ Essa si vuole «manifestazione del “venir fuori” dell'essere», che è anche, come indicato nell'intervento *Infanzia, poesie, scuoletta (appunti)* del 1973, apertura al «trauma dell'ammirazione-angoscia, capace 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».¹⁷⁷

Ma l'invocazione e la lode è anche un invito rivolto all'oscuro a rifarsi «...istante per istante / di fogliame oscuro in oscuro figliame», di «oscuro in oscuro» formula che ricorre anche nel v. 39 («oh tu, di oscuro in oscuro innestato, tu) e che rinvia a quel movimento interno alla stessa condizione dell'essere in «gnessulógo» che «di niente in niente distilla se stesso», che vive internamente la necessità di uscire, di differenziarsi, di rifarsi, di «invivarsi».¹⁷⁸

L'oscuro stesso pare mosso dunque da una sua necessità, da un suo movimento interno, verso quell'«avverarsi» che si dà «senza avventarsi» esplicitato entro un moto interno dello stesso significante nei vv. 23, 24, e ciò perché l'avverarsi è anche il modo-moto più intimo dell'oscuro per mantenersi in un equilibrio per placarsi:

Perché cresca, perché s'avveri senza avventarsi
ma placandosi nell'avverarsi, l'oscuro,¹⁷⁹

Un invito affine compare, promosso dall'imperativo esortativo «Cresci», anche in uno

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ M. PAOLINI, C. MAZZACURATI, *Ritratti. Andrea Zanzotto*, cit., p. 56

¹⁷⁷ PPS, p. 1189

¹⁷⁸ Lo splendido neologismo è ripreso da *Possibili prefazi o riprese o conclusioni I* (Ivi, p. 280).

¹⁷⁹ Ivi, p. 587.

dei focolai testuali de *Pericoli d'incendi* in cui viene anche confermata l'analogia tra il bosco e l'oscuro:

Cresci come incerta vocazione, o selva...

Cedi come adeguato sonno sommo...

Somme voci sommesse

Somme di voci sommesse

Somme di dei-panra-hrei¹⁸⁰

Passaggio questo che, entro un gioco di parallellismi sintattici, di allitterazioni, di omonimie e di rime interne, - costanti queste di tutta la poesia - ripresenta il doppio movimento antinomico del crescere e del cedere della selva che in qualche modo ripete quell'avverarsi placandosi dell'oscuro.¹⁸¹

Questo moto costitutivo dell'oscuro che necessita per placarsi di avverarsi si produce non per qualche forza esterna ma per una lacerazione interna, un interno secarsi polimorfo («E pluralità innumerabile di modalità / dell'oscuro, secarsi in innumerevoli - non due- / d'oscuro sessi», vv. 58-60) mosso da un *eros* primordiale contemporaneamente uno e molteplice, sovrabbondante e vitalissimo come evidenziano anche i vv. 49-52: «Troppo dell'inguine, del ventre, di ghiande e glandole / s'inguina in oscuro, genera generi, intride glie / Precipitare fuori bacio, scoagularsi, venire a portata / d'ogni possibile oscuro». Lacerazione interna che fa dell'oscuro il luogo-non luogo, «gnessulógo» di un processo di negazione generativa attivante continua come segnalano i vv. 23-27 :

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'erbe¹⁸²

¹⁸⁰ Ivi, p. 573.

¹⁸¹ Tra l'altro questi versi richiamano una citazione di Eraclito, il filosofo definito da Aristotele l'"oscuro". Anche Heidegger riprende questa definizione sottolineando però che la sua oscurità non si deve alla difficoltà del linguaggio quanto al fatto che egli si pone quale "pensatore iniziale" la cui lingua «ha il tratto nobile dell' «iniziale» e «pensa l'essere come ciò che si nasconde e deve dire la parola in modo conforme a questo pensiero» (M. HEIDEGGER, *Eraclito. L'inizio del pensiero occidentale. Logica. La dottrina eraclitea del logos*, trad. di F. Camera, Milano, Mursia 1993, p. 26).

¹⁸² PPS, p. 587.

Processo di negazione assolutamente produttivo attraverso cui l'oscuro si autodetermina e che ritorna anche in questi versi di *(Sotto l'alta guida)(Abbondanze)* in riferimento al bosco: «Percorrere ora quello che fu / di te e di me abbondanze di losco - ardue - né né né no / - feroci - nei sovraccarichi fino al verdeessere / Dimenticato, forte, dentro il suo essere / sentina e midolla di mína, fomite, /evento di fondezza e pur fiochezza, fornice».¹⁸³

Pluralità di negazioni attraverso cui l'oscuro, il bosco si danno entro un processo di disgiunzione interna-esterna che rende l'oscuro paradossalmente possibile e impossibile al contempo. Negazione che nei vv. 46-47 tocca anche l'oscuro come «fornice» entro cui sono stivate «Non-memoria, millenni e miglia»:

Non-memoria, millenni e miglia, stivate nel fornice
sono un dito dell'Oscuro, levalo dalla bocca, rendilo nocca
rovina e ripara l'oscuro, così sarà furto e futuro¹⁸⁴

Versi questi in cui l'oscuro viene presentato come luogo-non luogo della rimozione e del possibile. Quel possibile che ritorando a *(Perché) (Cresca)* si ripresenta nel v. 63 «Possibile, alberi- Possibile, oscuri, oscuro», anticipato nei vv. 51-57 quale modalità dell'intimo darsi dell'oscuro:

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
a disorientarsi a orientare, lievito intollerabile
Limo d'oscuro che dolce fòrnica pascola
nei fornici dove s'aggruma di fughe (l'oscuro)¹⁸⁵

In questo senso vanno letti anche i vv. 17-22 qui riportati:

Cresci improvviso tu: l'oscuro gli oscuri:
e non ci sia d'altro che bocca
accidentata peggio meglio che voglia di consustanziazione
voglia di salvazione - bocca a bocca - d'oscuro
Lingua saggi aggredisca s'invischi in oscuro

¹⁸³ Ivi, p. 629.

¹⁸⁴ Ivi, p. 588.

¹⁸⁵ *Ibid.*

Qui l'esortazione al crescere «improvviso» dell'oscuro, degli «oscuri» chiama il poeta stesso a partecipare con la sua parola al suo movimento, in una relazione «bocca a bocca - d'oscuro» in grado di aderire ad un comune desiderio, «voglia di consustanziazione», e «voglia di salvezza».

Si tratta di quella «bocca / accidentata» che compare nel v. 18-19, ripresa poi nel *II Sonetto degli interminabili lavori dentariti* quale raffigurazione del «trauma orale» («del trauma orale essenza ed accidenti») così come di una parola poetica che non rimuove quella condizione traumatizzata, qui segnalata anche stilisticamente dall'enjambement tra il sostantivo «bocca» e l'aggettivo «accidentata», ma aspira a processi di consustanziazione e di salvezza con l'oscuro che si configurano entro una logica antinomica¹⁸⁷ evidenziata dalla formula «peggio meglio» del v. 19.

Ecco allora che nei versi successivi, attraverso tre imperativi disposti in climax ascendente («Lingua saggi aggredisca s'invischi in oscuro») il poeta invita la lingua stessa, che è anche la lingua della poesia, così come la moltitudine dei soggetti qui puntualizzata da quel «noi» del v. 22, a mettersi alla prova, a saggiare, aggredire, a lasciarsi prendere, invischiare dentro all'oscuro.

L'invischiamento, l'«agglutinamento»¹⁸⁸ della lingua con l'oscuro apre ogni lingua all'eccesso, al «soverchio» («Lingue sempre al troppo al dolcissimo soverchio /d'oscuro agglutinate» dei vv. 33-34), alla «pluralità innumerabile di modalità» anche linguistiche dell'oscuro. Qui l'oscuro si propone quale matrice di tutto il pullulare, il «clamore» linguistico, anche nel senso della molteplicità delle lingue, ma anche di tutto ciò che sfugge ad ogni lingua particolare e a cui ogni lingua rinvia come suo fondo rimosso ma anche come sua matrice e dunque come matrice di quella relazione lalinguistica con la lingua di cui parleremo nel secondo capitolo.

¹⁸⁶ Ivi, p. 587.

¹⁸⁷ Come *Gnessulogo* anche (*Perché*) (*Cresca*) presenta una forma di esperienza della parola poetica che potremmo dire antinomica. Ad una comparazione si possono tra l'altro scoprire delle antinomie che hanno un analogo valore semantico. Per fare solo qualche esempio: «*succhiante e succhiellato*» da *Gnessulogo* e «*succhiaci assai nel bene oscuro nel cedere oscuro*» in (*Perché*) (*Cresca*); «*ascese e discese*» in *Gnessulogo* e «*fronde cadute salite su fronde*» in (*Perché*) (*Cresca*); «*qua e lì lì e là*» di *Gnessulogo* e «*Qui. in feccia, all' oscuro, immanere / là in volta, all'oscuro, esalarsi*» in (*Perché*) (*Cresca*), ecc...

¹⁸⁸ L'attributo «agglutinate» ha una sua valenza specifica in Zanzotto; sottolinea non solo una tensione agglutinante entro la sua scrittura laddove produce vere e proprie concrezioni linguistiche giustapponendo ad esempio sostantivo con sostantivo attraverso il trattino che unisce i due vocaboli ma anche il riferimento a quella produzione di significanti a partire dalla radice delle parole che connota le cosiddette 'lingue agglutinate'. Il termine fu introdotto da Wilhelm von Humboldt nel 1836 per definire quelle lingue che da un punto di vista morfologico producono le parole a partire dall'unione di più morfemi. Il suo nome deriva dal verbo latino *agglutinare*, che significa «incollare insieme».

«Clamore» che dall'oscuro sale, fino a non-dirsi più in oscuro, ad innestarsi antinomicamente in modo pacifico e gridato («fino al pacifico, gridato innesto, nel te, nell'io», v. 37) «nel te, nell'io», per poi ritornare, «ritorni di favore» in oscuro.

Movimento di innesto¹⁸⁹ nell'oscuro che è consegnato come compito alla parola poetica, al “bel semiante” del *XII (Sonetto di semianti e diva)*, alla “biscia” di (*Biscia carbone o cavaróncol*) che assume il «buio, / tutto il carbone ch'è bosco amante / carbone lume..», e che qui diviene la «bella oscura, dita di mano mai stanche /di pervincolarsi intingersi addirsi all'oscuro» dei vv. 30-32.

Lingue sempre al troppo, al dolcissimo soverchio
d'oscuro agglutinate, due che bolle di due-
clamore, alberi, intorno all'oscuro
clamore susù fino a disdirsi in oscuro
fino al pacifico, gridato innesto, nel te, nell'io, nell'oscuro
Innesto e ritorni di favore, fomite oscuro
oh tu, di oscuro in oscuro innestato, tu
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
ti stratifichi, lene, benedetta, all'oscuro¹⁹⁰

La parola poetica punta, nel suo continuo ritorno su se stessa, a riportare ogni parola verso l'oscuro, al punto della sua scaturigine, del suo cominciamento, della sua stessa origine, quell'origine che non ha nulla di statico ma si dà ogni qualvolta essa, mantenendosi entro appunto il movimento dell'oscuro, viene al mondo.

Così nei versi finali dove l'oscuro viene ripresentato con le sue «pluralità innumerabile di modalità», con quella sua «sessuata tracontanza», con tutto il suo eros polimorfo, il poeta riordina la sua relazione con esso auspicando di «immanere» non tanto «in faccia» all'oscuro ma con una torsione paronomastica efficacissima «qui in feccia, all'oscuro», e contemporaneamente secondo quella dialettica tra il «qui» e il «là» che abbiamo già accertata in *Gnessulógo*, «Là in volta», probabile richiamo dialettale

¹⁸⁹ Come scrive Dal Bianco: «In questa assenza di spessore spazio temporale (che ha i tratti dell'alvo materno, del buio primordiale e autistico) prevale la logica dell'*innesto*, il corrispettivo vegetale di una popolazione di tutto con tutto. E il *figliare* dell'oscuro sarà dunque un “incremento” di realtà» (PPS, p. 1591).

¹⁹⁰ Ivi, p. 588.

sottotraccia alla locuzione “nare in volta», nel senso di “vagabondare”, esalarsi, nel senso di ricrearsi, di respirare tutto il «Possibile» che l’oscuro porta con sé. Poiché «Oscuro ha sé, sessuata, umiltà, / tracotanza, pietà», quella pietà che nella poesia *Dal cielo* giunge dal cielo e «il mondo fa consistere».

E pluralità innumerabile di modalità
dell’oscuro, secarsi in innumerevoli - non due
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, pietà¹⁹¹

In definitiva la fisionomia di questo oscuro non solo rimanda alla condizione del sentirsi in «gnessulógo» ma ispira anche qualche analogia con il tema della *Chōra* termine coniato da Platone come *triton ghenos*, terzo genere, all’interno del *Timeo*. Il giovane filosofo genovese Simone Regazzoni nel suo saggio *Nel nome di Chōra. Da Derrida a Platone e al di là* scrive che *chōra* «non è nient’altro al di fuori di ciò cui dà luogo e tuttavia non è niente di ciò cui dà luogo. Vi è, là, *chōra*, ma essa non è in nessun luogo e in ogni dove, al contempo così lontana e così vicina».¹⁹² Come sostiene Derrida ne, *Il segreto del nome*¹⁹³, testo in cui nell’affrontare la questione dei nomi, si serve proprio del nome *chōra* come emblema di tutti i nomi, essa sta piuttosto ad indicare un luogo, ancora ignoto, che ci interroga sulla possibilità stessa di nominare qualche cosa. Pertanto per il filosofo francese qualunque traduzione quale «luogo», «posto», «area», «regione», «contrada» o qualunque figura già indicata da Platone, e cioè «madre», «nutrice», «ricettacolo», «porta-impronta», resta presa nei ricettacoli dell’interpretazione, rendendone inevitabile e sospetto l’anacronismo.

In questo modo Derrida non fa che sottolineare il fatto che la *chōra* si dà come qualcosa di inappropriabile e insituabile, né locale, né globale, ma diffuso ovunque, in nessun luogo e in ogni luogo, che non si allontana dalla propria potenza mantenendo

¹⁹¹ Ivi, p. 588.

¹⁹² SIMONE REGAZZONI, *Nel nome di Chōra. Da Derrida a Platone e al di là*, Genova, Il Melangolo 2008, p.54

¹⁹³ J. DERRIDA, *Il segreto del nome. Chora, Passioni, Salvo il nome*, trad. it. di F. Garritano, Milano, Jaca Book 1997.

quella indeterminatezza proprio per accogliere tutte le cose senza mai prendere gli attributi di alcuna di esse.

Essa dunque non manca di niente ma contemporaneamente in essa non vi è nulla di già acquisito, nulla di originario, poiché tutto in essa chiede di avvenire. La postura del poeta che si sente in «gnessulógo» e coltiva «bosco e non bosco» in quieta follia si pone in relazione con questo luogo della gestazione irriducibile a qualsiasi luogo ma che è anche il luogo più autentico della nostra esistenza poiché partecipando al suo perpetuo movimento il soggetto mette al mondo se stesso.

È in quella postura che il poeta si lascia percorrere da pulsioni e operazioni semiotiche eccedenti il soggetto il quale per darsi tende ad arrestare il movimento significante che lo attraversa.¹⁹⁴ È questa postura che mette in condizione il poeta di far parlare entro ogni lingua, l'*infans*, il dormiente, la follia, *lalangue*, di produrre il luogo in cui l'ordine simbolico si trova in continuazione perforato disgregato ecceduto da quello che la Kristeva chiama il semiotico ovvero ciò che agisce sotto e dentro l'ordine simbolico e che Lacan definisce, come vedremo, *lalangue*.

¹⁹⁴ Come sostiene la Kristeva a partire da una rilettura del *Timeo* di Platone la *Chōra* designa «un réceptacle mobile de mélange, de contradiction et de mouvement, nécessaire au fonctionnement de la nature avant l'intervention téléologique de Dieu et correspondant à la mère [...] » (JULIA KRISTEVA, *Polylogue*, Paris, Seuil 1977, p. 57).

CAPITOLO II - IL «TEMA» DE LALINGUA

Andrea Zanzotto e Jacques Lacan

Lungo il nostro percorso, in più occasioni abbiamo fatto riferimento al nome di Jacques Lacan segnalando implicitamente il contributo decisivo dello psicanalista francese all'interno del cammino poetico letterario di Zanzotto e in particolare del *Galateo*.¹ Apporto che non ubbisce ad alcuna forma di sudditanza ma si organizza a volte con segrete anticipazioni a volte con inevitabili convergenze sul fronte di una comune sensibilità, diciamo per ora, verso il linguaggio nella relazione che questo intrattiene con la psiche, coincidenze che inducono correttamente Michel David a suggerirci, riferendosi al poeta di Pieve di Soligo, che «le sue ansie di catastrofi, il suo aggrapparsi al grammaticalismo per proteggersi dalla nevrosi erano inconsapevolmente prelacaniani».²

Zanzotto stesso registra il suo interesse verso la psicanalisi, in particolare quella di indirizzo lacaniano già a partire dalla fine degli anni Cinquanta; ma solo alla fine degli anni Settanta, gli stessi durante i quali si andava organizzando il *Galateo*, il poeta ci fornisce, in ben due saggi entrambi del 1979, un esplicito resoconto, che si risolve anche in una intensa riflessione sulla propria scrittura, dei suoi «debiti» nei confronti di Lacan: si tratta del saggio *Nei paraggi di Lacan*, e dell'intervista *Su "Il Galateo in Bosco"*, intervista che presenta al suo centro una riflessione, per noi decisiva, sul tema lacaniano de *lalangue*.

Nel saggio *Nei paraggi di Lacan* Zanzotto ci offre un meticoloso aggiornamento del suo interesse verso la psicanalisi in generale e più specificatamente quella lacaniana a partire dalla fine degli anni Cinquanta, dunque prima della pubblicazione in Francia degli *Écrits* usciti nel 1966, interesse tradottosi in quelli anni in una serie di letture onnivore anche se necessariamente parziali di articoli di Lacan e su Lacan.³

¹ Il tema de lalingua ci permette tra l'altro di riconsiderare la presenza di Lacan nel *Galateo* presenza in parte sottovalutata da Dal Bianco che nelle note alle *Poesie* scrive: «L'incontro con i saggi di *In cammino verso il linguaggio* vi lascia tracce cospicue ed evidenti. Lo statuto di questi riferimenti registra un sostanziale cambiamento rispetto, ad esempio, alla pioggia di luoghi lacaniani in LB (cui peraltro Heidegger non era estraneo, come sono ancora ben presenti gli spunti psicoanalitici in GB)» (PPS, p.1574). Per quanto riguarda una rilettura della trilogia che tiene molto in conto dell'attraversamento del pensiero di Heidegger da parte di Zanzotto, cfr. G. M. VILLALTA, *La costanza del vocativo*, cit., p. 81 segg.

² MICHEL DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri 1966, p. 585.

³ Nei saggi critici di Zanzotto la presenza di Lacan dentro e sottotraccia è costante. Non va scordato che egli compare direttamente anche nei distici de *La Pasqua a Pieve di Soligo* da *Pasque* del 1973: «Oui, l'après midi je lis Virgile puisqu'on / m'avait appris le latin dans un vieux collège de ma région; // oui, je

Nello stesso resoconto il poeta rammenta anche le ragioni più intimamente biografiche di questo interesse verso le pratiche psicanalitiche e psichiatriche, ragioni in cui si annodavano le urgenze di un continuo autoaggiornamento alla ricerca di possibili metodi di cura dei propri disturbi psichici con le più complessive sollecitazioni estetico-letterarie che da quel versante venivano a partire dalle connessioni, in esse segnalate e praticate, tra cura e parola.

Al di là di una sottile diffidenza, mai abbandonata e rimarcata anche nel libello del 2007 *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*,⁴ la necessità dunque del discorso lacaniano va oltre l'accreditamento alla lezione psicanalitica nel suo complesso del merito di aver saputo impostare «un atteggiamento di allarme nei riguardi delle maschere, dei doppiofondi, delle comode o scomode cristallizzazioni, delle immediatezze e delle semplicità troppo brillanti di immediatezza e di semplicità»⁵ come segnala nel saggio *Su la Beltà* del 1969, testo, tra l'altro, in cui compare per la prima volta nel percorso poetico-letterario di Zanzotto il riferimento diretto a Lacan. L'attraversamento, l'incontro e la disponibilità alla ricezione e all'ascolto del discorso lacaniano verso la fine degli anni cinquanta si compie piuttosto a partire da quelli che Zanzotto definisce dei veri e propri «colpi di realtà» in grado di suggerire ed imporre «l'incombente necessità» per la letteratura e in particolare per il proprio cammino di scrittura, di questioni quali l'«istanza della lettera», il «risistemarsi dell'onirismo e dei suoi rebus», lo «statuto limbico dell'io» e lo «stravolgimento dell'inconscio diventato linguaggio e anche caricato del simbolico».⁶

Già in quel saggio del 1969 Zanzotto non ha dubbi nel riconoscere il percorso ideativo lacaniano, quale riferimento obbligatorio per chiunque volesse «tener presenti

lis SCILICET, la revue paraissant trois fois l'an / à Paris, sous la direction du docteur J. Lacan» (PPS, p.425). Distici questi che mettono in chiara luce quella che Berardinelli definisce la «geografia poetica» di Zanzotto (A. BERARDINELLI, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, cit., p. 160). In merito alla presenza lacaniana in questa poesia Zanzotto in una intervista di Michel David precisa: «Per difesa io spesso ironizzavo su Lacan nello stesso momento in cui lo citavo. perché in effetti, quasi tutte le citazioni che io faccio di Lacan, soprattutto poi quel riferimento in francese che è nella *Pasqua a Pieve di Soligo*, sono all'insegna di una specie di ironizzazione e quasi sarcasmo per paura, appunto» (M. DAVID, *Zanzotto e la psicanalisi*, «Nuova Corrente», XLVII, 2000, pp. 15-32, p. 75).

⁴ In questo passaggio in Zanzotto ribadisce la sua relazione ambigua con il pensiero lacaniano: «La sensazione dell'importanza non meno del linguaggio come tale nella strutturazione della psiche risale a Lacan, che ha aperto la strada a nuovi punti di vista ma anche a gravi imbrogli. Lacan, dando enorme importanza al linguaggio come tale, era ancora legato in qualche modo a Freud (infatti chiamava la sua, *L'école freudienne de Paris*). Il punto di legame fra fattori anche violentemente psichici e il linguaggio allo stato puro è qualcosa che si rifà sempre. Lacan giocava con parole come *le grand signifiant barré*. Ma ha avuto seguaci molto seri come Mme Dolto, che è stata una grande guida per l'infanzia» (A. ZANZOTTO, *Eterna riabilitazione*, cit., pp. 28-29).

⁵ PPS, p. 1144.

⁶ Ivi, p. 1213.

alcune ragioni prime della realtà letteraria»⁷ e ciò, essenzialmente su due versanti: la «ricognizione sempre più approfondita del rapporto tra significante (poi segno-lettera) e significato (come vissuto psichico), sullo sfondo del confronto col referente»⁸ e il «riscontro delle linee di necessità secondo le quali si coagulano i dati simbolici in cui il vissuto appare, corporizzandosi, strutturandosi fin dalla origine come linguaggio».⁹ Direzioni di ricerca queste che, a detta del poeta, avrebbero potuto permettere di cogliere più da vicino la genesi e le ragioni del processo creativo.

L'intensa e sottile drammatizzazione in chiave esistenziale e poetica con cui Zanzotto, fin dal 1969, rilegge, di fatto rilanciandole, queste direzioni tematiche elaborate da Lacan negli *Écrits*, non c'è dubbio anticipa, di fatto preparandolo, l'ascolto-ricezione ulteriore, non solo in senso cronologico, di quel «discorso» dello psicanalista francese affidato ai *Séminaires* degli anni Settanta in cui emerge in modo ricorrente anche se non strutturato il riferimento al tema de *lalangue*.

Sarà appunto in *Lituraterre*¹⁰ del 1971 e nei *Séminaires*, in particolare nel *Séminaire. Livre XX, Encore*¹¹ sviluppatosi tra il 1972-1973, pubblicato a Parigi nel 1975 e tradotto in italiano nel 1983, che inizia a manifestarsi in Lacan e a definirsi anche all'interno di una singolare pratica stilistica il tema de *lalangue* assolutamente decisivo nel proseguo di un interesse di Zanzotto, mai venuto meno, verso il discorso lacaniano, e ciò proprio a ridosso della composizione del *Galateo*.¹²

Gli stessi *Écrits* si presentano nella lettura di Zanzotto propostaci nel saggio *Nei paraggi di Lacan* pur se ancora fortemente segnati, si potrebbe dire, da una impronta paterna nel loro darsi entro uno stile rigido, scritturale, apollineo, «(anche se di un Apollo tarantolato dalle delusioni amorose, dalle sventure e dalle burle)»,¹³ già come un «iceberg in perpetuo sconfinamento dentro la corrente dei *séminaires*, del nonscritto per eccellenza, infine del luogo dove pullulava *lalangue*».¹⁴ Tuttavia è nei *Séminaires*, che Lacan mette in scena il prodursi stesso dell'evento psicanalitico in cui cura e lingua si intrecciano sintomaticamente, esibendo, alla lettura-ascolto di Zanzotto, quella feconda matrice «materna» che si esprime entro uno stile lalinguistico, fissando così

⁷ Ivi, p. 1145.

⁸ Ivi, p. 1144.

⁹ Ivi, pp. 1144-1445.

¹⁰ J. LACAN, *Lituraterre*, «Littérature», III, 1971, pp.3-10; Id., *Lo stordito*, in Id. (a cura di), *Scilicet. Rivista dell'Ecole freudienne de Paris*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 349-392.

¹¹ Cfr. Id., *Il Seminario. Libro XX...*, cit.

¹² *Il Galateo in Bosco* esce con la prefazione di Gianfranco Contini, per la Mondadori nella collana "Lo Specchio" nel 1978.

¹³ PPS, p. 1214.

¹⁴ *Ibid.*

definitivamente il «debito e il confronto» del poeta solighese verso lo psicanalista francese, qui riconosciuto nel ruolo di «rosso folletto».¹⁵

Il passaggio del testo in cui Zanzotto dispiega gli elementi stilistici del dettato lacaniano dei *Séminaires* merita di essere riportato in tutta la sua estensione, non solo perché si propone come una lunga ed articolata elencazione di gesti stilistici inerenti a *lalingua* ma anche perché, come spesso accade nei suoi scritti, ciò che lì viene detto molto ha a che vedere con il suo stesso dire poetico. A tal proposito Zanzotto scrive:

E poi l'infinita deriva delle divagazioni e non, i balletti costrittivi-liberatori del calembour, le mille logiche come carboni ardenti su cui saltellar via, i sinistri sorrisi o i mutismi rotti dalle più imprevedute pirotecnie, la freddura e lo sberleffo eretti contro se stessi e ogni «tutto», il *Witz*, anche se talvolta mal riuscito, elevato al livello di supremo «apriti sesamo», il nodo che da scorsoio-strangolatore poteva trasformarsi in mucchio di corda da sviluppare in aria a reggere l'arrampicarsi di un guru verso un dovizioso niente, o i «colpi di testo» dialogici in cui si profilava una partizione felliniana di personaggi secondo i due tipi di clown, il Bianco e l'Augusto: si trattava di elementi che avevano a che fare anche con quell'altra «cosa» dionisiaca, o molto meglio-peggio, che era *lalangue*. E forse questi erano i rifiuti di una gran farsa in cui Apollo, in quanto terapeuta, musagete e altro, distruggeva progressivamente il proprio maquillage per rivelarsi come Dioniso, non si sa bene se travolto da risatine-singhiozzo alla Chaplin o se, nell'ultimo atto, *crucifixus* alla Nietzsche".¹⁶

Il passo sopra citato appartiene al saggio *Nei paraggi di Lacan*, ma, come abbiamo già riferito, la relazione tra il tema di *lalingua* e la composizione del *Galateo* diventa

¹⁵ Ivi, p. 1216.

¹⁶ Ivi, p. 1215. Per quanto riguarda il riferimento al clown bianco e all'augusto vale la pena citare questo passaggio di Federico Fellini: «Quando dico: il clown, penso all'augusto. Le due figure sono, infatti, il clown bianco e l'augusto. Il primo è l'eleganza, la grazia, l'armonia, l'intelligenza, la lucidità, che si propongono moralisticamente come le situazioni ideali, le uniche, le divinità indiscutibili. Ecco, quindi, che appare subito l'aspetto negativo della faccenda: perché il clown bianco, in questo modo, diventa la Mamma, il Papa, il Maestro, l'Artista, il Bello, insomma quello che si deve fare. Allora l'augusto, che subirebbe il fascino di queste perfezioni se non fossero ostentate con tanto rigore, si rivolta. Egli vede che le «paillettes» sono splendite: però la spocchia con cui esse si propongono le rende irraggiungibili. L'augusto, che è il bambino che si caca sotto, si ribella ad una simile perfezione, si ubriaca, si rotola, per terra e anima, perciò, una contestazione perpetua. Questa è, dunque, la lotta tra il culto superbo della ragione (che giunge ad un estetismo proposto con prepotenza) e l'istinto, la libertà dell'istinto. Il clown bianco e l'augusto sono la maestra e il bambino, la madre e il figlio monello; si potrebbe dire, infine: l'angelo con la spada fiammeggiante e il peccatore. Insomma, essi sono due atteggiamenti psicologici dell'uomo: la spinta verso l'alto e la spinta verso il basso, divise, separate. Il film finisce così: le due figure si vengono incontro e se ne vanno insieme. Perché commuove tanto una situazione simile? Perché le due figure incarnano un mito che è in fondo a ciascuno di noi: la riconciliazione dei contrari, l'unicità dell'essere. Quel tanto di dolente che c'è nella continua guerra tra il clown bianco e l'augusto non è dovuto alle musiche o a qualcosa di simile: ma alla circostanza che ci si presenta sotto gli occhi un fatto che riguarda la nostra incapacità a conciliare le due figure. Infatti, più vorrai obbligare l'augusto a suonare il violino e più egli farà scorreggioni col trombone. Ancora: il clown bianco pretenderà che l'augusto sia elegante. Ma, tanto più questa richiesta verrà fatta con autorità, tanto più l'altro si ridurrà ad essere stracciato, goffo, impolverato. È l'apologo perfetto di una educazione che intende proporre la vita in termini idealizzati, astratti. Ma dice, appunto, Lao Tse: se ti costruisci un pensiero = clown bianco; ridici sopra = l'augusto» (FEDERICO FELLINI, *I clown*, Bologna, Cappelli 1988, p. 36).

centrale soprattutto nel saggio-intervista *Su "Il Galateo in Bosco"*.

In quest'ultimo intervento alla domanda della curatrice Letizia Lionello se esista una connessione tra il *Galateo* e la nozione di *lalangue* a partire anche dalla riflessione di Lacan secondo il quale la storia «è il luogo in cui vengono a stratificarsi e ad accumularsi gli equivoci portati da lalingua»¹⁷ Zanzotto replica riconoscendo la centralità di tale tema entro la costruzione del *Galateo* non solo per quanto riguarda la questione della «storia storiografia quale viene iscritta nel *Galateo in Bosco* - questione a detta del poeta «senza dubbio riferibile a ciò che traspare nel "tema" di lalingua lacaniano (non lo direi nozione)»,¹⁸ ma anche rispetto a tutto quel complesso di motivi mossi da quell'«indecidibile linguistico/lalinguistico» di fronte a cui il poeta confessa di essersi trovato «(per affrontarlo o per lasciarmene travolgere) anche nel *Galateo in bosco*».¹⁹

Ora, preme dire che la centralità del tema de lalingua, dichiarata da Zanzotto a ridosso della produzione della trilogia e in particolare del *Galateo* trova una scarsa attenzione da parte anche della critica più spinta verso un'analisi sul versante psicanalitico della sua opera.²⁰

La ragione di tale 'svista' forse va attribuita sia alla evidente difficoltà di ricostruire una effettiva e organica teoria lacaniana de *lalangue* - sistematicità che peraltro essa stessa sembra per sua costituzione rifiutare - capace di fornire un rassicurante piedistallo dal quale interloquire con la scrittura, non meno perturbante di

¹⁷ Ivi, p.1220. Su questo tema cfr. JEAN-CLAUDE MILNER, *Language et langue – ou: de quoi rient les locuteurs?*, «Change», XXIX, 1976, pp.185-198.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Troviamo un riferimento in G. Spampinato che ne *La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto* riconosce ne lalingua «il materiale primo del suo colloquio poetico fin dai tempi di *Dietro il paesaggio*, che infatti ha per fondamento la condensazione che permette il coagulo linguistico. Il suo corpo "indicibile" prende inevitabilmente forma in una misura esterna alla volontà dell'emittente, il quale comprende dall'altro (dai parlanti vivi del paese agli amati auctore) il senso del suo dire» (G. SPAMPINATO, *La musa interrogata...*, cit., p. 189). Nelle note di Dal Bianco al *Galateo* in PPS i riferimenti a "lalingua" sono passivamente acquisiti attraverso le citazioni dirette dell'autore; Villalta nel *Commento e note alle prose* propone un breve riassunto attorno al tema de "lalingua"; Villalta scrive: «Il termine *lalangue* (e la trasposizione italiana "lalingua") rimanda agli scritti di J. Lacan, *Lo stordito*, in *Scilicet* 1/4, Milano, Feltrinelli, 1977 e all'ultima lezione di *Le Séminaire*, XX, *Encore* (Seuil, Paris, 1975)» (PPS, p. 1728). Sempre Villalta altrove tocca senza affrontarla la relazione tra il tema de lalingua e il dialetto (ID., *La costanza del vocativo*, cit., p. 83 e p. 94); in altri studi, in cui i riferimenti all'influenza di Lacan su Zanzotto sono ben presenti, il tema de *lalangue* e de "lalingua" pare del tutto assente; E. KRUMM, *Zanzotto semantico*, «Il piccolo Hans», VIII, 1981, pp. 179-190; ID., *Il ritorno del flâneur*, cit., pp. 150-157; vedi anche L. CONTI BERTINI, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, cit.; GIULIANO GRAMIGNA, *Le forme del desiderio. Il linguaggio poetico alla prova della psicanalisi*, Milano, Garzanti 1986, il saggio *L'"affetto" Lacan*, pp. 11-24; JOHN PICCHIONE, *Dall'assenza al desiderio: la poesia di Andrea Zanzotto*, «Letteratura Italiana Contemporanea», IX, 1988, pp. 331-351; L. TASSONI, *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*, Roma, Carrocci 1999; ID., *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carrocci 2002.

Zanzotto, sia perché i più significativi studi di segno psicanalitico, in particolare quelli di Stefano Agosti,²¹ ma non solo, fissano la loro attenzione più strutturata nei confronti dell'opera di Zanzotto all'altezza de *La Beltà* e dei testi lacaniani degli anni cinquanta-sessanta in particolare degli *Écrits* del 1966.

Ciò nonostante va dato merito al lavoro critico di Agosti, in particolare quello concretizzatosi nel saggio *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto* di aver comunque sfiorato e in alcuni casi circoscritto chiaramente le questioni interne all'opera dello scrittore solighese iscrivibili entro il tema de lalingua.

Vale allora forse la pena soffermarsi sul saggio di Agosti cercando di ricostruire e sciogliere in funzione del nostro percorso quelle parti del suo discorso che effettivamente permettono di iniziarci al tema de «lalingua».

Si muove certamente in questo senso la delimitazione, l'esposizione e l'interpretazione da parte di Agosti di quel gesto decisivo, sotteso a *La Beltà*, ma di fatto anche a tutte le opere successive, con cui Zanzotto si libera «di ogni paratia protettiva - quella della letterarietà come quella della visione a distanza», scardinando «le strutture della finzione, compresa quella del personaggio della prima persona», per situare «il soggetto in presa diretta nei confronti del linguaggio».²²

Si tratta di un “gesto” questo che trova le sue ragioni, a detta di Agosti, nella presa d'atto, non disgiunta da una tormentata e consapevole esperienza poetica, che il linguaggio si configura da un lato «in quanto struttura (arbitraria) di fondamento e di separazione» come ciò che «determina la *Spaltung* (la scissione) del Soggetto dalla propria origine indivisa, instaurando nel Soggetto quella “mancanza” che lo costituisce come Soggetto (è la nozione fondante del *manque-à être* elaborata da Lacan)»;²³ dall'altro lato, esso «in quanto lingua naturale, e cioè in quanto sistema fondato sulla bi-univocità del segno (ove significante e significato risultano strutturalmente connessi tramite una relazione di presupposizione reciproca)»²⁴ si presenta «come il luogo stesso della rimozione e dell'occultamento di quella medesima struttura di separazione, garantendo in tal modo al soggetto le sue possibilità di esistenza e di vita: e cioè le

²¹ Citiamo qui i saggi principali di Agosti su Zanzotto: S. AGOSTI, *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli 1972, il saggio *Zanzotto o la conquista del dire*, pp. 211-18; ID., *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, in A. ZANZOTTO, *Poesie (1938-1986)*, Milano, Mondadori 1993. Fra i contributi specifici sul *Galateo*, si vedano soprattutto: S. AGOSTI, *Percorso di Zanzotto dalla «Beltà» al «Galateo in Bosco» e dintorni*, «Ateneo Veneto», XVIII, 1982, pp. 163-178; ID., *Il pensiero della poesia. Un aspetto dell'esperienza poetica contemporanea*, «Il Piccolo Hans», VI, 1979, pp. 71-86; ID., *Luoghi e posizioni del linguaggio di A. Zanzotto*, «Poetiche», I, 2002, pp. 3-9.

²² PPS, p. XX.

²³ Ivi, p. XXII.

²⁴ *Ibid.*

illusioni della propria identità e del proprio sapere, nonché le simulazioni della comunicazione interumana e le costruzioni falsificate della storia».²⁵ Deriva da questa drammatica consapevolezza, sempre a detta di Agosti, anche l'assunzione da parte di Zanzotto del linguaggio

nella sua totalità come luogo dell'autentico e dell'inautentico poiché proprio lì nell'inautentico dei codici della lingua naturale attraverso le sue crepe, ingorghi, faglie, si potrà intravedere e forse portare alla luce quella linea di clivaggio che, in quanto struttura di separazione, rappresenta l'origine stessa del soggetto, il suo luogo perduto e tuttavia sempre instante nell'essere, sia pure in forme sottratte al sapere cosciente.²⁶

Come abbiamo visto e avremo modo di vedere più avanti, è questo il luogo di quella spazializzazione «originaria» a cui rinvia la poesia *Gnessulogo* che è anche il luogo paradossale entro cui si iscrive un fare poetico che, agendo su tale «linea di clivaggio», fa emergere e opera dentro e attraverso le «crepe, gli ingorghi, le faglie» del linguaggio. È proprio attraverso questi movimenti che il poeta mette in moto contemporaneamente, direbbe Zanzotto, «la condizione necessaria all'opera (trauma *pathos*, anche se apparentemente inavvertito, o negabile) e la condizione sufficiente (scarto da tutte le norme accertate, imprevedibilità e svelamento)»,²⁷ parole queste che sembrano riassumere esattamente l'esperienza lalinguistica della lingua. Esperienza che effettivamente incontra e inscena la «parola dell'*infans* o del dormiente, o la parola della follia»,²⁸ producendo «luoghi di parola-luoghi esclusi dal sistema, luoghi impropri al sistema»²⁹ nei quali «affiora quel fondo remoto ove il dire è prossimo all'essere e forse coincide con l'essere»;³⁰ esperienza di un andare e venire incessante della lingua poetica zanzottiana, «dalla pluralità dei codici, e magari dalla confusione dalla babele dei codici», in un «percorso a ritroso verso la struttura originaria del linguaggio» che finisce «per incepparsi nel suono pre-articolatorio o magari per sfociare addirittura nel silenzio: silenzio dell'oblio e dell'in-differenza»³¹ o in quello che Agosti individua come «il simulacro più prossimo o più simile alla struttura originaria del linguaggio» ritrovato o inventato da Zanzotto ovverosia «il balbettio afasico».³²

²⁵ Ivi, pp. XXII-XXIII.

²⁶ Ivi, p. XXIII.

²⁷ Ivi, p. 1145.

²⁸ Ivi, p. XXIII.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Ivi, p. XXIII-XXIV.

³¹ Ivi, p. XXV.

³² Ivi, pp. XXV-XXVI. Sul tema del balbettio si veda in particolare S. Agosti, in PPS, pp. XXV-XXVI. Anche J. Risset evidenzia questo effetto di balbettamento nel saggio critico sul testo *Sovraesistenze* da *Pasque*, poesia in cui «le parole si articolano in una sorta di balbettamento drammatico o piuttosto: il

In questo itinerario abbiamo voluto tenerci il più possibile in presa diretta con il testo di Agosti e con la sua densità, perché la sua articolazione complessiva e le questioni lì messe in scena ci permettono di aprirci al tema de lalingua. In effetti, il tema de lalingua, (Zanzotto, come mostravamo, specifica trattarsi di «tema» e «non nozione»), è in intimo contatto con una serie molto ampia di “questioni sensibili” del percorso poetico di Zanzotto, messe appunto in luce anche da Agosti, quali la genesi del linguaggio e il configurarsi di questa esperienza nella lallazione infantile, nel *babil*, nel *petèl*, nella relazione con la lingua materna intesa anche come lingua dialettale; e tutto ciò in relazione al darsi della parola poetica.

Lalingua e la lingua materna

Lacan introduce il neologismo *lalangue* il 4 novembre 1971 nel seminario *Le savoir du psychanalyste*.³³ In più occasioni lo psicanalista si diverte anche a raccontare e a chiarire la genesi del termine. Così nella conferenza *De James Joyce comme symptôme* pronunciata il 24 gennaio 1976 al Centro Universitario Mediterraneo di Nizza, riferendosi a Freud e a quanto del suo pensare ed operare richiamasse implicitamente la questione de *lalangue* scrive : «Ce qu’il sait, c’est qu’il y a quelque chose de l’ordre, de l’ordre du langage; et pas seulement du langage: de l’ordre de lalangue— la façon dont je l’écris, en un seul mot, ceci pour évoquer ce qu’elle a de lallation, ce qu’elle a de... de langué, de linguistique».³⁴

balbettamento svela la sua forza drammatica, che forza di approssimazione verso la perfezione del dire» (JACQUELINE RISSET, *Sovraesistenze*, «Studi novecenteschi», IV, 1974, pp. 329-331).

³³ Il seminario *Le savoir du psychanalyste* si sviluppa negli incontri di Sainte Anne tra il 1971 e il 1972. Il testo del seminario è stato pubblicato dalle Éditions Du Piranha nella Collection, Entretiens de Sainte-Anne nel gennaio 1981.

³⁴ La conferenza *De James Joyce comme symptôme* venne pronunciata il 24 gennaio del 1976 al Centre Universitaire Méditerranéen de Nice; la trascrizione di Henri Brevière con l’aiuto di Joëlle Labruyère è stata realizzata a partire da una registrazione e pubblicata dalla rivista *Le croquant*. Citiamo il passaggio nella sua interezza visto l’interesse di questo testo in relazione anche al dire poetico: «Mais même si une langue est morte, on ne l’a vu que trop, on peut traduire n’importe quelle langue vivante dans une langue morte; on y a même grand avantage. C’est grâce à ça que se perpétue le processus dit de la pensée, dont bien sûr Freud ne prétend pas donner la clef ni même d’aucune façon savoir ce que c’est. Ce qu’il sait, c’est qu’il y a quelque chose de l’ordre, de l’ordre du langage; et pas seulement du langage: de l’ordre de lalangue - la façon dont je l’écris, en un seul mot, ceci pour évoquer ce qu’elle a de lallation, ce qu’elle a de... de langué, de linguistique. C’est dans lalangue, avec toutes les équivoques qui résultent de tout ce que lalangue supporte de rimes et d’allitérations, que s’enracine toute une série de phénomènes que Freud a catalogués et qui vont du rêve, du rêve dont c’est le sens qui doit être interprété, du rêve à toutes sortes d’autres énoncés qui, en général, se présentent comme équivoques, à savoir ce qu’on appelle les ratés de la vie quotidienne, les lapsus, c’est toujours d’une façon linguistique que ces phénomènes s’interprètent, et ceci montre... montre aux yeux de Freud que un certain noyau, un certain noyau d’impressions langagières est au fond de tout ce qui se pratique humainement, qu’il n’y a pas d’exemple que dans ces trois phénomènes - le rêve [...], le lapsus (autrement dit la pathologie de la vie quotidienne, ce qu’on rate),

Lacan ci invita dunque a pensare alla voce *lalangue*, non tanto come parola che deriva dal termine *lallation*, quanto come ciò che da questo stesso termine, potremmo dire, è ingravidato, fecondato. Essa, infatti, ubbidisce nella sua stessa formazione a procedimenti che Lacan intende catturare attraverso la saldatura ortografica dell'articolo con il sostantivo,³⁵ rimarcando in questo modo la non pertinenza dei tagli dell'analisi linguistica e alludendo così alla lallazione infantile, aprendo al contempo un gioco di equivoci prodotti dagli effetti omonimici sia sul versante dell'oralità che della scrittura tra il termine *la langue* e *lalangue*, effetti che, come avremo modo di vedere, costituiscono uno dei processi da lei privilegiati per il sovvertimento del linguaggio. Va sottolineato anche che, se aggiungessimo un articolo, «*la lalangue*», apriremmo un effetto, rilevantissimo entro il dire poetico zanzottiano, corrispondente a quel gioco compulsivo molto simile al balbettio.

Dunque la voce «*lalangue*» ricalca quell'effetto di lallazione che si produce nella primaria relazione linguistica, dovremmo dire lalinguistica, del bambino con la madre; in relazione a ciò Lacan ha buon gioco nell'identificare *lalangue* con la madre stessa e in un'altra occasione con la lingua materna a cui il bambino è iniziato dalla madre. Ne *Il Seminario. Libro XX. Ancora 1972-1973* Lacan sostiene che *lalangue*

serve a tutt'altre cose che alla comunicazione. È quello che ci ha mostrato l'esperienza dell'inconscio, in quanto esso è fatto di lalingua, questa lalingua che come sapete io scrivo in una parola sola, per designare ciò che è affar nostro di ognuno, lalingua cosiddetta materna, e non a caso così detta.³⁶

Per Lacan dunque *lalangue* ha a che vedere con la lingua materna al punto da sostenere che la lingua materna «è esattamente la stessa cosa de *lalangue*». Lingua assolutamente singolare e unica per ogni parlante, lingua che noi abitiamo e che parla in

et la troisième catégorie, l'équivoque du mot d'esprit - il n'y a pas d'exemple que ceci comme tel ne puisse être interprété en fonction d'une... d'un premier jeu qui est... dont ce n'est pas pour rien qu'on peut dire que la langue maternelle, à savoir les soins que la mère a pris d'apprendre à son enfant à parler, ne joue un rôle, un rôle décisif un rôle toujours définitif; et que, ce dont il s'agit, c'est de s'apercevoir que ces trois fonctions que je viens d'énumérer, rêve, pathologie de la vie quotidienne: c'est-à-dire simplement de... de... de... de... ce qui se fait, de ce qui est en usage... en usage... la meilleure façon de réussir, c'est, comme l'indique Freud, c'est de rater. Il n'y a pas de lapsus, qu'il soit de la langue ou... ou... ou... de la plume, il n'y a pas d'acte manqué qui n'ait en lui sa récompense. C'est la seule façon de réussir, c'est de rater quelque chose. Ceci grâce à l'existence de l'inconscient» (J. LACAN, *De James Joyce comme symptôme* «Le croquant», XXVIII, 2000, pp. 15-16).

³⁵ Si tratta, per inciso, dello stesso procedimento messo in atto da Zanzotto nella produzione del neologismo «gnessulôgo».

³⁶ J. LACAN, *Seminario. Libro XX. Ancora 1972-1973*, cit. p. 138. Anche J.A. Miller scrive: «Ciò che si lascia intravedere de lalingua serve a ben altro rispetto alla comunicazione, a ben altro rispetto a ciò che può prender forma di dialogo. Lalingua è il concetto che vuol dire che il significante serve al godimento» (JACQUES ALLAIN MILLER, *Pezzi staccati. Introduzione al seminario XXIII "Il sinthomo"*, a cura di Antonio di Caccia, Roma, Astrolabio 2006, p. 24).

noi.

Di questo primissimo scambio lalinguistico tra madre e bambino Zanzotto, in più occasioni attentissimo al darsi del linguaggio in relazione alla produzione creativa di esso, ci offre una minuziosa descrizione, sicuramente frutto di un fine attraversamento bibliografico degli studi più aggiornati sul linguaggio infantile di vario orientamento (da Piaget alla Klein da Jakobson a Fonagy).³⁷ In *Infanzia, poesie, scuoletta* Zanzotto scrive che la «radice di un dire creativo che si congiunge alla stessa possibilità di memoria» sta nel «cinguetto della primissima infanzia, suoni ancora inarticolati ma carichi di capacità espressiva, melodia in qualche modo già significativa che nasce da un insieme di attività muscolari tendenti ad armonizzarsi»,³⁸ gioco «variaticissimo» di sperimentazione fonico gestuale che va «dal babillage e dal suono interiettivo a quello delle primissime sillabe (non a caso iterative) e poi parole, all'incanto delle filastrocche, delle “contine” delle serie ritmiche in cui la lingua viene proposta e accettata come estrosa autoproduzione, autopoesia»,³⁹ gioco-scambio che si dà nello spazio transizionale⁴⁰ tra madre e bambino in cui il preverbale e il verbale reciprocamente si originano entro un generale godimento della lingua.

Lontano dall'essere qualcosa che semplicemente si apprende, la lingua materna⁴¹ è ciò che il bambino riceve fin dall'origine dalla madre, lingua di parole che paiono uscire dalla sua bocca-seno come il latte dunque, «lingualatte» che sembra avere la stessa funzione ambivalente del latte-alimento, ovvero quella di segnalare la non autonomia del bambino, la sua dipendenza dalla madre ma anche il godimento lalinguistico che egli prova nel maneggiarla: quella lingua degli albori evocata da Zanzotto ne *L'elegia in petèl de La Beltà*:

³⁷ L'attenzione e sensibilità verso i fenomeni paleolinguistici che operano continuamente nella comunicazione verbale spinse Zanzotto ad un vivo interesse per i lavori di Ivan Fonagy e di Roman Jakobson. Cfr. IVAN FONAGY, *Le lettere vive. Scritti di semantica dei mutamenti linguistici*, Bari, Dedalo, 1998; Id., *La ripetizione creativa. Le ridondanze espressive nell'opera poetica*, Bari, Dedalo 1982, quest'ultimo dedicato alle ridondanze espressive nell'opera poetica (il chiasmo, la gradazione, l'antitesi, la ripetizione, ecc.), in relazione anche alle scoperte di Freud; per quanto riguarda invece i lavori di ROMAN JAKOBSON, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia*, Torino, Einaudi 1971; R. JAKOBSON – L. R. WAUGH, *La forma fonica della lingua*, Milano, Il Saggiatore, 1984.

³⁸ PPS, p. 1163

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Ci pare non sia del tutto immotivata la relazione che qui è sottintesa tra lalingua e le riflessioni di Winnicott sullo spazio e gli oggetti transizionali. Effettivamente lalingua si colloca entro lo spazio transizionale tra madre e bambino e in qualche modo funge da oggetto transizionale. Il bambino vive nei confronti della lingua materna un rapporto giocoso ed ambiguo di attaccamento e disgiunzione; egli non sa se tale lingua è da lui ricevuta o se è creata; come per l'oggetto transizionale essa può subire l'effetto di essere dimenticata.

⁴¹ Su questi temi, cfr. LUISA MURARO, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti 1991.

Ma perché allora in finezza e albori tu situì
la non scrivibile e inevitata elegia in petèl?⁴²

Si tratta della lingua di una oralità pura, «non scrivibile» o che con difficoltà si deposita in scrittura come in questa sequenza esemplare di versi ripresa dallo stesso testo:

Mama e nona te dà ate e cuco e pepi e memela.
Bono ti, ca, co nona. Béi bumba bona. È fet foa e upi.⁴³

Il testo è costruito su sequenze di sillabe essenzialmente iterative, su serie ritmiche allitterative, sulla predominanza di monosillabi che producono un ritmo a volte ossessivo, a volte incantatorio. Esempio produzione lalinguistica in cui il vagire somatico del neonato si fa lallazione, *babillage*, appunto *petèl*,⁴⁴ sperimentazione delle potenzialità di un dire libero da ogni funzione comunicativa e spinto ad un generale godimento della lingua. Un richiamo esplicito al *babel* e una sua messa in scena si incontra anche nella poesia *Pericoli d'incendi*:

Zirlii di principi	un qualche suono
passato a crivello babil di chicchi	alberi indizi-alberi là e qua
sèmi	chicchi a picco nel cavo
	e non mai brulla
	la betulla dal favo ⁴⁵

Entro una disposizione tabulare e frammentaria del testo in cui la scrittura organizzata per «focolai» mima «la dispersione degli indizi di poesia nel bosco» e dove il «doppio binario - come segnala Dal Bianco - allude altresì a una partitura musicale per due cori»⁴⁶ e spinge il lettore ad una doppia lettura in orizzontale ed in verticale (andamento riproposto anche nella poesia successiva *Già vidi donna*), la prima strofa si apre su radicalizzazioni lalinguistiche, per inseguimenti minimali di «zirlii», «chicchi»,

⁴² PPS, p. 315.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ In più occasioni Zanzotto definisce l'origine e il senso di questo termine. Riportiamo quanto dice il poeta stesso nell'intervista di Michel David: «*Petèl*, che è una parola dialettale, viva come il dialetto in una certa zona veneta, sta ad indicare proprio l'idea dell'*impètar*, dell' "attaccare". C'è anche l'ipotesi che derivi da *putèl* (bambino), ma non mi convince; lo sento molto più legato all'idea dello "stare appiccicati alla madre"; tant'è vero che se i bambini continuano a parlare il *petèl* oltre un certo periodo, vengono derisi da tutti e chiamati *petoloni* o *peteloni* (con una lieve differenza semantica)» (M. David, *Zanzotto e la psicanalisi*, «Nuova Corrente», XLVII, 2000, pp. 15-32, p. 28-29).

⁴⁵ PPS, p. 573

⁴⁶ *Ivi*, p. 1586.

«principi» in un movimento generativo che intreccia il richiamo ai «sèmi»⁴⁷ quali unità minime del significato, ma anche di semi, chicchi di piante, indizi di vita nascente. Vero e proprio processo lalinguistico che agisce in orizzontale e in verticale, dentro ai singoli «sèmi» che inscena un «babil di chicci», percorsi onomatopeici ad imitazione del linguaggio degli uccelli («zirlii di principi»), mormorii primigenii, sèmi-chicci conficcati nelle cavità-nidi del bosco, delle betulle sempre invivate dal favo, movimento di un emergere, di una iniziazione alla vita e alla lingua. Movimento lalinguistico che sembra volersi sorreggere attorno alla ripetizione della vocale “I” capace di richiamare attorno a sé una pluralità di significanti. Nella stessa poesia la vocale "I" struttura un altro “focolaio lalinguistico”:

Riduci non altro

Riaccompagna non altro

Raccatta come a cavo

Avevi eletto in

principio d’arte

e cigli

alberi di cui mi privo

di rivi e clivi⁴⁸

Fili

vivi d’alberi, rivi

mai visti, miti e perfidi

Spini in pupille in dediti, dedite fratture

Spini d’alberi

Datisi a inquire

Rii di cigli in cigli sparte

in correntie quanto di noi, ad arte

La vocale “I” tra l’altro assume nella poesia di Zanzotto una risonanza inconscia tutta singolare se solo pensiamo alla costruzione del testo *Microfilm* o ad alcuni sonetti in cui pare grondare assieme alla vocale “O” come nel *XIV (Sonetto di veti e iridi)*. Vocali che sintomaticamente, come ci ricorda lo stesso Zanzotto nell’autocommento a *Microfilm*

si ricollegano anche a qualche cosa che in un certo senso è inevitabile quale proiezione di un inizio, di un’origine. Cominciando ad aprire la bocca si vagisce, e la si atpeggia a pronunciare I o a pronunciare O come punti di massima emergenza del suono vocalico in due direzioni, e la figura della I e della O, linea e circolo, rappresentano approssimativamente anche l’aspetto che assumono le labbra pronunciando queste

⁴⁷ Il tema del seme ricorre anche nella poesia *Sylva* da *Ecloga VII*: «Ancora tutto: altre iridate sapide / tentacolate psichi, / altre macerie infestate di semi /altri misteri inesplosi, tutto / ancora / tutto da consumare e da servire. / Non ha inizio l’amore.» (Ivi, p. 248). Qui il tema delle “macerie” viene posto in relazione con quello del “seme” anticipando quanto Zanzotto metterà in scena nel *Galateo* laddove il bosco si ripropone come territorio di sedimentazione ma anche di possibili nascite.

⁴⁸ Ivi, p. 573.

vocali.⁴⁹

Siamo dunque ancora all'altezza di quel godimento della lingua materna che ci viene confessato anche da Hélène Cixous,⁵⁰ - il cui lavoro poetico ed artistico si intreccia fortemente a quanto qui andiamo a dire - la quale racconta di come avesse voluto goderne mentre mangiava, a pena di non toccare cibo, tanto la lingua materna rappresentava per lei un nutrimento essenziale; si tratta di quel godimento testimoniato indirettamente anche dall'esperienza linguistica di Louis Wolfson che, proprio rifiutando la lingua materna attraverso un processo che punta alla sua distruzione-rimozione, ne mostra in contropunto di fatto la potenza di strutturazione dell'inconscio appunto come lalingua. Esempiarli le pagine in cui lo scrittore americano autore de *Le Schizo et les langues*,⁵¹ autodefinitosi «uno studente di lingue schizofrenico», nel tentativo di parare i colpi dall'invasione della lingua “natale” ne riconosce la forza di penetrazione attraverso tutti gli orifizi del corpo: orecchi, bocca, naso, occhi.

D'altronde il bambino, nel ricevere la lingua dalla madre, viene preso in uno scambio che “affetta” il suo corpo, animandolo di un godimento che è godimento della lingua, appunto lalingua. Come segnala Lacan alla fine del seminario *Les non dupes errent* «lalangue est solidaire de la réalité des sentiments qu'elle signifie». E più oltre: «C'est de lalangue que procède ce que je ne vais pas hésiter à appeler animation, l'animation c'est dans le sens d'un sérieux trifouillement, d'un chatouillis, d'un grattage, d'une fureur, pour tout dire, l'animation de la jouissance du corps».⁵²

La lingua materna, come lalingua non è dunque la lingua della cultura, né quella del maestro, né quella del padre, ma una lingua che si incista nel corpo producendo l'animazione intima e singolarissima del soggetto. Proprio qui, alcuni significanti, delle lettere, delle sonorità elementari, iscrivendosi nella carne del soggetto, “condensano” il suo godimento e divengono indice, segnale, sintomo dell'immediato rapporto tra il soggetto e il mondo. Godimento della lingua che ci viene ricordato da Zanzotto nel

⁴⁹ Ivi, p. 1295. In questo generosissimo autocommento Zanzotto ci invita a pensare alla costruzione dei primi grafemi anche in relazione alla produzione primaria di suoni, lallazioni e gestualità. Il suo intento è quello di cogliere il punto in cui l'alfabeto emerge da uno stadio ancora elementare, in cui gesto, grafema e suono sembrano ancora convivere in modo non arbitrario. Si tratta di quel punto che la poesia continuamente ricerca, ovvero quel punto indeterminato in cui produzione culturale e corpo vivente delle cose sembrano condividere e spartirsi entro un luogo comune. È evidente in queste considerazioni l'eco degli studi di Leroi-Gourhan sulla produzione della parola in relazione alla gestualità in particolare della bocca e della mano: cfr., ANDRÉ LEROI-GOURHAN, *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio. La memoria e i ritmi*, Torino, Einaudi 1977.

⁵⁰ HÉLÈNE CIXOUS, *Entre l'écriture*, Paris, Des Femmes, 1986.

⁵¹ LOUIS WOLFSON, *Le Schizo et les langues*, Paris, Gallimard 1970.

⁵² J. LACAN, *Les non-dupes errent*, séminaire 1973-1974, incontro dell'11 giugno 1974 non pubblicato (trascrizione al sito www.lutecium.fr).

mentre ci comunica lo spirito con cui si avvicina alla produzione poetica fin da bambino:

Ho sempre lavorato sulla spinta dell'ispirazione, che è forse un sostantivo un po' presuntuoso che sembra alludere alla presenza degli dei. Forse è meglio chiamarla allora tendenza, tendenza già abbastanza chiara fin dai sette anni di vita, quando scrivevo scarabocchi in rima sul modello delle avventure del signor Bonaventura che la nonna Angela mi leggeva sul *Corriere dei Piccoli*: è rimasta quella la spinta iniziale; se ripenso al passato era quella spinta che mi faceva mettere in rima le parole per cercare l'armonia nascosta nel discorso umano.⁵³

Godimento della lingua nel momento in cui il significante, inteso nella sua materialità, si potrebbe dire "alla lettera", prende radici nel corpo, esperienza che induce Lacan a costruire quell'efficacissimo neologismo, «motérialisme», termine che si origina lalinguisticamente condensando in sé il termine «mot» e il termine «matérialisme» per sottolineare non tanto la sola considerazione simbolica del linguaggio ma il suo risvolto reale, materico dando prova di come il «motérialisme» della lettera, del significante sia autonomo, funzioni su se stesso, e sia portatore di un godimento assolutamente singolare che esso stesso rende possibile; quello stesso godimento che la parola poetica produce agendo sulla discontinuità del significante con il significato facendo così emergere lo statuto materico della lettera. Lalingua è tutto questo. Essa ci dice che la produzione del soggetto passa attraverso il linguaggio che impregna il bambino nella relazione materna. Per questo Lacan non ha timore di affermare che lalingua è la lingua materna, lingua fuori della gerarchia dettata dalla struttura del linguaggio, fuori dalla necessità della comunicazione, fuori dalla presa del simbolico.

A partire da queste considerazioni è evidente che il tema de lalingua sembra accogliere attorno a sé tutto ciò che in ogni singola lingua si propone sotto il segno di quell'eccesso che nell'accedere al simbolico si tende a rimuovere, rimuovendo però così anche la relazione tra linguaggio, corpo e godimento, ovvero tutto ciò che non è riducibile alla sua formalizzazione, alla sua grammatica e che, come sostiene J. C. Milner, la linguistica, in funzione immunitaria, finisce per rimuovere, scartare, considerandolo come difetto, o come mancanza. In questo senso lalingua è anche lo scarto, il resto della lingua⁵⁴ che sta lì continuamente a segnalarci che effettivamente

⁵³ ANDREA ZANZOTTO, *I miei 85 anni*, «L'immaginazione», XXII, 2007, pp. 4-9, p. 6.

⁵⁴ Sulla relazione tra *lalangue* e il tema del resto valgono le riflessioni di Lecercle in *La violence du langage*: «La dialectique du manque et de l'excès gouverne la relation entre la langue et lalangue. Elle régit également la relation entre la langue et le reste - il s'agit essentiellement de la même relation.

l'ordine linguistico si struttura sulla rimozione di tutta una serie di fenomeni che esso non è in grado di formalizzare. Per questo motivo la lingua testimonia di un sapere che fugge all'essere parlante dandosi piuttosto a vedere nei suoi effetti. Ne *Il Seminario. Libro XX. Ancora 1972-1973* Lacan precisa:

L'inconscio è la testimonianza di un sapere in quanto in gran parte sfugge all'essere parlante. Codesto essere offre l'occasione di accorgersi fin dove arrivano gli effetti della lingua, per il fatto che esso presenta ogni sorta di affetti che restano enigmatici. Questi affetti sono ciò che risulta dalla presenza della lingua in quanto questa, per il fatto di sapere, articola cose che vanno ben più in là di quanto l'essere parlante supporta come sapere enunciato. Indubbiamente il linguaggio è costituito dalla lingua. E' una elucubrazione di sapere sulla lingua. Ma l'inconscio è un sapere, un saper-fare con la lingua. E quel che si sa fare con la lingua supera di molto ciò di cui si può render conto a titolo di linguaggio. Siamo affetti dalla lingua, anzitutto per tutto ciò che essa comporta come effetti che sono affetti.⁵⁵

Questo sapere che sfugge all'essere parlante, che lo eccede, ritorna, letteralmente nel senso del ritorno di un rimosso, attraverso gli effetti molteplici che la lingua produce sulla lingua: si tratta di equivoci,⁵⁶ di omonimie, della polisemia delle parole, delle espressioni, dei sintagmi a partire da assonanze, accentuazioni, montaggi o smontaggi

Lalangue nous permet de penser le reste dans une perspective nouvelle, et peut être positive. Parce que la langue n'est pas une simple abstraction de lalangue, dont elle serait séparée et préservée, le reste n'est pas seulement ce qui est inassimilable aux travaux du linguiste, les scories rejetées une fois la pépite extraite. A l'instar de lalangue, le reste ne doit pas simplement être conçu comme ce qui est extérieur; il relève également de la grammaire» (JEAN-JACQUES LECERCLE, *La violence du langage*, Paris, Presse Universitaires de France 1996, pp. 48-49). Attorno al tema del rimosso della lingua si muove il bel saggio di DANIEL HELLER-ROAZEN, *Ecolalie. Saggio sull'oblio delle lingue*, Macerata, Quodlibet 2005.

⁵⁵ J. LACAN, *Il Seminario. Libro XX. Ancora 1972-1973*, cit., p. 139.

⁵⁶ «Lalingua è, in ciascuna lingua, il registro che la destina all'equivoco. Sappiamo come arrivarci: destratificando, confondendo sistematicamente suono e senso, menzione e uso, scrittura e rappresentato, impedendo dunque che uno strato possa fare da appiglio per districarne un altro» (J.-C. MILNER, *L'amore della lingua*, trad. it. G. Amati S. Dalto, Milano, Spirali 1980, pp. 22-23). L'equivoco, di fatto, mette in crisi il senso e fa ritornare sul significante come matrice autonoma di esso. Su questo tema Lecercle scrive: «La langue est univoque: elle doit préserver coûte que coûte le caractère discret des signes. Lalangue, au contraire, est équivoque - elle n'est pas non plus homogène, ni distincte de ce qui lui est extérieur. Lalangue, par conséquent, n'est pas une construction, ce qui peut être déduit du principe d'arbitraire et du principe de discrétion, mais un sac à malices, où règne l'équivoque de l'homophonie. Et l'homophonie n'est pas tant un principe de construction autre, et opposé, que l'excès qui vient saper les deux principes. Il est évident que la première règle d'un système exige que ses unités soient distinctes et univoques. L'ambiguïté, l'imprécision ou l'incertitude ont toujours été les péchés cardinaux reprochés aux langues naturelles par les créateurs de langues artificielles. Pourtant une langue naturelle est équivoque: c'est ce que l'ambiguïté généralisée et l'homophonie de lalangue captent. Lalangue, c'est le langage qui se met à jouer. "On joue avec le langage"; "il y a du jeu dans le langage", les pièces du système ne s'ajustent pas exactement, il y a du jeu dans le système. Mais lalangue ne mine pas seulement le caractère discret du signe, mais également son caractère arbitraire, car elle ouvre la voie à la motivation directe. Du sens est assigné aux noms propres, les phonèmes se voient motivés par les pulsions, c'est le règne de la motivation relative (et parfois absolue) - l'arbitraire devient si "limité", pour reprendre le terme de Saussure, qu'il disparaît. Il n'y a plus de signe simple. Chaque élément sera analysé, et indéfiniment réanalysé, pour faire apparaître sa motivation relative. Le statut de chaque mot sera le même que le mot "lalangue" lui-même» (J.-J. LECERCLE, *La violence du langage*, cit., p. 47).

del significante, motti di spirito,⁵⁷ giochi di parole, anagrammi.

Lalingua dunque ci parla di un godimento della lingua materna che corrisponde ad un intimo e singolarissimo accesso ad essa più che di un suo uso, un'apertura in cui la relazione tra corpo e parola, esperienza e linguaggio sembra potersi giocare entro una reciproca inclusione ed esclusione, ed ogni parola appare movimentata da una interna follia attraverso cui essa continuamente avviene a se stessa, continuamente rinasce.

Proprio perciò Zanzotto, ne *L'elegia in petèl*, ci rammenta, con una spiazzante antitesi, che «nessuno si è qui soffermato-Anzi moltissimi», che dentro alla lingua madre, non è possibile alcuna permanenza, anche se necessario sarebbe, per ognuno, più che permanere in essa, mantenersi piuttosto all'altezza del suo darsi (compito che si prefigge la poesia), ovvero all'altezza di quella condizione in cui si è totalmente e singolarmente «presenti al proprio presente», perché si aderisce senza resistervi all'impermanenza di «questo spazio così oltrato oltrato...(che)», spazio che rinvia ad altri spazi ad altri territori contigui poiché «mai c'è stata origine».⁵⁸

D'altronde, la lingua materna, se da una parte produce, come sostiene Zanzotto in riferimento al dialetto, un «contatto fisico e immediato» del bambino con la madre, è anche ciò che lo mette nella condizione dolorosa di esperire la separazione da essa poiché, come ci ricorda Zanzotto, la madre «non può non sottrarsi a tale contatto (che si verifica solo parzialmente) ponendosi sempre (un po') oltre».⁵⁹ Pertanto attraverso la lingua materna il bambino esperisce anche che la madre è sempre un po' oltre, «oltranza» che se intensamente vissuta è anche ciò che continuamente chiede al soggetto di rimettere in moto la relazione con la lingua stessa. Queste ultime riflessioni restituiscono tra l'altro la giusta tonalità al discorso di Zanzotto sul tema del materno e della lingua materna. Egli sembra tenersi del tutto lontano dal rischio di pensare il legame materno in termini semplicistici come ciò che precede il simbolico e che, se recuperato, fonderebbe un'etica nuova. Sul versante zanzottiano non si ripresenta alcuna traccia del mito di un'armonia originaria magari anche del tutto perduta e dall'altra il cattivo simbolico colpevole della sua sparizione.

Ciò ci consente oltretutto di ribadire che lalingua è sì la lingua materna purchè con tale termine si intenda non tanto l'idioma di una determinata comunità il più delle volte

⁵⁷ È evidente che esiste una relazione stretta tra il tema de lalingua e il motto di spirito. Citiamo qui solamente per le consonanze con i temi zanzottiani questo passaggio di Lacan: «Il significante gioca e vince, se così possiamo dire, prima che il soggetto ne sia avvertito, a tal punto che nel gioco del Witz, il motto di spirito, ad esempio, esso sorprende il soggetto. Col suo flash ciò che illumina è la divisione del soggetto» (J. LACAN, *Scritti II*, cit., p.843).

⁵⁸ PPS, p. 315.

⁵⁹ Ivi, p. 1231.

risolto, come non manca di sottolineare in varie occasioni lo stesso Zanzotto, in feticcio allucinato o in fonte di nostalgia in funzione di protezione contro l'angoscia della perdita, quanto piuttosto il materno che agisce - qualora ci si predisponga ad esso, al suo ascolto - all'interno di ogni singola lingua, di ogni singola parola, facendoci presentire e invitandoci a liberare ciò che in ogni lingua vi è di eccessivo, di non formalizzabile, di non riducibile al semplice linguaggio, tutto quello che ha a che vedere con la materialità e la singolarità primaria, inconscia di un godimento della lingua e che, per inciso, è anche quello che, facendoci percepire una estraneità familiare all'interno della nostra stessa relazione con ciò che chiamiamo la nostra lingua materna, ci rinvia a quella perdita originaria, a quel taglio che agisce nella produzione del linguaggio facendolo e disfacendolo.

In questo senso allora il tema de lalingua sembra alludere a qualcosa di ancora più decisivo, ovvero al darsi stesso della lingua come madre, lingua che è madre, ovvero che inizia il soggetto a se stesso nella relazione con la madre, iniziandolo alla lingua. Iniziazione questa che riguarda innanzitutto e in modo assolutamente privilegiato la lingua materna in tutte le sue articolazioni, ma che di fatto si attiva in qualsiasi esperienza linguistica quando questa non si riduca ai soli aspetti funzionali e quantitativi, ma punti a darsi quale esperienza qualitativamente ricca di una lingua. L'esperienza de lalingua sembra allora riemergere in questo suo essere *mater*-matrice ogni qualvolta i nostri atti linguistici si presentano non sotto forma del già detto, ma quale modo di nascere, o rinascere, di accedere al mondo; ogniqualvolta l'iscrizione nella lingua che produce il soggetto, producendo anche la sua lacerazione originaria non viene taciuta ma riconosciuta e perciò agita, vivificata da un movimento che molto ha a che vedere con quel decisivo gesto poetico che rende così feconda la scrittura di Zanzotto. Un gesto che, nell'ascolto dell'originarsi della parola, come già abbiamo avuto modo di dire, inscena l'esperienza dell'intervallo tra suono inarticolato e linguaggio articolato, tra significante e significato grazie appunto ad un complessivo fare lalinguistico che continuamente incespica sulla lingua e inceppa la lingua, aprendola sui propri malintesi, sui propri mancamenti interni, su quella separazione che ci riporta incessantemente al luogo di massima prossimità del dire nei riguardi dell'essere; luogo che coincide, vale la pena di ridirlo, con quello spazio potenziale in cui madre e bambino giocano simultaneamente la loro reciproca perdita e il loro reciproco ritrovarsi, spazio potenziale, «gnessulógo» in cui lalingua incessantemente fa e disfa la stessa lingua materna.

Lalingua e l'infanzia

Il gesto poetico di Zanzotto si fa carico effettivamente di una parola che, riconoscendo l'infondatezza del proprio primo originarsi, chiede di mantenersi, in nome della propria vivezza, entro il ritmo della sua stessa insorgenza, o potremmo dire, avendo la sensazione di non tradire Zanzotto, entro una infanzia perenne. Infanzia da intendersi né in senso solo cronologico, né quale età paradisiaca rigidamente abbandonata alla nostalgia, modalità queste di guardare ad essa che il poeta non esiterà a smascherare in più occasioni nei loro risvolti più conservatori e mortificanti;⁶⁰ l'articolazione zanzottiana di questo tema evidenzia piuttosto particolari analogie con la robusta riflessione di Giorgio Agamben per il quale l'infanzia si configura quale «dimensione storico-trascendentale»⁶¹ che si attua ogniqualvolta venga riattivata la frattura costitutiva tra l'essere umano e un luogo, in base a quell'esperienza di disambientamento, peculiare della condizione umana, che abbiamo già visto all'opera nella poesia *Gnessulogo*, in grado di riaprire incessantemente la possibilità della storia, della cultura, della parola.

L'infanzia - scrive Agamben - è ciò che trasforma la pura lingua prebabelica in discorso umano, la natura in storia. È il fatto che l'uomo abbia un'infanzia (che cioè per parlare egli abbia bisogno di espropriarsi dell'infanzia per costituirsi come soggetto nel linguaggio) che spezza il mondo chiuso del segno e trasforma la pura lingua in discorso umano, il semiotico in semantico.⁶²

Lo stesso Zanzotto nell'intervista *Il mestiere di poeta* del 1965, rifiutando ogni forma di rigida mitizzazione del nesso poesia-infanzia «intesa nell'accezione paradisiaca-irresponsabile (e così irrigidita nel suo “non completo parlare”, secondo i canoni del primo novecento)» ci invita a pensare l'infanzia quale condizione in cui drammaticamente si esperisce una continua «tensione all'essere e allo sviluppo,

⁶⁰ In particolare si veda il saggio del 1973, *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, in PPS, pp. 1161-1190.

⁶¹ G. AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi 2005, p. 54.

⁶² Ivi, p. 54. Segnaliamo in questo contesto di discorso anche questo altro passaggio da G. Agamben: «E' attraverso il linguaggio, dunque, che l'uomo come noi lo conosciamo si costituisce come uomo, e la linguistica, per quanto risalga indietro nel tempo, non raggiunge mai un inizio cronologico del linguaggio, un “prima” del linguaggio [...] L'origine di un simile “ente” non può essere storicizzata, perché è essa stessa storicizzante, è essa stessa che fonda la possibilità che vi sia qualcosa come una “storia”» (Ivi, p. 47).

all'espressione e quindi alla responsabilità: nonostante tutto».⁶³

Ciò che effettivamente l'*infans* esperisce entro questa «tensione all'essere», nel suo venire al mondo e alla lingua è, per usare il lessico di Agamben, lo iato fra «pura lingua» e «discorso», tra «semiotico» - inteso quale «pura lingua prebabelica della natura, di cui l'uomo partecipa per parlare, ma da cui è sempre in atto di uscire nella Babele dell'infanzia»⁶⁴ - e «semantico» ovvero ciò che ha a che vedere con l'accesso al discorso che poi significa, appunto, apertura della cultura e della storia.

È quanto sembra dirci anche Zanzotto quando nel saggio del 1973 *Infanzie, poesie, scuoletta*, ci ricorda che, nello stadio dei primordi, «il fatato reticolo dei significanti» tende a convogliare «all'imprevedibile e all'impensato il già imprevedibile e misterioso mondo delle cose, dei referenti»⁶⁵ e l'esperienza della lingua materna non mira a fissarsi in una sterile «continuità» e «identità» ma si pone immediatamente sotto il segno della «scorrevolezza, fluido, ritmo», così come «la memoria, capace di riconoscere, è anche fantasia» per cui «i moti fisiopsichici - necessari si ridefiniscono in *ludus liberatore*».⁶⁶

«*Ludus liberatore*», godimento de lalingua, messa in scena dello sfondo residuale, sempre fertile e ri-creativo del linguaggio stesso⁶⁷ che si ripropone lungo il corso dell'esistenza individuale ogniqualevolta il soggetto si trova a dover confrontarsi con la domanda sempre irrisolta del proprio stare al mondo, del proprio abitare, del proprio abitare la lingua, costretto pertanto a rivivere l'esperienza di iniziazione al linguaggio.

⁶³ PPS, p. 1129. La citazione prosegue poi: «E potrà in un primo tempo trattarsi di qualche cosa che non riesce ad articolare le sue giuste parole, ma che certamente avrà il sentimento dei sì e dei no essenziali. Sarà qualche cosa che avrà una sua balbuzie; come quasi tutto oggi, se non pontifica fanaticamente o se non tace in perfidia, balbetta: ma sarà questo un balbettare non da vecchiaia, da malafede, da paralisi, bensì da lavoro non ancora pervenuto al successo, eppure incoercibile, lucente, e insieme stupito del suo scattare dal no che ci sta ora soffocando come dai no che da sempre hanno minacciato ogni origine, ogni gemmazione della realtà» (*Ibid.*).

⁶⁴ G. AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, cit., p. 55.

⁶⁵ PPS, p. 1163.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Sulla relazione tra infanzia, memoria e apertura aurorale del linguaggio si veda questo passo di A. Zanzotto da *Infanzie, poesie, scuoletta*: «Si veda ad esempio quale molteplicità di implicazioni viene ad assumere il fatto poetico in relazione all'infanzia-auroralità anche se sottolineato soltanto nei suoi aspetti di validità mnemotecnica, pur che si colga la primarietà della memoria (in tutto l'arco delle sue accezioni e risonanze) sia nella fondazione delle strutture culturali delle varie etnie sia in quella delle strutture psichiche individuali. Le catene di ritmi e di suoni lungo le quali si disponeva il patrimonio da trasmettere nascevano direttamente dalla fisicità dell'uomo, dai suoi stessi ritmi biologici inquadrati in quelli del mondo che li influenzavano: "cosmici", dunque, in un certo senso. Una ricerca progredita per decenni, e che oggi trova probabilmente la sua sintesi più attiva nel lavoro di Leroi-Gourhan, testimonia che la memoria creava un comune fondo culturale ai gruppi sociali in formazione - gesti e parole, tecniche e miti, nozioni e passioni traendone le leggi di permanenza e di trasmissione da quelle di un'omogeneità psicofisica globale, nei suoi viventi ritmi. A questo atteggiamento umano onnicomprensivo nella sua capacità di fondazione culturale già non si può negare il carattere della poesia, conservatosi evidente e potenziatosi nella fioritura epica e popolare che si accompagna agli inizi della storia e quasi li contrassegna, tenacissima nel resistere, nel riapparire anche più avanti» (*Ivi*, p. 1162).

Esperienza questa che sembra ricondurre il soggetto entro quella “condizione infantile” obbligandolo a rinnovare lo scarto tra la facoltà di linguaggio, la potenza della lingua e il discorso umano.

Tutto ciò ha molto a che vedere con l’esperienza poetica in cui la parola, dandosi come esperienza viva dell’intervallo, della scissione tra lingua e discorso, tra semiotico e semantico, espone contemporaneamente la traccia della sua stessa origine, e tutte le circostanze in cui essa avviene.⁶⁸ Infatti, il linguaggio poetico, spinto da una necessità interna a ritornare sulla propria genesi inscena di continuo lo scarto tra la potenza della lingua e il discorso umano. In questo senso la poesia si connette a quella ripetizione gestuale e linguistica che costituisce l’anima aggraziata ed eversiva del gioco infantile e che segnala una sua vocazione sperimentale carica di novità, di gusto sensuale dell’esperienza e senso del possibile, quella capacità di dissolvere l’apparenza vischiosa di un ambiente linguistico ritrovando nel linguaggio ciò che disambienta e fa mondo.

Lalingua e il balbettio

È all’altezza di queste questioni che si colloca quell’esperienza lalinguistica del «balbettio afasico», giustamente riconosciuta da Agosti quale «invenzione determinante registrata da Zanzotto ne *La Beltà*» ma estesa lungo tutto il percorso poetico successivo del poeta, in particolare come vedremo, nel *Galateo*. Tale invenzione, sostiene Agosti,

si irradia, come cellula generativa e di fondamento lungo tutti gli ordini e i registri della lingua, ne sommuove la sintassi e ne contamina il lessico, fino a riconoscersi nel corto-circuito dei vari codici e nei concomitanti precipitati di vociferazione babelica, che ne rappresentano infatti la manifestazione iperbolica.⁶⁹

La definizione di Agosti iscrive indirettamente quella del balbettio entro quell’esperienza più generale de lalingua che, come abbiamo già avuto modo di dire,

⁶⁸ Sulla relazione tra lalingua e il tema dell’origine J-Claude Milner scrive: «Quindi il concetto di linguaggio consiste interamente nell’interrogativo “Perché c’è lalingua anziché niente?”. Cioè, il linguaggio non è altro che lalingua prese nel bivio della propria esistenza o della propria inesistenza: un sapere che passa attraverso l’assenza fantasmata del proprio oggetto. Del resto, è questo il motivo per cui il linguaggio ha sempre a che vedere con le ipotesi sull’origine; infatti l’origine è l’immagine mobile di quell’immobile bivio, la forma narrativa in cui si articolano e si avvicendano l’assenza nella presenza» (J.-C. MILNER, *L’amore della lingua*, cit., p. 28).

⁶⁹ PPS, p. XXVI. Il balbettio afasico si presenta allora come simulacro del significante primario, significante primario che trova il proprio “allotropo” nel cosiddetto “petèl”, la lingua con cui le madri si rivolgono agli infanti nel tentativo di imitarne la parlata, diciamo la “sintassi sonora”» (PPS, p. XXIX).

tocca tutti gli ordini e i registri della lingua, «ne sommuove la sintassi e ne contamina il lessico».

Va aggiunto che il balbettare in Zanzotto non è solamente una invenzione letteraria ma fonda anche una modalità etica di stare entro la lingua, in quello che potremmo definire, con le parole di Hölderlin tratte dall'elegia *Brot und Wein* e riprese nel saggio di Heidegger *Perché i poeti?*,⁷⁰ un «tempo di povertà»; e ciò a partire dal rifiuto sia di una «lingua che pontifica» che di un «perfido silenzio»,⁷¹ in nome del tentativo di ricreare una relazione inaugurale con il linguaggio capace di dar voce, di fatto producendola, ad «ogni gemmazione della realtà». Quello di Zanzotto è dunque un balbettio che, come annunciato nell'intervista *Il mestiere del poeta* del 1965, pur non riuscendo «ad articolare le sue giuste parole», manifesta «il sentimento dei sì e dei no essenziali», poiché si tratta di un

balbettare non da vecchiaia, da malafede, da paralisi, bensì da lavoro non ancora pervenuto al successo, eppure incoercibile, lucente, e insieme stupito del suo scattare dal no che ci sta ora soffocando come dai no che da sempre hanno minacciato ogni origine, ogni gemmazione della realtà.⁷²

Il lavoro del balbettio, da leggersi in relazione anche ad altre vocazioni linguistiche quali la lallazione, il *petèl*, e al complessivo movimento stilistico interno alla poetica zanzottiana, viene qui proposto quale modalità di riattualizzazione continua di quell'esperienza infantile di iniziazione alla lingua materna e al linguaggio in generale. Allora vale forse la pena chiedersi quale pratica di articolazione della parola si dia nell'esperienza del balbettare.

Senza entrare nel merito di questioni inerenti alla psicologia o alla patologia del linguaggio il tratto peculiare dell'esperienza del balbettio è sicuramente la disgiunzione tra la produzione del messaggio e la sua articolazione fonatoria.

Questo incepparsi della lingua, esperienza peraltro segnalata esplicitamente dal poeta nel testo *Sono gli stessi* («E quel ciel che mi maciulla, mezzo / dentro e mezzo fuori bocca io, / inceppo»),⁷³ questo incepparsi sulla parola, che tanto ricorda il momento in cui il suo venir meno nel dialogo psicanalitico lascia il paziente in balia di un vano farfugliare o di un perturbante balbettio, genera un intervallo capace di provocare il parlante all'ascolto della parola che in quel momento egli sta pronunciando,

⁷⁰ M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, cit., p. 252.

⁷¹ PPS, p. 1129

⁷² *Ibid.*

⁷³ Ivi, p. 585.

a ritornare sul proprio dire, ovvero su quella barra che divide il significante dal significato.⁷⁴

La scrittura poetica di Zanzotto impegnata ad operare e insistere su quel taglio che produce la discontinuità del significante nella relazione con il significato, punta a produrre proprio quella postura che rimanda ad una generalizzata esperienza del balbettio;⁷⁵ esperienza che esige, per darsi, l'allestimento di una retorica dell'interruzione, della sospensione, del rallentamento, del ritardo che costringe lo scrittore a retrocedere verso il significante prima che in esso si depositi, rimuovendolo, il significato, pratica questa che tra l'altro finisce per creare una diffusa instabilità, persino ambiguità, nell'identificazione e focalizzazione dello spazio assegnato al significato. Entro queste coordinate vanno ricollocati anche altri stilemi della scrittura zanzottiana, come ad esempio, sul versante sintattico, la ripetizione di lemmi, il continuo processo di interruzione repentina delle tradizionali strutture logico-sintattiche del discorso, l'interruzione della consequenzialità del senso e, sul versante grafico, l'uso di trattini, barrette verticali che segmentano la sintassi, la presenza di iperboliche spazi bianchi tra parole, strofe, vere e proprie faglie vertiginose dentro al testo e alla pagina.

Ma sicuramente il gesto stilistico più incisivo in tal senso lo si trova sul versante del significante, con la produzione in alcuni casi di veri e propri balbettii, oppure attraverso l'uso ossessivo della ripetizione fonica, dell'allitterazione, a cui viene attribuito, come sottolinea Agosti, non tanto il compito di suscitare determinati effetti nel corpo delle sequenze, quanto l'effettivo compito di produrre sequenze. E ciò soprattutto, come ci ricorda Agosti, quando essa viene

artificialmente provocata tramite la ripetizione "aberrante" della sillaba iniziale del vocabolo. Si ha così un sintomatico effetto di "balbettio" che "corrisponde sia a una forte accensione della materialità (o matericità) del significante, sia all'impossibilità di far convivere, *interamente*, significante e significato."⁷⁶

⁷⁴ Per inciso, forse non è un caso che spesso coloro che sono affetti da balbuzie evidenzino una forte sensibilità verso i significanti e un uso creativo della lingua, nonché, quando si dà, una comicità tutta strutturata su un raffinato lavoro su di essi. Inoltre la questione dell'intervallo è centrale nella pratica analitica così come in quella poetica. Citiamo qui questo passo di J. Lacan, dagli *Scritti*: «Separare, *se parere*: per pararsi del significante sotto cui soccombe, il soggetto attacca la catena, da noi ridotta nel modo più esatto a una binarietà, nel suo punto di intervallo. L'intervallo che si ripete, e che è la struttura più radicale della catena significante, è il luogo frequentato dalla metonimia, veicolo, almeno così noi insegnamo, del desiderio» (J. LACAN, *Scritti*, II, cit., p. 847).

⁷⁵ S. Agosti correttamente individua nella scrittura di Zanzotto quali modalità del balbettio anche gli iperboliche spazi bianchi e persino l'uso delle parentesi. Scrive Agosti: «[i] bianchi o le cancellazioni all'interno delle sequenze, nonché le parentesi entro cui gli elementi vengono fatti cadere [...] non costituiscono altro che le modalità estreme, o inferiori, secondo le quali si configura il balbettio: intendono perciò rappresentare quei punti ove il balbettio costeggia o magari precipita nel silenzio, termine di coincidenza con l'origine» (PPS, p. XXX).

⁷⁶ S. AGOSTI, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, cit., pp. 22-23.

In *Rivolgersi agli ossari del Galateo* ad esempio, la stessa nascita del poeta emerge da quelle lugubri «caterve di os-ossa» formula che attraverso un balbettante intervallo, fa risuonare lalinguisticamente il termine nascosto «os». Potremmo dire che la pronuncia balbuziente del termine «ossa» interrompe e divide la dizione del significante chiamandolo a ripetersi e a riproporsi nella materialità per un attimo scissa dal suo significato («os-ossa»), per lasciarla poi rifluire liberamente nella sua corsa verso il significato, predisponendo però la parola «ossa» ad una nuova connessione con la parola «ostie» e riaprendo in questo modo una nuova significazione.

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
rivomitate 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

Così che suono a parlamento
per le balbuzie e le più ardue rime,
quelle si addestrano e rincorrono a vicenda,
io mi avvicinando, vado per ossari, e cari stinchi e teschi
mi trascino dietro dolcissimamente, senza o con flauto magico⁷⁷

In questo «fuori-luogo», segnato anche sintatticamente dall'assenza di un contenitore sintattico definito, in cui morte e vita si rincorrono marcando anche la sua nascita, il poeta “si avvicina a se stesso” e va per ossari, trascinandosi dietro «dolcissimamente» i «cari stinchi» - locuzione generata dalla scomposizione lalinguistica finemente parodica di «cari estinti» da cui per effetto paronomastico sembrano affiorare sia «stinchi» che «teschi». Antinomicamente provvisto e sprovvisto del «flauto magico» della poesia, egli sembra capace comunque di mettere in movimento, di interpellare quelle ossa che così «si addestrano e rincorrono a vicenda», grazie a quella chiamata di «suono a parlamento» provocata dalle «balbuzie» e dalle

⁷⁷ PPS, p. 566.

«più ardue rime» che restituisce alla parola poetica la possibilità di accedere al rimosso, all'inconscio del bosco, della storia, del soggetto e della lingua.

La facoltà da parte dell'allitterazione⁷⁸ di produrre effetti di balbettio trova soprattutto nell'*Ipersonetto* il luogo in cui esprimere il massimo delle sue potenzialità. Citiamo, come esempio, il sonetto *VII (Sonetto del soma in bosco e agopuntura)* su cui ritorneremo in seguito, nel quale la ripetizione ossessiva della «m» ricorre più volte in ogni verso singolarmente ma anche nella forma raddoppiata «mm». La sua presenza percussiva sia in rima che all'interno di tutti i versi con accanto la vocale «a» nella forma «ma» provoca l'emergere della ripetizione balbettante della sillaba «ma» «ma», «ma» esempio di *petèl* zanzottiano qui nella forma del balbettio infantile. Si tratta di un balbettio afasico che non può non evocare il freudiano *fort - da* del piccolo Ernst, sillabe che nel loro alternarsi designano, come nell'esempio zanzottiano, l'assenza e la presenza della madre, modello che «Lacan assumerà - ci ricorda Agosti - come esempio concreto di significante primario, attorno al quale si annoda e si sviluppa la vita psichica del soggetto».⁷⁹

Lalingua e dialetto

Nel saggio *Nei paraggi di Lacan* del 1979, Zanzotto legittima il suo interesse verso i *Séminaires* lacaniani proprio entro l'assunzione del tema de lalingua all'altezza, ci ricorda il poeta, di «un altro mio vecchio motivo, quello dell'oralità perpetua connessa al mondo dialettale». Vale la pena citare nella sua interezza il frammento data la sua importanza per il discorso che qui si intende sviluppare. Scrive Zanzotto:

Il murmure o il “verso” di lalangue, il fluttuare in quell'oceano di tipo tanto omerico quanto amniotico, e tale anche da marcare le vicinanze tra un'eventuale poesia e un'eventuale fogna (secondo la nota espressione montaliana), costituivano comunque campi di attenzione del tutto aperti e fecondi. In essi io ritrovavo un altro mio vecchio motivo, quello dell'oralità perpetua connessa al mondo dialettale, che mi

⁷⁸ Per questo sonetto vale più che mai quanto afferma Agosti attorno alla funzione dell'allitterazione in Zanzotto. A detta del critico essa si propone come «ampio movimento regressivo del linguaggio come forma di rimemoramento dell'origine in quanto espressione inarticolata (lo stadio di formazione caotica iniziale del linguaggio dei bambini inteso anche come momento di creazione individuale, informale, esclusiva codificazione): di qui è palese il riferimento al linguaggio infantile (la regressione) studiato da Ivan Fónagy sulla scia degli studi di Jakobson» (Ivi, p. XXVII).

⁷⁹ Balbettio afasico che, come ci ricorda Agosti trova il suo riscontro in Freud nel «*fort -da* del piccolo Ernst: ove i due fonemi-suono (metà suono e metà linguaggio appunto) sono vocati autonomamente a designare, (*a creare*) rispettivamente l'assenza e la presenza dell'oggetto d'amore, (nella fattispecie, la figura materna). È il modello che Lacan assumerà come esempio concreto di significante primario, attorno al quale si annoda e si sviluppa la vita psichica del Soggetto» (Ivi, p. XXVII).

aveva sempre atterrito e sedotto, e al quale mi ero avvicinato negli anni più recenti del mio scrivere, anche se esso era sempre stato quello del mio parlare. Il debito e il confronto con Lacan era dunque destinato a crescere, ad allargarsi.⁸⁰

La scoperta del motivo lacaniano de *lalangue* che tradisce al di sotto e dentro le lingue il dilagare di una «oralità perpetua connessa al mondo dialettale» si inquadra in un generalizzato interesse da parte di Zanzotto per il dialetto, sia sotto il profilo teorico che nella pratica di scrittura, richiamo che nella prima fase della sua poesia si mostra sintomaticamente proprio per la sua assenza. Ciò è del tutto palese nella raccolta *Dietro il paesaggio* del 1951 per la quale possiamo parlare di una rimozione più o meno latente del dialetto che Zanzotto motiva con il richiamo forte anche se parziale esercitato dall'eredità ermetica e dal «fascino di un linguaggio assolutamente astratto, simbolizzante, paterno (?)».⁸¹ È a partire da *La Beltà* del 1963, attraverso *Gli sguardi i fatti e Senhal* del 1969 e *Pasque* del 1973 che il dialetto entra in modo deciso e consapevole anche se con modalità e intensità diverse nella produzione scritta zanzottiana. Si va dalla raccolta *Filò*⁸² uscita nel dicembre del 1976, ossia negli stessi anni in cui andava formandosi il *Galateo*, nella quale domina il *petèl* zanzottiano entro una complessiva presenza di versi in dialetto veneto (e più specificatamente per alcuni tratti riconoscibili, solighese), alla terza raccolta della trilogia che esce nel 1986 con il titolo di *Idioma* carica, nella seconda parte, di componimenti in dialetto, per proseguire poi ininterrottamente attraverso il piccolo volume *Meteo* del 1996, fortemente segnato in chiave dialettale, così come il volumetto *Sovrimpressioni* del 2001 fino alla favola del 2004 *La storia del Barba Zhucon* ed ai *Colloqui con Nino* del 2005.

Fortemente articolata nel *Galateo*, la presenza del dialetto è esplicita anche se sottotraccia. Così l'uscita liberatoria dalla sezione *Ipersonetto* avviene tutta sul tracciato dialettale del componimento *E po' mucì*. Rilevanti poi gli inserti, sparsi qua e là, ma decisamente centrali nella poesia (*Sotto l'alta guida*) (*Abbondanze*),⁸³ ricavati

⁸⁰ Ivi, pp. 1215-1216.

⁸¹ Ivi, pp. 1231-1232.

⁸² *Filò* è una raccolta poetica uscita nel dicembre del 1976 che si articola in due parti: nella prima parte vi è la lettera-invito di Federico Fellini scritta nel luglio del 1976 prima di iniziare il doppiaggio del film *Casanova* nella quale il regista chiede a Zanzotto consigli sull'uso della lingua veneta oltre a due componimenti inseriti nel *Casanova: Recitativo veneziano* e *Cantilena londinese*, filastrocca in cui domina il *petèl* zanzottiano. Nella seconda parte, oltre a *Filò*, è presente una nota ai testi. Tutti i componimenti in versi sono in dialetto, di una vaga koiné veneta i primi due, in solighese *Filò*.

⁸³ Nella poesia (*Sotto l'alta guida*) (*Abbondanze*) tra imprecazioni ed esclamazioni che innondano la prima strofa per prolungare la loro eco nei versi successivi assistiamo al ritorno di residui mitici e favolosi, ad un gorgoglio di parole dialettali che emergono dall'Ode rusticale per depositarsi nel testo di Zanzotto: «salvazioni a strazharia, a strazhabalón, / miei lupi, mie volpi, lóf, bólp, / salvazioni salvantisi erette ricurve / curvate di peso vis'cia, di curva sferza, / miei gatti selvatici, roveri, funghi-maghi, /Barbón

dall' *Oda Rusticale* in lingua pavana di Nicolò Zotti che scrive i suoi versi firmando con lo pseudonimo del «villano» Cecco Ceccogiato da Torreggia.

Ma la presenza del dialetto nel *Galateo* e anche nelle altre opere che compongono l'intera trilogia, (oltre che retrospettivamente in *La Beltà e Pasque*), non va certo misurata sulla quantità dei testi in dialetto o sulla sola presenza di reperti dialettali. Proprio la relazione tra la lingua e quell'oralità perpetua che il dialetto sembra conservare in sé ci invita a considerarlo non come una delle tante lingue presenti nel laboratorio poetico zanzottiano, ma piuttosto come “matrice” che corre sottostante ai movimenti del suo stile e del loro darsi nel testo. Per dirla con le parole di Zanzotto dal saggio *Tra lingue minime e massime* del 1987, riferite qui al parlante «semi-diglossico», il dialetto è ciò

che guida il gioco pur “sentendosi” in relativa deficienza rispetto alla lingua e che permane nel suo essere (“volersi”?) pulsione e gorgoglio somatico: di un continuum e di pluriformità cangianti, omologhi a quelli della vita, calati in essa e insieme galleggianti ai suoi limiti superiori, “verso” il simbolo.⁸⁴

Il dialetto si presenta dunque non come sottofondo inerte, rassegnato e pronto a consegnarsi ad un interesse puramente archeologico o antropologico, ma, nel suo darsi materno, come febbricitante gorgoglio che opera sui livelli manifesti del testo, spingendoli verso un continuo darsi entro nuove possibilità espressive, lievito linguistico che fa fermentare il discorso. Come dire che l'*humus* dialettale è presente in questi testi anche quando non c'è. E ciò perché il dialetto è per Zanzotto innanzitutto una grande metafora, oltre che realtà, di un modo vitalissimo di stare dentro alla lingua in generale. In questo senso va presa anche la corretta sottolineatura della risonanza del laboratorio dialettale di *Filò* nel *Galateo* proposta da Contini nella sua prefazione al testo zanzottiano:

A questa primaria fonte ossessiva d'ispirazione se ne aggiunge un'altra di natura linguistica, che dà ragione della recente ascrizione di Zanzotto, particolarmente con *Filò* (1976), al repertorio della più

Gaorni Panaruole belle / curve in ribaldo ballo scalpito / bisbigliate vocalizzate ab- / baiate”. E poi: «Fredda mano d'Anguana / col suo cenno sollicita e mette all'incanto / driadi streghe sette-leghe mastichii d'acque/ concupiscenze di venti treccine cavalline / fa prova in cera per una fusione / passabilmente necrogena / A frustate di rovi-ombre-anguane / A strazharía, a strazhabalón, rovi, roveri, gra- / graticole per anguane da rogo / A prezzo stracciato in maniera informale / tutto - sul palmo - quale / residuo di guerra». La chiusura del testo rimette in scena tre versi di Ceccogiato: «(“Chi intro a sta lombeia / om' ghe a meggiara a mellia e mellión / Roeri Roeratti e Roerón” / Cecco Ceccogiato 1683)» (PPS, p. 629-630). L'impressione è che si tratti di una vera e propria operazione da *bricoleur* che recupera tutto quello che trova in giro, le cose più strane e diverse, arrangiandosi con gli scarti.

⁸⁴ Ivi, p.1306. Lo scritto *Tra lingue minime e massime* è apparso con lo stesso titolo su «Fondamenti», VII, 1987.

singolare poesia dialettale. Elementi dialettali, con intenzioni d'immersione linguistica nell'originario, si potevano incontrare già in *Pasque*: vi dominava infatti il gergo infantile detto *petèl*, linguaggio di bambini piccolissimi (è forse delle stesse uova)». Ma *Filò* presentava la problematica più aguzza della regione, in quanto alle Filastrocche press'a poco veneziane, o in veneto urbano (semplicisticamente noto in tutta Italia come veneto), scritte per il (o applicate al) *Casanova* di Fellini, giustapponeva il discorso in versi che dà il titolo al volumetto e che, conforme al suo significato di veglia paesana nelle stalle, si offre in veneto rustico: l'una variante piegata agli «ingorghi onirici», ma l'altra a una vicinanza tellurica».⁸⁵

Questa «magnetica vicinanza tellurica» al dialetto cui è sottoposto il *Galateo* è, tra l'altro, la stessa che Zanzotto riconosce curiosamente quale elemento stilistico fondante del romanzo *Storia di Tönle* di Mario Rigoni Stern nel saggio del 1980 *Mario Rigoni Stern: Storia di Tönle*.⁸⁶ Come ci suggerisce Zanzotto, il romanzo di Rigoni Stern gioca tutto il suo processo di vitalissima e sempre «reinventata» e «riscoperta» rammemorazione soprattutto attraverso la presenza sotterranea di quell'eco misteriosa di una lingua che era in noi e che noi abbiamo perduta, di quella lingua dialettale che negli scritti di Rigoni Stern, «viene “ripalpata” qua e là in qualche momento, per frammenti rinvenuti come nelle penombre», lingua che «è più che mai segno di un “noi” comunitario e insieme molecolare, tintinno paradisiaco di un'infanzia che, anche se dolorosa, è come la perpetua infanzia del gruppo. È appunto questa memoria-infanzia quella che promette ed è sempre rivolta a un futuro, è connessa al nascere».⁸⁷

Una lettura attenta, sperabilmente ad alta voce, dei movimenti complessivi che l'animano dà effettivamente il sentore che la scrittura del *Galateo* a volte tenda ad inabissarsi, altre volte fluttui, altre volte ancora affiori da «quell'oceano di tipo tanto omerico quanto amniotico» entro cui vibra una «oralità perpetua» connessa al mondo dialettale. Qualcosa che, per inciso, molto ha a che vedere con quella lingua perfetta che

⁸⁵ A. ZANZOTTO. *Il Galateo in bosco*, prefazione di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori 1978, pp. 6-7.

⁸⁶ La relazione tra Mario Rigoni Stern e Zanzotto meriterebbe sicuramente una attenzione a parte. Qui segnaliamo solo la specificità dell'intervento critico con cui Zanzotto nel 1980 commenta il romanzo del narratore di Asiago *Storia di Tönle* uscito nel 1978, anno in cui viene pubblicato anche il *Galateo*. La coincidenza di pubblicazione è solo la traccia di una relazione molto più profonda sotto tutti i profili tra le due opere. Relazione che lo stesso Zanzotto segnala. Basti citare questo passo: «Ci siamo trovati, lui nella prosa, che però è poesia schietta, io in versi, a parlare proprio delle nostre piccole patrie colte nel momento in cui vivevano l'esperienza tragica dello stesso evento storico decisivo: la prima guerra mondiale. Lui ha parlato della guerra sugli Altipiani, nella quale balzò improvvisamente al vertice sanguinoso della Storia anche Asiago col suo territorio, un luogo relativamente appartato, anzi un piccolo eden, pur con le sue orribili contraddizioni interne, che ogni eden situato in questo mondo non può non avere. Per me, analogamente, si è verificata una piena presa di coscienza riguardante il Montello, anch'esso vero eden in altri tempi, quando i felici *otia* umanistici nel Rinascimento vi avevano trovato sede, eden che poi è diventato luogo di macello spaventoso durante quella stessa guerra» (A. ZANZOTTO, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori 2001, il saggio *Mario Rigoni Stern: Storia di Tönle*, pp. 181-186, p.181).

⁸⁷ Ivi, 184.

come dice un celebre luogo dantesco del *De vulgari eloquentia* si presenta come una pantera profumata che lascia il suo odore dovunque, ma non si lascia vedere in nessun luogo.

Qui effettivamente, il dialetto, ce lo ricorda Zanzotto nel saggio *Tra lingue minime e massime* appare «come la metafora - ed è per un certo senso la realtà - di ogni eccesso, inimmaginabilità, sovrabbondare sorgivo o stagnare ambiguo del fatto linguistico nella sua più profonda natura».⁸⁸ Parole queste che segnalano esplicitamente forti consonanze con quanto Zanzotto afferma attorno alla relazione tra il dialetto e lalingua.

Il dialetto infatti si pone sotto il segno dell' eccesso che fluttua sottotraccia dentro ad ogni lingua; esso rivela ciò che in ognuna di esse vi è di sovrabbondante e di «sorgivo» ma anche ciò che in ogni lingua stagna come suo rimosso. In esso infatti vitalità primeva e memoria convivono drammaticamente. E ciò perché il dialetto è al contempo carico della «vertigine del passato, dei megasecoli in cui» la lingua «si è stesa, infiltrata, suddivisa, ricomposta», depositata come maceria, resto, ma anche ciò che pone ogni lingua «entro una violentissima deriva che fa tremare di inquietudine perché vi si tocca, con la lingua (organo fisico e sistema di parole) il nostro non sapere di dove la lingua venga nel momento in cui viene, monta come un latte»,⁸⁹ il nostro non poter conoscerne l'origine poiché vale anche per il dialetto quanto Zanzotto sottolineava in merito al *petèl* ne *L'elegia in petèl* : «mai stata origine, mai disiezione».

E ciò perché la «corrente infera del parlato dialettale», il suo movimento sotterraneo, la sua «pulsione originaria», la sua «natura ctonia» è, a detta di Zanzotto, anche «qualcosa di più, di più irriducibile, fondante, “lontano” dello stesso inconscio»,⁹⁰ qualcosa che ha a che vedere con «l'apprezzamento e la nostalgia di una lingua che non può e non deve mai essere scritta» e che scendendo «attraverso il dialetto “puro” al “petèl” infantile e poi ad un primigenio, inesauribile “vagire somatico”» arriva a farsi sentire «dal “verso” degli animali - in tutta la sua tragica e stupenda energia, comunque

⁸⁸ PPS, p. 1305.

⁸⁹ *Ibid.* Il dialetto spartisce tutto ciò con il *petèl*. Infatti in *Filò* il «vecio parlar» che ha nel suo «saór un s'cip del lat de la Eva» viene anche definito «nóvo petèl par ogni fiól in fasse, / intra le strússie, i zhíghi dei part, la fan e i afanézh». Si tratta di quel dialetto-*petèl* il cui rischio di sparizione mette in campo drammatici interrogativi: «Élo vero che pi no pól esserghè 'romai / gnessun parlar de nène -none-mame? Che fa mal / ai fiói '1 petèl e i gran mestri lo sconsilia?». Sparizione che rinvia alla lingua degli uccelli la possibilità di una sua salvazione: «Ma ti, vecio parlar, resisti. E si anca i òmi / te desmentegarà senza inacòrderse, / ghén sarà osèi - / do tre osèi sói magari / dai sbari e dal mazhelo zoladi via-: / doman su l'ultima rama là / in cao / in cao se zhiése e pra, / osèi che te à inparà da tant / te parlarà inte '1 sol, inte l'onbría» (PPS, pp. 531-532).

⁹⁰ *Ivi*, p. 1231.

creativa- fino al “verso” di chi scrive righe mozze...».⁹¹

La potenza del dialetto, dunque, per Zanzotto sta nella intima necessità e capacità di alimentarsi entro «una oralità (zona di nutrimento, “fase”, ecc.), oracolarità, oratoria minima eppure forte di tutto il viscoso che la permea riconnettendola direttamente a tutti i contesti ambientali, biologici, “cosmici” liberando *entro* di essi il desiderio di espressione e l’espressione».⁹² «Oralità perpetua» che, scendendo attraverso il dialetto, inteso qui come qualcosa che non ha a che vedere semplicemente con un particolare idioma, al *petèl* infantile e poi ad un primigenio, inesauribile «vagire somatico», sembra quasi presentarsi come un’immediata promanazione della «“madre”-materia, materiaenergia».⁹³

Il dialetto – prosegue Zanzotto - è sentito «come veniente di là da dove non è scrittura (quella che ha solo migliaia di anni)»,⁹⁴ da quel luogo-non luogo, «gnessulógo» potremmo dire, «manifestazione di un *logos* che resta sempre *erchómenos*»,⁹⁵ che verrà e in divenire, poiché mantiene «pur nel suo dirsi» quel tratto «quasi infante» che lo rende indisponibile ad ogni raggelamento («che mai si raggela in un taglio di evento»),⁹⁶ lontano da ogni trono (che «non impera gerarchizzando e dividendo»),⁹⁷ proprio perché non fonda territori annunciandosi piuttosto «come il terreno vago in cui *langue* e *parole* tendono a identificarsi e ogni territorialità sfuma in quelle contigue»⁹⁸ rinviando ad una terra, ed aggiungiamo ad un lingua, da sempre perduta e sempre avveniente. Vale la pena qui segnalare la sintonia di quanto finora detto in merito alla relazione di Zanzotto con il dialetto con le argomentazioni attorno agli stessi temi che attraversano poderosamente l’opera di un altro autore veneto, Luigi Meneghello.

Allo sguardo di Meneghello il dialetto si presenta come quel «nocciolo di materia primordiale (sia nei nomi che in ogni altra parola)» che «contiene forze incontrollabili proprio perché esiste in una sfera pre-logica dove le associazioni sono libere e fondamentalmente folli. Il dialetto è dunque per certi versi realtà e per altri versi follia».⁹⁹ È quella stessa libera follia di cui parla Zanzotto nelle riflessioni poste a conclusione dell’esperienza di *Filò* laddove confessa il desiderio la «voglia di stracciare

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ivi*, p. 1305.

⁹³ *Ivi*, p. 1230.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ivi*, p.1306.

⁹⁹ LUIGI MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, Milano, Mondadori 1986, pp. 37-38.

i margini, di andar lontano, di “correre fuori strada”»¹⁰⁰ che si manifesta a lui quando si apre alla lingua, alla scrittura dialettale come spinto da una «vitalità stranita, “in limine”, esile ed intensa come un filo di sangue».¹⁰¹

Queste considerazioni evidenziano come il *Galateo* esprima, forse addirittura più di altre opere con maggiori presenze dialettali, l'essenza stessa di una relazione vitale con il dialetto quando esso venga appunto riconosciuto nella sua anima più profonda. Si tratta di osservazioni che trovano una ulteriore conferma attraverso la verifica della relazione che il poeta istituisce con il proprio idioma.

La poesia è certamente fatta dentro una certa lingua, dentro ad un certo idioma, anzi, a detta di Zanzotto, ne è la sua vera anima poichè ne «esprime (squisitamente) la singolarità, l'idion»,¹⁰² l'incomparabile, preziosa, insostituibile «differenza» in quanto capace «di sentire le “frequenze”, le “vocazioni” intime di questa lingua, le correnti e i vortici che la abitano».¹⁰³ Ma è proprio questa stessa capacità di animarsi dal di dentro e di animare l'idioma che porta il poeta, forse ogni poeta, a percepire con estrema sensibilità quello che Zanzotto definisce anche il «rischio lingua», ovvero la percezione della lingua «come campo di esclusione, di frammentazione, entro lo schema babelico».¹⁰⁴ E ciò perché più il poeta si addentra nell'intimo di una lingua più egli è in grado di riconoscere quella intima «nostalgia verso una lingua» universale, non «idiomatica», anche se pur sempre «materna-propria»¹⁰⁵ che attraversa da dentro ogni singola lingua. Ciò è reso possibile da quel lavoro del poeta che finisce per spingere «l'idioma storico da lui usato, verso/contro il limite della sua idiomaticità/particolarità»,¹⁰⁶ dando voce a quel «desiderio di incontro con tutti gli idiomi»,¹⁰⁷ desiderio che G. L. Beccaria riconosce come spinta interna alla raccolta *Idioma*, ma che in qualche modo tocca anche il *Galateo*.

La relazione poetica con il proprio idioma incoraggia dunque a riconoscere la

¹⁰⁰ PPS, p. 540.

¹⁰¹ Ivi, p. 541.

¹⁰² Ivi, pp. 1313-1314. In merito a questa relazione tra idioma ed origine si legga questo passo di L. Conti Bertini: «L'idioma non è “più originario” rispetto alla storia, non è un momento che semplicemente “precede” il “diventare storia”. Si leggerebbe in questo modo uno schema di successione nel quale si ha origine/perdita di origine, verità/menzogna del tutto fuorviante [...] Quando vi è la pretesa di stabilire una relazione di “proprietà”, un legame dato tra l' “unicità emergente” e la convenzionalità dell'evento segno, si ha la perversione dell'idioma in idiozia, ciò che più appare come il “mio proprio” diventa duplice alienazione dell'essere alienato e del credere di non esserlo» (L. CONTI BERTINI, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, cit., p. 101).

¹⁰³ PPS, p. 1314.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Ivi, p. 1315.

¹⁰⁷ G. L. BECCARIA, *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti 1989, il saggio *Alto, altro linguaggio, fuori di idioma: Andrea Zanzotto*, pp. 233-242, p. 240.

necessità intima di ogni lingua a misurarsi con tutte le altre. Zanzotto, nell'autocommento del 1984 a *Microfilm* dal titolo *Una poesia, una visione onirica?*, scrive che «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».¹⁰⁸

La poesia si muove dunque tra singolarità ed universalità. In questa poesia uscita dal sogno agisce una "inquietudine originaria" plurilinguistica, in cui le lingue altre mediate dall'italiano si trovano caricate «come non mai di valori semantici italiani (attraverso il fattore fonico implicito) e nello stesso tempo l'italiano si arricchisce di un "vettore edenico" diventando un "italiano in "fuga"».¹⁰⁹ Nel saggio *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)* del 1987 Zanzotto scrive:

Così il destino della "poesia" in tale quadro di tensioni è quello di manifestarsi come mero significante che regge un immenso gioco di significanti ma scava per contraccolpo incontenibili, infinite nostalgie di significato, come un flatus vocis entro il quale però viene a istituirsi un campo di senso talmente esteso da diventare «perturbante», in senso freudiano.[...]E ciò avviene anche per aver egli spinto ciò che è di un microcosmo, soprattutto come lingua, a funzioni impossibili di macrocosmo: ma diversamente non poteva accadere.¹¹⁰

Sono considerazioni in particolare sintonia, ci sembra, con alcuni passaggi di Heidegger laddove nel saggio *L'essenza del linguaggio* afferma che «nei diversi dialetti è la regione, cioè la terra, che diversamente parla».¹¹¹ Questo dirsi diversamente, volta per volta di una terra in una lingua implica anche che la Terra-mondo non si dà mai entro una unica ed universale lingua, né all'interno di un singolo dialetto ma trova modo di dirsi solo nel mutuo dialogo di tutti i dialetti-lingue tra di loro.

Ciò significa anche che il dialetto, proprio al cuore della sua più radicale singolarità, non implode monolinguisticamente su di sé ma rinvia ad altro, proponendosi come lingua del dialogo tra le lingue, segnalando anche, per inciso, che non vi può essere dimora linguistica propria entro cui pacificamente accasarsi. Come a dire che una

¹⁰⁸ PPS, p. 1298.

¹⁰⁹ *Ibid.* Sul plurilinguismo zanzottiano in particolare sulla relazione tra lingua e dialetto si rinvia a S. AGOSTI, *Diglossia e poesia. L'esperimento di "Filò" di A. Zanzotto*, «Il Piccolo Hans», XVII, 1977, pp. 57-76; si veda anche L. MILONE, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, «Studi novecenteschi», IV, 1974, pp. 207-35; per quanto riguarda la relazione tra plurilinguismo e pluristilismo, cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli 1975, p. 149.

¹¹⁰ PPS, pp. 1314-1315.

¹¹¹ M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p.161.

sana relazione con la propria lingua chiede paradossalmente che questa venga sentita come straniera perché solo così essa si dona propriamente a noi in una incessante e vitale oscillazione tra vicino e lontano, familiare ed estraneo. Infatti la fedeltà alla “lingua materna” non si dovrebbe giocare nella richiesta di imbalsamanti forme di tutela o di appropriazione, né nella pura produzione della differenza rispetto alle altre lingue ma nella libera ed arrischiata esposizione alla ricchezza che essa è in grado di svelare nella sua apertura ad esse.

Dunque, non solo in Zanzotto non esiste nessuna forma di reificazione nostalgica del dialetto, ma anzi potremmo dire che è proprio la dimensione dialettale (in quanto lingua madre, madre lingua nel senso che abbiamo specificato, in quanto lalingua), ad articolare, anche nella sua assenza, la scrittura del *Galateo* e la relazione che in essa si istituisce tra tutte le sue lingue, a partire da quella italiana, che là vengono inscenate. È come se la fibrillazione della parola poetica di Zanzotto, quel suo non dare mai la sensazione di depositarsi, nascesse sulla spinta di uno stare vitalissimo entro la matrice dialettale. La matrice dialettale, nel suo rinviare ad una lingua assolutamente singolare e al contempo ad una lingua universale, si dimostra capace di tenere le lingue assieme pur nella loro differenza, di risuonare all’interno di ognuna, segnando la loro reciproca coappartenza ad una lingua ulteriore, agendo dentro ad ogni lingua senza appiattirsi sul simbolico paterno che gerarchizza e divide, creando, come scrive Zanzotto, ponti ponendo «raccordi (sia pure mal definiti, persi talvolta in andirivieni e quiproquo di origine individualistica), raccordi pur sempre inventivi».¹¹² Essa svolge la funzione de lalingua portando ad oltrepassare le barriere delle singole lingue sia verso quel primigenio inesauribile “vagire somatico” verso il *petèl*, che verso altre xenoglossie, uscite dall’italiano: insomma una ricerca interlinguistica che rinvia, in Zanzotto, ad un auspicabile clima pentecostale.¹¹³

¹¹² PPS, p. 1230.

¹¹³ Questa tendenza è del tutto esplicita nelle *Note* del *Galateo* dove l’intreccio e la relazione tra le lingue passa appunto attraverso una forzatura reciproca che ha nel dialetto la lingua matrice. Proponiamo qui alcuni esempi: «*Befehle* (ordini, comandi, ingiunzioni) è parola tedesca, ma anche dialettale (per quanto ormai poco usata): *befèl*, plur. *Befèi* = lunghe pesanti argomentazioni e ingiunzioni» (PPS, p. 644); «*fluvias, lluvias*: sempre “piogge” (spagnolo e portoghese, ma sentiti come dialetto)» (Ivi p. 647); «*Sacramento*: anche nel senso dialettale di «persona o cosa complicata, intrattabile, difficile» (Ivi. p. 646); «*gorghe*: rumore del catarro intasato, che soffoca (dial.)» (Ivi, p. 647); «*a piligo*: al bilico esatto, al millimetro (dial.)» (Ivi, p. 647); «*scarazbe e scalòn*: rispettivamente ramoscelli e pali di sostegno per i tralci e le viti» (Ivi, p. 647); «*Anguane*: sono le streghe-fate, naiadi e driadi del Montello e di molte zone venete. *va a torzhio*: andare in giro qua e là, a zonzò. Forse sono, queste torce, le filosofie e le ideologie. *lòghia*: brevi detti, anche riferiti a personaggi sacri o famosi» (Ivi, p.610); «*roana*: “roàn” è il “rosso violaceo”, incandescente, quasi. Tipico della faccia degli avvinazzati, dei bruciati dall’alcool. *Muci zaba* («taci rana»): forse è frase di origine croata, del periodo austriaco. Incerta ne è la grafia. Sopravvive specie nella sua prima parte, «*muci*», detto portando il dito alla bocca. *bèro*: è il posteriore specialmente delle «bestie» (mucche, buoi). Usato spesso in modo ironico per gli esseri umani» (Ivi, p. 648);

Va detto che questa postura che definisce l'originalissimo modo di stare di Zanzotto dentro e tra le lingue molto ha a che vedere con la posizione del parlante diglotta, «semi-diglossico», che «vede doppio» e «che parla su un doppio binario di sistemi assai vicini, in generale, ma divaricati nella loro destinazione».¹¹⁴ E ciò perché la condizione di diglossia mette il parlante nella condizione di una maggiore sensibilità linguistica dovuta al fatto che, come ci dice Zanzotto nell'intervista *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, «da una situazione di questo tipo si può cogliere la realtà di un “contratto sociale”, tra inconscio e subconscio, che sta alla base della lingua, e nello stesso tempo si è portati alla consapevolezza della labilità di tale contratto».¹¹⁵

Poiché nella condizione di diglossia il soggetto si trova costretto entro un continuo processo di auto-osservazione e autoriflessione sul proprio agire linguistico così come sulle proprie abitudini discorsive, sollecitandolo di fatto ad una apertura verso le lingue che è innanzitutto apertura verso l'avvenire della sua stessa lingua. Simile sensibilità linguistica Zanzotto la condivide con Meneghello, il quale scrive in merito al tema della diglossia:

Qui tocchiamo, per così dire, il punto cruciale nella questione della diglossia, cioè di quella particolare forma di bilinguismo che coinvolge due lingue di cui una sia ciò che tradizionalmente chiamiamo “dialetto”. Ciascuna delle due lingue - nel nostro caso vicentino e l'italiano - ha nella propria sfera un suo grado di forza espressiva e poetica: ma c'è una terza sfera, dove le due linee (entrambe per ipotesi ugualmente “naturali” al soggetto, e ovviamente su un piano di perfetta parità espressiva) interagiscono, con effetti a volte straordinariamente intensi. Nel normale bilinguismo, tra lingue di analogo status culturale e sociale, l'interazione attende perlopiù a configurarsi come semplice interferenza, quasi un disturbo, e i suoi aspetti creativi non sono in speciale evidenza. Invece, secondo me, nei diglotti (f/m)

«*Stracaganasse*: sono le castagne secche, le quali, stancando le mascelle, illudono il ventre vuoto. *bisnènt*: sottoproletariato che viveva, di espedienti, sfruttando anche, in misura minima e caoticamente, le risorse del Bosco. La legge del 1892 che di esso decretò la distruzione intendeva anche andare incontro alle esigenze di sopravvivenza dei *bisnènt*. *cionpo* ecc.: voci dialettali: «monco, gobbo, zoppo, balbo, guercio» (PPS, p. 648); «*Castrón*: cucitura raffazzonata, grossolana (dial.)» (Ivi, p. 649); «*Caranto*: “tufo arenoso, arido e solido”, ma talvolta, metaforicamente, vale “indole” (dial.)» (Ivi, p. 649); «*a strazharía, a strazhabalón*: in quantità enorme, a bizzateffe (dial.), *lóf bólþ*: lupi e volpi (dial., arcaico), *vis'cia*: «sferza di vincastro». *Barbón Gaorni Panaruole belle*: misterici funghi citati da Cecco, sempre nella sua *Oda*. La parte finale è tratta dalla stessa: «Qui, in quest'ombra dove ci sono a “meggiara”, “mellia”, “melliòn”» (intraducibili fantastiche forme del «migliaio»); e *Roeri Roeratti e Roerón* (altrettanto prodigiose varianti della quercia, rovere, che includono anche altri tipi di pianta)» (Ivi, p. 649); *Ventana*: «finestra» (spagnolo) ma sentito come dialettale» (Ivi, p. 650).

¹¹⁴ Ivi, p. 1306.

¹¹⁵ Ivi, p. 1230. Come Meneghello anche Zanzotto individua la diglossia come fenomeno linguistico che attraversa internamente la lingua materna. Si tratta di una relazione non solo e non tanto di interferenza, di “disturbo” ma di “continuo insorgere di nuove possibilità espressive” dovuto al rapporto “binario” tra le lingue, quel continuo oscillare tra l'una e l'altra, il risuonare dell'una sull'altra. Tale relazione non si gioca in un “chiaro” rispecchiamento reciproco ma entro quella logica della traduzione che nel momento in cui mette a confronto le lingue traccia simultaneamente la contiguità e la differenza tra di esse.

accanto a fenomeni di interferenza c'è anche un continuo insorgere di nuove possibilità espressive, un lievito linguistico che fa fermentare il discorso... In forma più o meno accentuata o sfumata tutti coloro che parlano ugualmente bene un "lingua" o un "dialetto", e che non siano afflitti da preconcetti puristici, parlano così.¹¹⁶

Meneghello sottolinea inoltre, in una conferenza tenuta a Vicenza per la presentazione di *Maredè, maredè*, quanto la condizione di diglossia che attraversa il parlante dialettale vada riconosciuta come fonte di ricchezza espressiva:

Noi vicentini siamo tutti (praticamente tutti) "diglotti". Della nostra diglossia mi interessava segnalare alcuni aspetti caratteristici. Anzitutto che il modo in cui mescoliamo i due registri linguistici non mi pare un conglomerato informe, senza leggi, ma una specie di simbiosi organica, con i suoi schemi operativi, le sue leggi, la sua grammaticità. E inoltre che l'influsso di una delle due lingue sull'altra non è detto che sia un fattore di reciproco inquinamento e impoverimento in sede espressiva, anzi sentiamo spesso che arricchisce il nostro modo di parlare e di scrivere, come se ciascuna delle due lingue infondesse all'altra qualcosa del suo vigore. A me sembra che noi ci esprimiamo più vivacemente in vicentino perché siamo italofoeni, e viceversa".¹¹⁷

Meneghello sembra sostenere di fatto che la vitalità di entrambe le lingue, dialetto ed italiano, possa darsi solo nella loro reciproca relazione, segnalando così implicitamente come una delle cause dell'impoverimento della lingua italiana stia nella sua, ossia nostra, incapacità di mantenere un rapporto vivo con i dialetti, a sua volta causa, più che della morte, della mortificazione dei dialetti.¹¹⁸

Ma ciò che preme qui rilevare è che l'essere parlanti dialettali entro una condizione di effettiva diglossia, il sentirsi di casa da una parte e dall'altra tende a produrre nel soggetto¹¹⁹ non solo una ipersensibilità verso la propria condizione linguistica e verso il destino complessivo delle lingue nel nostro contesto storico, ma anche quel senso di incompiutezza del proprio rapporto con la lingua capace di

¹¹⁶ L. MENEGHELLO, *Maredè maredè*, Milano, Rizzoli 2002, pp. 21-22.

¹¹⁷ Id., *La materia di Reading*, Milano, Rizzoli 2005, p. 190.

¹¹⁸ In Zanzotto assistiamo ad una relazione ricca e frastagliata con la lingua italiana che si oppone anche politicamente ad uno scadimento generale dell'esperienza linguistica dell'italiano, sempre più esangue e stereotipata. Vi è in Zanzotto anche l'apertura di uno sforzo ermeneutico e creativo che vada verso la ricomposizione di una condizione forte perché flessibile della lingua italiana, a partire dall'evidenza che l'Italia è un posto in cui si parla italiano e tante altre lingue, ma che proprio per questo essa è chiamata a svolgere una funzione di interpretazione forte di questa complessità. Ciò significa anche creare le condizioni per far maturare la consuetudine che in italiano non c'è mai stata se non entro operazioni letterarie come appunto quella di Zanzotto, a vivere come normale la presenza di più lingue e di parlanti altri, mancanza che ha comportato anche una chiusura immunitaria della lingua italiana verso il proprio pluralismo interno che, rimuovendo ad esempio i dialetti, ha finito anche per isterilire se stessa.

¹¹⁹ Forse in questo senso va anche letta quella perentoria definizione di Fernando Pessoa quando afferma che «un vero uomo non può essere, con piacere e profitto, null'altro che bilingue» (FERNANDO PESSOA, *Saggi sulla lingua*, a cura di Simone Celani, Viterbo, Il Filo 2006, p. 51).

spingerlo verso il fuori, verso terre altre, verso una lingua che non è né quella identitaria, di matrice nazionalistica o localistica, né quella della globalizzazione: si tratta invece di un'altra lingua o qualcosa tra le due lingue di cui la scrittura plurilinguistica di Zanzotto ma anche di Meneghello, sembra fornirci la traccia, qualcosa che, come vedremo, rinvia ad una relazione tra le lingue entro un clima pentecostale.¹²⁰

Carica utopica che il dialetto sembra contenere in sé capace com'è, a detta di Zanzotto, di spingere per echi e agganci «nelle più incredibili lontananze» e di «inquadrare anche se in termini cifrati la più smagante apertura su alterità, futuri, attive dissolvenze».¹²¹

Per questo ci pare di poter affermare che il dialetto, nel *Galateo*, viene «sentito come la guida (al di là di qualunque ipotesi sul suo destino) per individuare indizi di nuove realtà che premono ad uscire» poiché esso si muove e asseconda il movimento

dal remoto della preistoria, forse dal preumano, da cui senza intermittenza il dialetto segna l'avvento del dire, ad un futuro in cui tutto, posto in discussione radicalmente, è chiamato a rigenerarsi, oltre la terribile sfida che oggi si annuncia, nella forma più sovranamente imprevedibile.¹²²

Il dialetto, potremmo dire, nel suo darsi come lingua materna, e nelle sue implicazioni lalinguistiche, innerva in continuazione la lingua del *Galateo* vietandole di darsi nella forma di un idioma ma mantenendola entro un divenire altro della lingua, un delirio che sembra di fatto costituirne il suo cuore più intimo.

La presenza del dialetto in (Stracaganasse o castagne secche)

Molte delle considerazioni che abbiamo sviluppato attorno alla relazione tra lalingua e il dialetto valgono in particolar modo per la poesia (*Stracaganasse o castagne secche*) dedicata alla figura del *bisnènt* su cui ritorneremo tra poco. Si tratta di

¹²⁰ Zanzotto in una intervista concessa a F. Carbognin interviene proprio su questi temi richiamando anche l'esperienza di Meneghello: «A tutto questo si deve aggiungere che una lingua “universale”, l'inglese, per esempio, conserva parentele verticali, vocabolo per vocabolo, persino con il dialetto e, ancora più in basso, con la parlata della contrada, giungendo addirittura all'idioletto personale: una dimensione linguistica panterrestre, insomma, intrattiene rapporti strutturali con la dimensione microscopica costituita dal linguaggio proprio che l'individuo costruisce per sé, per via di uno scorrimento etimologicamente motivabile dall'alto al basso – o dall'esteso al ristretto. E penso all'esperienza stupenda di Meneghello» (FRANCESCO CARBOGNIN, *Glen Mott. Intervista ad Andrea Zanzotto*, «Poetiche», III, 2004, pp. 443-457, p. 451).

¹²¹ PPS, p. 1308.

¹²² *Ibid.*

un testo in cui la matrice dialettale, oltre ad agire in modo sotterraneo nella ritmica della scrittura, emerge anche in un impianto lessicale che si articola entro un tessuto di lemmi di origine dialettale e popolare anche nella forma di veri e propri trapianti dal dialetto in italiano intrecciati per contrasto con altri di matrice dotta e di derivazione classica.

Il titolo stesso presenta il termine semi-onomatopeico dialettale «stracaganasse», tradotto nelle *Note* con una lunga perifrasi: «*Stracaganasse*: sono le castagne secche, le quali, stancando le mascelle, illudono il ventre vuoto». ¹²³ Il soggetto stesso della poesia viene invece indicato attraverso il termine dialettale «*bisnènt*», definito nelle *Note* «sottoproletario che viveva di espedienti, sfruttando anche, in misura minima e caoticamente, le risorse del Bosco». ¹²⁴ Ma poi, in sequenza altri sono gli elementi lessicali dialettali: «si arma / di scaglie» che imita il dialettale “armarse de...” nel senso di provvedere; «*bisnènt, me parènt*»; «*cíonpo gobo zhòt zhabòt zhalèch bisnènt-mi bísnt me parènt*»; «gran sagra»; «martellata di campane / tempestata di castagne» dove «tempestata» e di riflesso «martellata» non sono altro che dei trapianti dalle dialettali «tempestada de...» e «martelada» così come il verbo «insaccheremo» è il trapianto dalla forma dialettale “insacare qualcuno de...” ovvero “riempire di botte” mentre il «vin piccolo» è di sicura matrice polare dialettale attraverso cui si identifica un vino a basso costo, a volte anacquato. Sul versante dell’«arguzia arcadica», delle voci dotte e classiche troviamo: «frustoli»; «le superne norme»; nell’espressione «Satiro che va per Ninfe» la forma verbale che intreccia i due termini dotti è di segno popolare-dialettale rinviando al detto “’ndar par done”; e poi ancora sul versante delle voci dotte: «cipria», «Ciprigna», «lurida cibaria», «stilla» «trina».

Sotto il profilo lessicale da sottolineare anche la presenza del neologismo «scrampandoti» da «crampi» e il tentativo più volte presente nel *Galateo* di immettere nuovi termini attraverso la congiunzione di due parole con il trattino quali «degusta-pollini» e «spossa-midolla», sullo stile della costruzione di espressioni dialettali quali “scansa-fadighe”, “bondagnente”. Significativo è che l’attesa di una illuminazione finale sia offerta da una parola di origine giapponese, «sàtori», di fatto apertura su un plurilinguismo extraeuropeo, che peraltro sottolinea un complessivo interesse del poeta verso culture e letterature altre. Effettivamente l’uso del dialetto qui ubbidisce ad una logica che va oltre la specificità idiomatica, per presentarsi quale manifestazione di un «*logos* che restando sempre *erchómenos*, in sopravvivenza» e mantenendo dentro di sé i tratti infantili «non impera gerarchizzando e dividendo, ma pone raccordi (sia pure mal

¹²³ Ivi, p. 648.

¹²⁴ *Ibid.*

definiti, persi talvolta in andirivieni e *quiproquo* di origine individualistica), raccordi pur sempre inventivi».¹²⁵

La lingua pentecostale

Lo sguardo critico e la voce poetica di Zanzotto verso il tema della relazione tra le lingue¹²⁶ si origina a partire da un'ipersensibilità tutta liminare verso la lingua materna, il *babil*, il *petèl*, il dialetto. L'agire tra e dentro le lingue da questa prospettiva permette al poeta di Pieve di Soligo di segnalare i limiti sia della «superbia da pollaio» che riduce gli idiomi a «idiozie», sia degli «imperialismi delle lingue» il cui esito rischia di portare verso un generalizzato, ovvero di tutti, impoverimento linguistico.

La lingua materna, il *babil*, il *petèl*, il dialetto nella loro matrice più vitale, o meglio ancora, nel loro essere matrici della relazione tra soggetto e linguaggio, rinviano come loro condiviso e auspicabile destino a quel clima pentecostale che attraversa il discorso teorico ma che è anche una delle cause-effetto decisive della complessiva fibrillazione plurilinguistica e pluristilistica della scrittura zanzottiana; tema questo sottotraccia anche nel *Galateo* e che tra l'altro riemerge nei versi di *Tentando e poi tagliuzzando a fette*: «Nessuna chimica nessuna logica/ nessuna pentecoste la dissolverà».¹²⁷ Sono versi che esprimono la difficoltà ma al contempo la necessità di una tensione pentecostale che muove il fare poetico¹²⁸ in coerenza con un tema affrontato direttamente dal poeta in una intervista rilasciata alla Nuvoli:

Apollo presiede sostanzialmente alla medicina come alla poesia. Nella poesia forse resiste anche il sogno di una qualche “terapia” totale. E il viaggio a Delfo è anche trip onirico dentro il tempio di Asclepio a Epidauro. Questa “terapia” dovrebbe avvalersi di tutti gli stimoli positivi esistenti nella realtà coordinandoli in un sistema non sistematico, che conta per un solo individuo e insieme per un “tutti” e per tutta la realtà, almeno come ricerca del campo di una parola da dirsi “pentecostale”. Ognuno, dal protozoo al “dio”, dovrebbe cioè ritrovarsi in questo giro di parole che aggancia le differenze lasciandole intatte, pronuncia il più possibile (anche se sa di poggiare sull'impronunciabile) e annuncia il più possibile

¹²⁵ Ivi, p. 1230.

¹²⁶ La scrittura critica e poetica di Zanzotto si pone come un laboratorio pieno di suggestioni per quanto riguarda il tema della relazioni tra le lingue, e del compito della poesia all'interno dell'orizzonte presente e futuro di esse. Questo insieme di questioni meriterebbero un attraversamento specifico; problematiche che in questo lavoro si è voluto tentare perlomeno di avviare.

¹²⁷ PPS, p. 569.

¹²⁸ Su questo tema: cfr. J. P. WELLE, *The Poetry of Andrea Zanzotto*, cit.; MARIA CORTI, *Recensione a Andrea Zanzotto, La Beltà*, «Strumenti Critici», II, 1968, pp. 427-30.

(anche se sa che non esiste una “novella” definitiva).¹²⁹

Simile tensione caratterizza per Zanzotto il dialetto al pari della lingua materna, ma anche il *babel*, lingue che si danno in una universalità «per difetto»¹³⁰ - a differenza di quella pentecostale segnata invece da una universalità per eccesso¹³¹ - in quanto linguaggi assolutamente individuali e nello stesso tempo potenziamente universali. Infatti l'orizzonte verso cui esse tendono è quello di un «clima pentecostale» entro cui ogni parlante potrà intendersi con gli altri nella propria lingua, proprio perché ogni lingua è capace di esprimere il suo più alto grado di maturazione solo nella massima esposizione, il che significa anche incondizionata ospitalità reciproca. In altri termini ogni lingua fa segno all'altra. Poiché ciò che desidera una lingua è rimanere singolarmente irriducibile a partire dalla relazione. Così Zanzotto riassume il racconto pentecostale riportato negli *Atti degli Apostoli*:

Sappiamo che tutti pensano volentieri al momento pentecostale quando, appunto, gli apostoli parlarono in aramaico ed ognuno li sentiva parlare nella propria lingua; come dice Manzoni: “l'arabo, l'indo, il siro / in suo sermon l'udi”. I “miracoli” in questo campo, nel primo cristianesimo, pare fossero molto frequenti.¹³²

Lo stesso mito della Torre di Babele risponde, a detta di Zanzotto, al desiderio e alla necessità di «“toccare il cielo” ricostruendo una lingua universale (posto che vi sia mai stata)», di tendere verso «un al di là di ogni lingua».¹³³

Entro queste coordinate si sviluppa dunque quel percorso linguistico-poetico di Zanzotto che conferisce alla poesia anche la funzione di partecipare a quel movimento tra lingue minime e lingue massime in nome di «quel futuro unico di un eloquio in cui si salverebbero anche tutti gli altri».¹³⁴ E subito dopo Zanzotto, a chiusura dell'articolo *Oltre Babele*, scrive:

¹²⁹ PPS, p. 1222.

¹³⁰ Anche il dialetto viene riconosciuta quale lingua universale per difetto. Nel saggio *Tra lingue minime e massime* Zanzotto scrive: «Quando ci si inoltra in testi dialettali si è preda di numerose e insistenti allucinazioni. E resta di massima rilevanza il fatto che si sia o no parlanti. Nel primo caso si ritroverà il gusto davvero biologico di un contatto, di una respirazione, di un camminare a braccetto, fino al punto da non percepire il dialetto come lingua peculiare, in ciò che la differenzia da altre parlate, ma come lingua “universale per difetto”, per indifferenziamento edenico, o addirittura come veicolo talmente perfetto da sparire, da lasciar posto soltanto al suo essere mezzo di comunicazione, da dissolversi nella comunicazione stessa, impercepito tra tutti i movimenti, i gesti, gli atti di fisicità, di presenza del corpo, che lo sottendono, lo accompagnano, lo completano» (Ivi, p. 1300).

¹³¹ L'espressione è ripresa dal saggio *Tra lingue minime e lingue massime*: «Al di là delle lingue, dei dialetti, si apre lo spazio immenso della possibile lingua che sia nota a tutti, felicemente pentecostale, dotata di universalità«per eccesso» (Ivi, p. 1304).

¹³² Ivi, p. 1361.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Ivi, p. 1117.

Si raggiungerebbe così una delle forme essenziali di armonia tra natura e ragione. In un clima di allusività pentecostale: se parla “lo spirito di rinnovamento e di universalità” tutti riuscirebbero a capire tutto “nella loro lingua”; cioè ogni lingua conserverà meglio il suo volto “intraducibile” (e intraducibilmente bello), suono e natura, proprio accogliendo accanto-a sé uno strumento diverso ma fraterno, il cui compito è appunto potenziare le singolarità, tutte, senza distinzione, e insieme distruggere quanto distrugge i rapporti fra gli uomini.¹³⁵

Il tema de lalingua e la figura del Trickster

Nell'intervista *Su “Il Galateo in bosco”* il tema de lalingua incontra una sua personificazione nella comparsa della figura del Trickster

il dio birbante che strizza l'occhio oltre ogni cesura e censura, che ruba e imbrogia e nello stesso tempo fa regali grazie all'equivoco e simili, che sta dovunque e in nessun luogo e trasforma in babil i simboli della logica, il matema, e viceversa.¹³⁶

In effetti il «dio birbante» non è altro che la traduzione sottilmente parodica del «briccone divino», appellativo con cui viene presentata la figura del Trickster da P. Radin, C. G. Jung, e K. Kerényi nel saggio appunto dal titolo *Il briccone divino*.¹³⁷ Riconosciuto come figura cardine delle mitologie native amerinde ma presente in molte altre tradizioni mitologiche, tra cui, come vedremo, quella veneta, il Trickster si presenta con tratti assolutamente equivoci sia in qualità di briccone (mentitore, ingannatore, ladro smaliziato) che tira giochi ora scherzosi ora crudeli, ora puerili, ora osceni, che nelle vesti di serio e benefico demiurgo, oltre che di eroe civilizzatore, è apportatore di beni primari alla umana cultura.¹³⁸ Del tutto privo di inibizioni,

¹³⁵ Ivi, pp. 1117-1118. L'articolo *Oltre Babele* è apparso con lo stesso titolo su «Il Gazzettino» il 30 luglio 1963. Tale spinta pentecostale è evidente in Zanzotto, oltre che in altri luoghi dei suoi testi, nella poesia *Pasqua a Pieve di Soligo* in cui la ricerca interlinguistica e il desiderio di una coesistenza di tutte le lingue appare effettivamente pressante. Qui dove le parti sono punte dai nomi delle lettere dell'alfabeto ebraico i versi che qui citiamo sembrano condensare questa aspettativa: «LAMEDH Sì, qui, Tu e blocco /e sbocco; / sì, io / penso a Te-voi, ,penso a Voi-te, veglio in iperacusia, / cerco a tentoni i congegni per cui s'ineschi l'universa euforia» (Ivi, p.429). Questo vegliare con ipersensibilità su tutti i suoni, su tutte le lingue sparse per l'universo, alla ricerca di forme linguistiche capaci di innescare una universale euforia, spinge il poeta fino al punto di soffrire di acufenia.

¹³⁶ Ivi, p. 1220.

¹³⁷ PAUL RADIN, CARL GUSTAV JUNG, KARL KERÉNYI, *Il briccone divino*, trad. it. di U.Dalmasso e S. Daniele, Milano, Bompiani 1965.

¹³⁸ Silvana Miceli nella sua opera *Il demiurgo trasgressivo*, recentemente ristampata, ha ben argomentato attorno alle difficoltà interpretative e sul disordine ontologico che è connotato alla figura del Trickster.

irrispettoso d'ogni regola, indifferente ad ogni tabù, capace di trasgredire ogni tipo di confine e dunque fonte inesauribile di disordine, eccessivo e smisurato nei suoi comportamenti e a volte anche nei suoi tratti fisici, predisposto a continue metamorfosi e trasformazioni che gli permettono persino di fluttuare tra gli opposti, in grado di mettere in contatto tra loro àmbiti altrimenti destinati a rimanere eternamente divisi (femminile/maschile, giovane/vecchio, cielo/terra, mondo dei morti/mondo dei vivi, ecc.), il Trickster manifesta una vocazione liminare che lo pone a guardiano delle porte e dei recinti, a custode dei focolari domestici, a protettore delle strade e dei sentieri, nonché nella funzione di divinità degli incroci, non appartenendo di fatto né al mondo degli uomini né a quello degli dei e, dunque, estraneo alle norme che regolano ciascuno di questi due mondi ma proprio per questo capace di operare sulla soglia tra l'uno e l'altro.

Analogamente alla figura del Trickster lalingua non possiede un proprio luogo, un *logos* proprio, più precisamente non appartiene ad alcuna lingua, ad alcun idioma specifico, e per l'appunto «sta dovunque e in nessun luogo» ma proprio per questo agisce dentro ad ognuna di esse a volte scorrendovi dentro, dilagando e sommergendole, altre volte ancora facendo emergere da esse «isole e detriti», o convertendo «in babil i simboli della logica, il matema, e viceversa».¹³⁹

La personificazione de lalingua da parte del Trickster ritorna anche nel saggio *Nei paraggi di Lacan*. Qui lo psicanalista francese, proprio in relazione al registro lalinguistico del suo stile, viene presentato da Zanzotto nelle fattezze di un «rosso folletto»,¹⁴⁰ figura questa che rievoca il “salbanelo”, il “salvan”, il “sanguinelo”,¹⁴¹ versione del Trickster entro la tradizione popolare veneta. Così, scrive Zanzotto a proposito di Lacan:

Nel gran corteo “trionfale” della psicanalisi, in cui Freud si presentava quale *Imperator* vincitore, Lacan sembrava volersi inserire sempre più con il ruolo del rosso folletto che contraffaceva le mosse del Cesare, del Padrone, rivelandone l'intima figura, come avveniva in quell'ammirevole rito antico. Colui che agli inizi poteva anche aver assunto una fredda faccia da *doctor* vampirico, cangiava e roteava come un jolly, buttando su col suo verbeggiare un'infinità di trucioli ancora e sempre più importanti di tutto il resto, e tanto più pungenti di “in-verità-vi-dico” quanto più deteriorati da rumori di fondo e da equivoci. Questi

SILVANA MICELI, *Il demiurgo trasgressivo. Studio sul trickster*, Palermo, Sellerio 2000.

¹³⁹ PPS, pp.1219-1220.

¹⁴⁰ Ivi, p. 1216.

¹⁴¹ Nel Bellunese, nel Cadorino e nel Trevigiano il folletto, di solito vestito di rosso, è conosciuto con il nome di «el massaròl», il «mazaròl». Il suo divertimento principale è quello di spaventare la gente nei boschi. Cfr. *Leggende e credenze di tradizione orale della montagna bellunese*, a cura di Daniela Perco e Carlo Zoldan, Feltre, Provincia di Belluno, 2001.

trucioli palazzeschi dell'immenso divertimento lacaniano, che è esattamente il contrario di un *divertissement*, queste microlettere, queste inezie, queste tessere di un saccheggiato mosaico o puzzle, sono come talismani capaci di orientare in certe proibite *Holzwege* della poesia, quando già essi non la costituiscono.¹⁴²

Il vorticoso turbinio dello stile lacaniano nelle sue cangianti movenze di «rosso folletto», di «jolly»¹⁴³ appare qui in grado di liberare dal fondo contemporaneamente sovrabbondante e stagnante della lingua in cui giace attraverso il suo «verbeggiare»,¹⁴⁴ quell'«indecidibile linguistico/lalinguistico» fatto di «un'infinità di trucioli», di «microlettere», di significanti abbandonati, apparentemente inutili ma vitalmente perturbanti, capace di instradare lungo «certe proibite *Holzwege* della poesia», di originare il prodursi della stessa parola poetica.

Il passaggio citato non sottolinea solo le analogie tra lalingua e la sua personificazione tricksterina ma anche la connessione tra l'agire del Trickster e quello del poeta entro quell'«indecidibile linguistico/lalinguistico» che, come sostiene Zanzotto, «ha certo un rapporto con quanto mi sono trovato davanti (per affrontarlo o per lasciarmene travolgere) anche nel *Galateo in Bosco*» ma, vale la pena sottolinearlo, aggiunge il poeta «credo che ciò si possa dire, appunto, per ogni libro di versi».¹⁴⁵

D'altronde la stessa scrittura zanzottiana evidenzia le movenze tricksterine soprattutto laddove essa si produce per passaggi veloci, per scarti, per derive del senso, attraverso salti stilistici continui, cambi di tonalità, balzi da una lingua all'altra, sberleffi e parodie linguistiche, ambiguità ed equivoci continui, paradossali antinomie, costruzione di ponti tra parole, mostrando una passione per le soglie linguistiche, per i crocevia, i bivi, le interruzioni, i sentieri interrotti a partire dai quali si apre il cuore della lingua. Entro queste coordinate va anche letto il processo di identificazione del poeta con due personaggi che si affacciano entro la sua scrittura e che molto hanno a che spartire con il Trickster: si tratta di Charlot e in particolare del *bisnènt*, figura centrale del *Galateo*.¹⁴⁶

¹⁴² Ivi, p. 1216.

¹⁴³ Il termine «jolly» per identificare il poeta e il suo operato era già apparso in *E la madre-norma da La Beltà*: «E torna, per questo fare, la norma / io come giolli sempre variabile e unico / il giolli-golern censito dalla luna / luna nella torre di Praga / ma inauereito inauditamente fertile, / 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» (Ivi, p. 348).

¹⁴⁴ «Vergeggiare» è un infinito sostantivato che rinvia al termine tecnico “verbigerazione” con cui la psichiatria definisce il disturbo del linguaggio consistente nel pronunciare discorsi interminabili e incoerenti.

¹⁴⁵ PPS, pp.1219-1220.

¹⁴⁶ Lo stesso Cecco Ceccogiato quale *alter ego* del poeta a cui egli si rivolge segnando la propria complessiva perdita rispetto al poeta seicentesco in *E s'ciao* da *Idioma* assume alcune caratteristiche del

La figura di Charlot¹⁴⁷ compare sottotraccia nei versi finali del primo testo del *Galateo, Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete*. La strofa-sequenza nella quale viene inscenata la partenza del circo che si allontana dal paese dopo la festa di San Giuseppe richiama il movimento spiazzante di Charlot nel film *Il Circo* mentre volta le spalle alla cinepresa e va via sotto gli occhi del poeta, il quale, a sua volta, si rivolge al lettore con tono birbante e irriguardoso: «io perché (fatti miei), stavo già desto».

Partiva il circo la mattina presto -

furtivo, con un trepestio di pecorelle.

Io perché (fatti miei), stavo già desto.

Io sapevo dell'alba in partenza, delle

pecorelle del circo sotto le stelle.

Partenza il 19, S. Giuseppe,

a raso a raso il bosco, la brinata, le crepe.¹⁴⁸

Ma è soprattutto nella poesia dialettale *Sarlòt e Jijeto da Idioma*¹⁴⁹ che il personaggio di Charlie Chaplin (e di riflesso «Jijeto») si presenta con le fattezze e le gestualità del Trickster pronto a beffare con le sue furberie, «co la stessa furbaria tóa», persino la morte fino a trasformare tutto:

inte 'na gran ridada

tut al gran viajo co le só stazhion -

inte la mejo farsa

che se àpie mai víst in cosmorama,

anca si l'è tuta piena

de straségne e sgrifon:

programa:

fare del *bisnènt*: «Checo, tant ben tu à parlà / 'fa 'n mus pavan, contando robe trevisane, / e cussà ben tu a remenà color e tere / che no se savaràe pi dir, debòta, / da 'ndove che tu fusse. Ah si che se podéa / 'lora co ti, col bosch, mover làveri e lengua / e anca dendive e menton / e assarse andar tuti in fumane / e perder paese e nashion / par deventar sol che un lodar, content / del só esser par calcossa e nò par gnent» (Ivi, p. 777)

¹⁴⁷ Zanzotto ha dedicato un breve intervento a Charlie Chaplin dal titolo *Charlot* in «Libera stampa» 18 febbraio 1978. Il riferimento a Charlot si dà anche laddove Zanzotto parlando dello stile lalinguistico di Lacan scrive: «Si trattava di elementi che avevano a che fare anche con quell'altra "cosa" dionisiaca, o molto meglio-peggio, che era *lalangue*. E forse questi erano i rifiuti di una gran farsa in cui Apollo, inquanto terapeuta, musagete e altro, distruggeva progressivamente il proprio maquillage per rivelarsi come Dioniso, non si sa bene se travolto da risatine-singhiozzo alla Chaplin o se, nell'ultimo atto, *crucifixus* alla Nietzsche» (PPS, p. 1215).

¹⁴⁸ Ivi, p. 552.

¹⁴⁹ Ivi, p. 772. Il testo è dedicato a Charlot e Jijeto personaggio paesano morto nel 1977 lo stesso anno del decesso di Charlie Chaplin.

ha del deforme, come la tua
corporatura che sfregia le superne norme:
bìsnèt, me parèt : volutamente sbagliando
l'arguzia arcadica ti avrebbe individuato
come Satiro che va per Ninfe e adorabilmente
di cipria ti avrebbe sepolto e così soffiato-sù alla vigna
stellare dove regna Ciprigna e l'amorosa folla
di degusta-pollini e sposa-midolla.

A questo mio bisavolo-me ed a me
prima che arrivi il guardiano
a strapparci di bocca la lurida cibaria
a impedirci il raspere e il rosicchiare
tra i piedi sporchi della Grande Terra
sia concesso ancora qualche scasso o scrostatura
(cìonpo gobo zhòt zhabòt zhalèch
bìsnèt-mi bìsnèt me parèt);
ma arriverà una domenica gran sagra
di paese a rasobosco, martellata di campane
tempestata di castagne secche e ci sarà
qualcuno a imbrogliarci col gioco detto «Bèpo e la Jèja»
ma noi lo insaccheremo con le nostre trovate grifagne
e poi ci metteremo a tavola di fronte a una
sfarinata, magra di vitamine, a un pasto di stracaganasse;
davanti ad un bicchiere di vin piccolo
guardandoci l'un l'altro come sacre immagini
attenderemo il sàtori

e allora il bosco tutto
con le unghie rotte e le gengive scotte
potremo insieme rovistare e rapinare
Ma senza dargli rovina

nemmeno in una stilla, in una trina¹⁵²

Il soggetto della prima strofa è il «bìsnèt, me parèt», citato esplicitamente solo nel v. 10 e collocato pertanto in posizione centrale tra la doppia presenza, del tutto eccentrica, di due punti di interpunzione nel v. 9, a segnalarne la funzione di chiusura della prima parte, organizzata su una lunga e articolata sua presentazione dai forti tratti

¹⁵² Ivi, pp. 613-614.

espressionistico-caricaturali, e gli altri due punti posti subito dopo nel v. 10 in funzione di apertura, dopo l'iperbolica spaziatrice sempre del v. 10, di una ulteriore rivisitazione descrittiva del personaggio in chiave idealizzante, secondo un'estetica arcadica. Il «bisnènt, me parènt» compare effettivamente all'incrocio tra le due parti della strofa, posizione liminare a sottolineare ulteriormente la sua collocazione antropologica tra natura selvatica, clandestina del bosco e cultura manierata del galateo.

Nella prima parte infatti, il bisnènt¹⁵³ sembra emergere dal sottosuolo («scrampandoti e annaspando»), quale creatura del bosco con la sua «corporatura che sfregia le superne norme», che ha «del deforme», con lo «sguardo di terra», alla ricerca di cibo, tratti questi che «l'arguzia arcadica» avrebbe tradotto-tradendoli entro una voluta idealizzazione e mistificazione distillata nella seconda parte della strofa.

La seconda strofa procede con l'immediata identificazione tra il poeta e il bisavolo-*bisnènt*, «A questo mio bisavolo-me ed a me», identificazione riproposta sintomaticamente tra parentesi in versione dialettale entro un forte parallellismo ed evidenti effetti rimici nel v. 23 («bisnènt-mi bisnènt me parènt»), anticipata dal traboccare nel v. 22 di una catena di qualificazioni sciorinate come una cantilena e agganciate l'una all'altra sul piano del significante, quasi ad imitazione di quella giocosa e straniante operazione linguistica meneghelliana in *Maredé Maredé* dal titolo *Ur-Malo*: («cionpo gobo zhòt zhabòt zhalèch /bisnènt-mi bisnènt me parènt»).¹⁵⁴

Il poeta spartisce con il *bisnènt* quel movimento sconnesso e scomposto nel rovistare, raspare, rosicchiare clandestinamente il bosco, nello sfregiare «le superne norme», alla ricerca di «lurida cibaria», qui nel senso anche di alimenti poetici, «tra i piedi sporchi della Grande Terra», auspicandosi di poter continuare a scassare o scrostare, a lavorare il bosco, a insaccare («ma noi lo insaccheremo con le nostre trovate grifagne») con «trovate grifagne», mosse linguistiche e gestuali da briccone - Trickster.

Nella parte finale, la poesia inscena un immaginario colloquio tra il poeta e il *bisnènt* in una futura domenica di sagra, che ci riporta all'atmosfera della poesia *Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete*, «a tavola di fronte a una / sfarinata», ad «un pasto di stracaganasse; / davanti ad un bicchiere di vin piccolo», nell'attesa di quel «sàtori» che apra una prospettiva nuova di relazione non rovinosa con il bosco,

¹⁵³ Il termine «bisnènt» è la traduzione locale del termine «bisnenti» o «pisnenti» con cui venivano chiamati gli abitanti del Montello durante la dominazione austriaca. La storiografia locale sottolinea che la politica forestale attuata sul Montello dal Governo italiano finì per impoverire irrimediabilmente il bosco e rese drammatica la condizione dei *bisnènt* che, privati di ogni diritto, si dettero ad attività clandestine nel bosco.

¹⁵⁴ Come in *Note*: «cionpo ecc.:voci dialettali: «monco, gobbo, zoppo, balbo, guercio» (Ivi, p. 648).

relazione in cui «le unghie rotte e le gengive scotte» - corrispettive di quelle «unghie birbe», unghie da birbante-trickster, del *I (Sonetto di grifi ife e fili)* - possano essere in grado di rapinare e rovistare il bosco «senza dargli rovina».

L'analogia tra il fare del *bisnènt* e del poeta è attestata anche nei primi versi della poesia (*Sono gli stessi*) laddove il poeta sembra aver raggiunto la possibilità di poter «[...]carpire-e poi- strampolare con gambe/raggi / verso i più lontani indecidibili angoli / raggi», poesia che tra l'altro precede (*Perché*) (*Cresca*), testo in cui viene riaffermata la necessità di una lingua che lalinguisticamente «saggi aggredisca s'invischi in oscuro / noi e noi lingue-oscuro».

Il fare tricksterino del poeta è testimoniato anche in *Sono gli stessi* nei vv. 30-31: «...mi ripeto / e ripeto-vi / vinco da insetto-trucco-trick»; versi che segnalano nel loro ripetuto balbettio, inciampo e al contempo riapertura, il «trucco-trick» grazie al quale il poeta-insetto rintraccia la via di accesso al bosco quale grande contenitore del rimosso, via che indica una reale possibilità di oltrepassare la «porta» della rimozione.

Dunque, se la pratica poetica è attraversata internamente da un moto lalinguistico, il poeta stesso nei suoi percorsi di identificazione con Sarlot, con Jijeto, con il *bisnènt*,¹⁵⁵ procede con movenze da briccone in modo ambiguo, anomalo, come grande operatore di equivoci, di «trovate grifagne». Il suo agire smodato ed irriverente sottopone la lingua ad estreme sollecitazioni fino alla deformazione stessa della parola, alla sua destrutturazione, disorganizza la sintassi, decostruisce il lessico, provoca imprevedibili spostamenti di registro ma anche continui movimenti tra le lingue. Postura in bilico, quella del poeta-Trickster, che possiamo riconoscere anche nel procedere del funanbolo del primo testo del *Galateo, Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete*.

E lui va in motoretta sulla corda tesa su verso la vetta
del campanile, dell'anilinato mancamento azzurro.

E butta all'aria. Bandiere. Ma anche fa bare, o fa il baro.

Bara nell'umido nel secco. Carillon di bandiere e bandi.

S'innamora, fa circhi delle sere.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Ci sembra interessante la relazione che Conti Bertini istituisce tra la figura del *bisnènt* e i personaggi di *Idioma*: «La figura del *bisnènt* per certi versi anche nella relazione con Sarlot e Jjeto anticipa tutti quei personaggi di “vecchi idioti”, di *Idioma*, estromessi dalla storia in grazia di un non-sapere, di un mezzosogno da nulla congiunti, che non dà loro profilo, non accoglie la loro immagine e non la imprigiona; in questi non-personaggi, casuali e “asignificanti” abitatori del tempo ai quali non si può dare nome o volto certo, si delinea la possibilità di un parlare che proprio nel suo “dire niente”, nel suo rinunciare a ridurre il dire al solo significato del detto, si situa in un luogo “impossibile”, sfuggente l'autofagia del “soggetto del discorso”, che cresce su se stesso o si innalza accumulando neve-pagine» (L. CONTI BERTINI, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, cit., p. 77).

¹⁵⁶ PPS, p. 552.

Questo funanbulo che va in motoretta sulla corda tesa, forse richiamo dell'amico Nino che effettivamente svolgeva questa attività nelle sagre di paese, delinea anche la condizione del poeta accomunato all'uomo di circo che, come il *bisnènt* che sfregiava le norme, butta all'aria le bandiere, simbolo dei "galatei" di guerra, ma «anche fa bare», fa il becchino, mette le sue mani dentro il rimosso, va a rovistare e rapinare dentro il bosco-lingua e fa il baro,¹⁵⁷ imbrogliava, raggira e scompagina il linguaggio, facendo riaffiorare quello sfondo lalinguistico della lingua attraverso balbettii, interruzioni, equivoci, qui ben esibiti nella struttura allitterativa e balbettante, imitazione del babillage infantile, prodotta dalla ripetizione del fonema «b» che genera quel movimento paronomastico entro il quale i termini «bare», «baro», «bara» si trovano reciprocamente intricati e districati.

Ma l'identificazione tra la figura del *bisnènt* e il poeta avviene anche sul fronte di un analogo adoperarsi in qualità di *bricoleur*. Come il *bisnènt*, «sottoproletario che viveva di espedienti, sfruttando anche, in misura minima e caoticamente, le risorse del bosco»,¹⁵⁸ il poeta stesso gioca la sua partita destreggiandosi tra materiale di scarto, resti, residui. Nell'intervista a Marco Paolini, questa identificazione diviene esplicita: «Mi sento più vicino a chi "raspa su", appunto, a chi improvvisa, a chi fa del *bricolage* e, dovendo affrontare molte faglie, trova una maniera tutta sua per superarne almeno qualcuna».¹⁵⁹

Il *bricoleur*, come ci suggerisce Lévi-Strauss, è colui che utilizza «les moyens du

¹⁵⁷ Conti Bertini ci ricorda che l' «assimilazione del poeta a un uomo del circo, giocoliere, saltimbanco, pagliaccio, o a una maschera della commedia dell'arte, frequente nei poeti francesi del secondo Ottocento, compare in due luoghi de *Gli sguardi*, al v. 125 ("o la risorsa essere acrobata andar per sommi"; vedremo successivamente il significato di "andar per sommi", che costituisce una conferma a quanto detto circa l'identificazione del poeta con l'acrobata), e al v. 300 ("con scimmie e yin e yang e pingpong e Harlekin e Zanni"); la penultima personificazione (poeta Arlecchino), già presente anche ne *La beltà* ("[...]. Resto / - Arlecchino - e me ne vado, vado"; p. 63, vv. 14-15), si incrocia probabilmente col ricordo di un passo dello scritto lacaniano *Aldilà del «principio di realtà»* (1936), impregnato di suggestioni e di prestiti fenomenologici, in cui lo psicoanalista francese, dopo aver rilevato che il linguaggio va contro il pensiero, e con esso mente, parlando del processo di identificazione, da distinguersi da quello di imitazione, con cui l'individuo forgia il suo comportamento in e per la struttura sociale, paragona l'immagine conclusiva, o risultato del processo, appunto alla figura dell'arlecchino» (L. CONTI BERTINI, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, cit., p. 70-71).

¹⁵⁸ PPS, p. 648. Questo aspetto è stato messo in risalto anche da Martelli in riferimento alla poesia di *Fosfeni (Loghion)*. Egli sostiene che il «"loghion-luogo" [...] è rado cestello di stecchi, in cui si depone quell'opera del poeta che non può essere se non *bricolage*, visto che egli è condannato a lavorare con materiale di demolizione, riciclato dalla decostruzione di mille e mille edificati della tradizione. La poesia non è mai lavoro di pura e vergine ingegneria, ma sempre, appunto, faccenduola, *mistieròl* (per dirla in veneto), se il *verbum* non può essere che *loghion*, detto memorabile e, poiché memorizzato all'infinito, condizionato ed invilito da una storia cui non si può evitare di chiedere in prestito ogni materiale.[...]» (M MARTELLI, *La sintassi dei Fosfeni*, «*Filologia e critica*», X, 1985, pp. 490-503).

¹⁵⁹ M. PAOLINI, C. MAZZACURATI, *Ritratti. Andrea Zanzotto*, cit., pp. 407-408.

bord», ovvero gli strumenti che trova a propria disposizione attorno a lui, che sono già là, che non sono stati concepiti in vista dell'operazione a cui servono e alla quale si tenta a tastoni di adattarli. Così scrive Lévi-Strauss:

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elle à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures.¹⁶⁰

Al di là della generalizzazione per cui ogni discorso, in questo senso, potrebbe essere inteso come una operazione di *bricolage*, in particolare il discorso letterario, è indiscutibile che l'operazione poetica di Zanzotto ubbidisca per alcuni aspetti alla pratica del bricoleur.¹⁶¹ Infatti, se l'ingegnere, che Lévi-Strauss oppone al *bricoleur*, deve costruire la totalità del suo linguaggio, della sintassi e del lessico come se dovesse essere l'origine assoluta del proprio discorso, il lavoro di Zanzotto pare confrontarsi piuttosto con materiali di demolizione, con resti, scarti, con tutti quei «trucioli», ossia con quelle «microlettere», «inezie», «tessere di un saccheggiato mosaico o puzzle» che egli deve buttar su «col suo verbeggiare», tanto che l'operazione sembra presentarsi quale effetto di un assemblaggio prodotto attraverso associazioni, nodi, legami continuamente riattualizzati, ritorni della scrittura su di sé.

Lalingua, la soglia, il bordo

Come il Trickster, anche il poeta è abitatore della soglia, di quella soglia a partire dalla quale la parola svela la mancanza in cui si origina e di cui è origine, essendo la

¹⁶⁰ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Ed. Plon 1960, p 27.

¹⁶¹ Zanzotto nell'intervista *Uno sguardo dalla periferia* del 1972 accenna ad una complessiva condizione linguistica di coloro che nella impoverita babele contemporanea sono costretti a riconoscersi privi di lingua e dunque ad affidarsi ad una generalizzata operazione di "bricolage". Scrive Zanzotto: «La mia situazione è ben altro che eccezionale, e nell'insieme, rispecchia quella di buona parte degli italiani d'oggi (tre quinti?), in travaglio fra lingua e dialetto, mentre la stessa lingua è investita sempre più dagli idiomi destinati a divenire planetari, o almeno dai loro cascami televisivi o rotocalchistici. Comunque io mi sento sempre più privo di lingua, costretto in questo campo a una forma di scuorante *bricolage*» (PPS, p. 1156).

lingua stessa per il poeta il luogo della *manque à être* del soggetto, il luogo di una presenza strutturalmente perduta, di un «mancamento» radicale e incurabile. Egli si colloca nel mezzo di quello che in *La perfezione della neve* de *La Beltà* appare come «movimento-mancamento radiale»,¹⁶² appunto su quella «soglia» in cui «la vi(ta) (id-vid)/quella di cui non si può nulla, non ipotizzare, / sulla soglia si fa (accarezzare?)».¹⁶³ Questo agire sulla “soglia”, “nel mezzo”, si concretizza nell’operare del poeta che, a partire dalla consapevolezza che «male s’aggancia il fatto semantico al fatto fonemico».¹⁶⁴ In questo modo egli smaschera lo statuto fantasmatico del significato e libera il significante dalla sterile immobilità in cui è costretto.¹⁶⁵

A questa altezza, la parola, misurandosi di fatto con il vuoto su cui si regge, confrontandosi, per dirla in termini lacaniani, con il «buco del reale», si dischiude ad un proprio movimento interno alluvionale¹⁶⁶ che la decompone e la fa esplodere, mettendo in evidenza o meglio facendo uscire dalla latenza ciò che della lingua non può essere neutralizzato, quel qualcosa della lingua che sfugge ad ogni ordine, ad ogni permanenza. Infatti, nel momento in cui si toglie il nodo scorsoio,¹⁶⁷ il bavaglio-morso, la «mordacchia» del significato,¹⁶⁸ il significante si mostra per ciò che effettivamente è, ovvero un insieme di suoni-lettere pronte a rigiocarsi entro una mobilità perturbante. Il significante della parola, bucato, traforato, disarticolato nei suoi elementi costitutivi, si separa dalle sue significazioni già date, perde la sua staticità, la sua familiarità, e dà ospitalità a tutto ciò che in ogni singola lingua vi è di perturbante, sia nella forma della mancanza che dell’eccesso.

Proviene da questa presa d’atto quella “vis perturbante” che attraversa la scrittura di Zanzotto, spinta, letteralmente ad ogni passo nel bosco (che è anche passo di scrittura) a dar voce al movimento che in essa si concreta, movimento a cui è costretta dal reale che si dà paradossalmente proprio nel punto più incandescente in cui viene a mancare, che è anche il punto in cui il soggetto incappa ed inceppa in ciò che lo

¹⁶² Ivi, p. 271.

¹⁶³ Ivi, p. 271.

¹⁶⁴ PPS, p. 327.

¹⁶⁵ Per quanto riguarda la funzione di smascheramento della poesia così scriveva A. Zanzotto in un intervento su Sereni : «Lo stesso atto dello scrivere è destinato proprio per questo ad avviare di maschera in mascheramento, di illusione mitopoietica in trauma disillusorio, di “lieben” in “leiden” [...] la continuità, la connessione tra tutti gli elementi di una realtà-cultura» (A. ZANZOTTO, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, cit., il saggio *Gli strumenti umani*, pp. 37-49, p. 39).

¹⁶⁶ J-J.Lecerclé sottolinea questo carattere alluvionale de la lingua a partire dal riconoscimento che essa non è tanto una struttura, qualcosa che si possa iscrivere entro una sincronia; essendo formata da depositi che si accumulano essa è piuttosto diacronica; cfr. J-J. LECERCLÉ, *La violence du langage*, cit.

¹⁶⁷ «In questo progresso scorsoio / non so se vengo ingoiato / o se ingoio». Epigramma pubblicato su «La Repubblica», 3 maggio, 2007.

¹⁶⁸ Si tratta di termini ripresi da *Tentando e poi tagliuzzando a fette* (PPS, p. 569).

riguarda in primissima persona, poiché qualche cosa del linguaggio lì risuona nel corpo, annondandosi con la sua pulsione.

Infatti, la parola poetica di Zanzotto nel suo moto lalinguistico si colloca sul limite tra simbolico e reale, cozza su qualcosa di irriducibile al linguaggio ma che in qualche modo è anche ciò che essa cerca e sua propria causa.¹⁶⁹ Essa opera nel luogo della scissione, laddove continuamente il reale, per dirla con le parole di Lacan non cessa «di non scriversi», si espone su quel vuoto, sul bordo del reale,¹⁷⁰ su quel trauma costitutivo del soggetto su cui si interrompe lo scorrere della significazione lungo la catena significante del desiderio.

Si tratta di quel bordo, soglia, «cancello» che continuamente chiede alla scrittura stessa di rimettersi in gioco, nel suo incessante tentativo di far sì che il bosco, metafora come vedremo del reale, come vedremo, metafora del reale, cessi di non scriversi o meglio ancora cessi di non far presentire la sua presenza. Tale invito rivolto alla scrittura poetica, indirizza le movenze del *Galateo* in particolare nella serie *Indizi di guerre civili* formata da due componimenti, il primo con il titolo in maiuscolo, il secondo in corsivo in cui viene riproposto un percorso fenomenologico di accesso alla brughiera-bosco.

Nella prima strofa di (*Indizi di guerre civili*)¹⁷¹ entro un andirivieni di termini che si ripetono in un vortice di senso e una sintassi ambiguamente sospesa e vacillante,¹⁷² bucata da vuoti di senso, interrotta da fratture, tagli, salti, barre, trattini, parentesi, tutti elementi che rendono evidente anche visivamente la debolezza del simbolico, il poeta si rivolge alla brughiera - una brughiera per nulla statica ma scossa internamente quasi da uno stato febbrile, da una foschia che la mette in leggera fibrillazione - rammaricandosi di non esser riuscito, nemmeno attraverso i vuoti, le spinte e i flussi della memoria, a entrare sufficientemente in relazione con essa, con le sue profondità, con ciò che in essa

¹⁶⁹ «Poiché la soddisfazione, quella vera, quella pulsionale, la *Befriedigung*, non si incontra né nell'immaginario, né nel simbolico, essa è fuori da ciò che è simbolizzato, ma è piuttosto dell'ordine del reale» (J.-A. MILLER, *I paradigmi del godimento*, a cura di A. Di Ciaccia, Roma, Astrolabio 2001, p. 16).

¹⁷⁰ Sul tema del bordo J. Lacan scrive: «La struttura di ciò che si chiude s'iscrive infatti in una geometria in cui lo spazio si riduce a una combinatoria: che è propriamente ciò che si chiama *bordo*» (J. LACAN, *Scritti, II*, cit., p. 842).

¹⁷¹ PPS, p. 580.

¹⁷² Basti solo pensare all'ambiguità provocata dall'uso generico del "che" preferito in più occasioni da Zanzotto rispetto ad altri pronomi relativi. E' il caso del v. 2 di *Indizi di guerre civili*: «quella brughiera che mai non trassi abbastanza» (Ivi, p. 580); ma anche nei primi versi di (*Indizi di guerre civili*) con effetti percussivi e risonanti nei versi successivi: «Tra le stelle non mi smarrirò / che sulla spalla mi apporta e sul futuro / sfrangiarsene dell'inverno / la tua non scarsa non avara oblazione a sera / Offerte e riprese un po' più lungi, per lingue / raccolte in acini argentei, di crollate oscurità in sé, sé con sepolto e sotto. / Alberi, collusioni. Colori che / anelano dentro il grigio che non è grigio / che non è nulla che non mi basta / che fascia e sfascia - con alberi e stelle - ogni collusione / dunque» (Ivi, p. 581).

con solerzia con sguardo occhialeggiato, lemure
e volpe di quella brughiera mai-stata-del-tutto,
ti fo cenno, mi aspetti intanto (o no?) -
e come degno di ogni buon dimando
sulla tranche azzurra/svolta] [sullo stock glaciale delle cose -
sul nudo del cancello e del legno -
appoggiato - oh sostegno -
del puro azzurro ardo meditando.¹⁷⁴

Il poeta si insedia sulla soglia del bosco, entro la propria scrittura, a ridosso del «cancello» evidente richiamo al «cancello etimo» che informa la sezione XII di *Profezie memoria o giornali murali XII de La Beltà* fin dal v.1 («Il cancello etimo, cancellare sbarrare»), sezione che si chiude con questi versi:

il grande significante scancellato -
il cancello etimo
rete di sbarrette a perpendicolo
(lesioni, legioni)
(il mio nome è legione)
lesione¹⁷⁵

Come ci ricorda Stefano Dal Bianco, l'immagine del «cancello etimo» va intesa quale «soglia dell'infralinguistico», «sbarramento e apertura insieme», immagine che «rimanda alla centralità del linguaggio nei tentativi di liberazione dal trauma».¹⁷⁶

Laddove «il grande significante» è «scancellato», l'unica possibilità vitale resta quella di persistere entro la frattura, entro le «legioni» di «sbarrette a perpendicolo», di insistere su quelle molteplici barre che, separando, lacanianamente, il significante dal significato, lacerano il nome stesso e ogni parola, rendendo palesi, qui anche dentro ad un gioco paronomasico, le «lesioni», le ferite, le mancanze su cui si regge il soggetto.

La decisione di situarsi sulla soglia, sul «cancello», ritorna esplicitamente nell'ultima parte della seconda poesia dal titolo (*Indizi di guerre civili*) dopo la promessa che il poeta rivolge a se stesso e alla propria scrittura, («mio vecchio dolce»), a non smarrirsi tra le stelle, ripromettendosi di opporre a questo rischio

¹⁷⁴ Ivi, p. 580.

¹⁷⁵ Ivi, p. 335. In merito al «cancello etimo» Zanzotto ci invita nelle *Note* a questa lettura: «XII- *Il cancello etimo*: riferimento alla parola “cancello” come sbarramento e apertura insieme, e poi a “cancellare”, cioè cassare uno scritto con una rete di sbarrette (appunto secondo l'etimo)» (Ivi, pp. 354-355).

¹⁷⁶ Ivi, p. 1512.

il crescere e traboccare verso l'alto del fogliame si offre come qualcosa di non definitivo, appena accennato, sinestesicamente in scintillii, bisbigli, balbettii, in onomatopeici «fill fill fill»,¹⁷⁸ allusione anche al costruirsi della stessa parola poetica: un movimento che rimette il poeta entro il farsi della poesia della strofa successiva, in cui viene riproposto il tema della soglia- cancello:

Ma tra le stelle non mi smarrirò, mio vecchio dolciume.

Opporrò uno stato precario, appoggiato io, peggio che luna, al cancello.

Appoggiato, si sa. Per modulare, si sa. In fatata morte,

in colore ottimo,

in filtro corda-vocale, spot, Satchmo nero.

Appoggiato. Semplice. In papilla, tonsilla, biffa¹⁷⁹.

Appoggiato «al cancello», il poeta si dispone a quello «stato precario» che è anche esposizione non protetta a partire dalla quale egli potrebbe ritrovare una oralità al contempo atavica e inaugurale, qui simbolizzata dalla bocca - voce («corda vocale», «papilla», «tonsilla», e sintomaticamente «biffa» nel senso di bordo) di Louis Armstrong, detto Satchmo, voce che viene ripresa nei suoi timbri catarrosi ed ancestrali nella poesia successiva (*Maestà*)(*Supremo*).¹⁸⁰

Non fui. Non sono. Non ne so nulla. Non mi riguarda,

Con una spallata di fresco dal fresco

quale marcia, umida, dolce bocca -

gorghe gorghe, catarrhi, voltastomaco.

Da me venite, dal mio poco riguardare qualcosa simulandovi

talvolta persino nel crak crak delle acacie che al vento

lievi s'incurvano e crepano in alto

in chissà quai mai fibre intignate striate.

E crak crak acacie dolcissimi corvi

mi beccate lo scalpo o il netto cranio

rendendolo qual ditale da cucire,

acacie corvi si baciano crak crak in alto

¹⁷⁸ *Fill* in inglese significa «abbondanza», ma anche «riempire»; forse il termine richiama anche il gr. *phyllo* che significa «foglia».

¹⁷⁹ PPS, p. 581.

¹⁸⁰ Per quanto riguarda la costruzione del titolo Dal Bianco scrive: «I due termini del titolo, isolati e aleatori, chiusi tra parentesi, ribaltano la retorica del Bollettino della Vittoria, da cui sono estrapolati, e anticipano il concetto di "altezza" (anche nel senso aulico letterario, di un'ispirazione celeste) che informa molte figure del testo (le chiome delle acacie, le stelle, l'aere e l'etra, le bandiere, ecc.). Gli stessi termini alludono però anche al potere e alla prepotenza generativa del bosco (*Gewaltwald*).» Vedere anche *Sono gli stessi* dove il tema de lalingua lingua morta è determinante» (Ivi, p.1589).

annunciando bande e frufu di stelle.

Intricano pre-stelle i loro corimbi

nella crepuscolarità così poco concisi

debolmente paradisiaci-maligni¹⁸¹

Qui, in *(Maestà)(Supremo)*, una «spallata di fresco dal fresco» basta per sconquassare l'identità del soggetto e produrre un effetto di disidentificazione e negazione assoluta: «Non fui. Non sono. Non ne so nulla. Non mi riguarda». Un colpo di tosse fa spalancare la «marcia, umida, dolce bocca» da cui escono «gorghe gorghe», parola onomatopeica di matrice dialettale che, come segnala Zanzotto in *Note*, riproduce il «rumore di catarro intasato, che soffoca». ¹⁸²

La scena ci consegna quella condizione pre-simbolica, pre-verbale a metà strada tra l'indicibile e il dicibile che rimanda a quel luogo vuoto da cui scaturisce la parola, esperienza quasi da spasmo toracico infantile, primo movimento di espulsione extracorporea, richiamo tra l'altro a quella rinnovata esperienza asmatica a cui spesso il poeta autobiograficamente fa riferimento.

Quelle parolette catarrose arrivano direttamente dal corpo scosso del poeta: «parolette crak crak sgraziate / sgranchite sgrandinate-via mezzo torpide mezzo / fulgide di men che meno men che cosmo in ritiro»; parolette che attraverso un processo di finzione («simulandovi») si agganciano onomatopeicamente al «crak crak delle acacie che al vento / lievi s'incurvano e crepano in alto / in chissà quai mai fibre intignate striate». Per un processo analogico, tutto strutturato sul ripetersi di questi suoni-significanti catarrosi, le acacie si metamorfizzano in «dolcissimi corvi» che beccano «[...] lo scalpo o il netto cranio / rendendolo qual ditale da cucire», suoni-significanti, «scalpiccio di verbalità fitte», che scalfiscono il cranio-teschio, che hanno il potere di “dissotterrare” i resti, il rimosso, di mettere in contatto il poeta con il “non conosciuto”, con tutto quel «dissapere a / taglietti a miriadi, indagini o peggio amori, e/ non ne so nulla» e che pure intimamente lo riguarda («Eppure mi riguarda»). Il processo analogico poi, attraverso il bacio sonoro prodotto dal mutuo crak crak delle «acacie corvi» prosegue «in alto / annunciando bande e frufu di stelle». Da quei suoni catarrosi pre-simbolici che escono dalle viscere del poeta, per un processo analogico articolato tutto sull'onomatopea «crack crack», il poeta giunge attraverso le acacie-corvi alle parolette astrali, al linguaggio del cosmo.

¹⁸¹ Ivi, p. 582.

¹⁸² Ivi, p. 647.

Riassumendo dunque, sul cancello-bordo come nella radura di *Gnessulógo* qualcosa si arresta ma al contempo qualcosa comincia. Limite ma anche esposizione sull'oltre come nella prima terzina dell' *VIII (Sonetto di sterpi e limiti)*, dove il bosco, nella sua essenza antinomica¹⁸³ quale «enigma» che «orienta, / che nullo enigma orienta, e pur spaventa / il cor», costringe la mente a «permanere, al limite / del furbo orrido incavo incastro rischio», a rigiocarsi, ad affinarsi e potenziarsi tra spinte e contropinte, tra limitazioni e oltrepassamenti, peraltro inscenate anche sul versante del significante dal groviglio allitterativo, paronomastico e anagrammatico del v. 11: «o tu che a rischi e a limiti ti limi».¹⁸⁴ Enigma che non pretende di essere spiegato, poiché la spiegazione lo neutralizzerebbe semplicisticamente, ma chiede al poeta di partecipare al suo interno movimento, lasciandosi prendere nel suo gorgo e partecipando al suo darsi e sottrarsi.

Il tema del bordo, della soglia, dell'orlo si affaccia anche nel testo *III III*.¹⁸⁵ Entro un movimento fortemente ellittico, il poeta con un *incipit* evocativo che rinvia, nell'invito a crescere («Cresci piano/ ma non impaurita»), a testi come (*Perché*) (*Cresca*), ma anche a *Pericoli d'incendi* («Cresci come incerta vocazione, o selva...»), invita l'erba-poesia - «erba» che, pur essendo il soggetto della poesia, compare solo nel penultimo verso in posizione distaccata e tra parentesi - a crescere, a illuminare (una illuminazione ora del tutto positiva) il bordo, l'«orlo il contorno», situando così il far poesia, come abbiamo già potuto verificare, entro lo spazio della radura o meglio come ciò che la produce. Fa eco la dialettica tra l'acido e l'alcalino che, posti graficamente

¹⁸³ Questa essenza antinomica del bosco ci viene proposta anche da Robert Harrison, in un testo pubblicato nel 1992. Secondo Harrison «le foreste posseggono la prerogativa di mettere in crisi e addirittura capovolgere le condizioni che le vorrebbero da una parte o dall'altra di una dicotomia originaria» (ROBERT HARRISON, *Foreste. L'ombra della civiltà*, trad. it. di G. Bettini, Milano, Garzanti 1992, p. 77). Sul tema del bosco rinviamo ai due bellissimi saggi di ADELIA NOFERI, *Il bosco: traversata di un luogo simbolico (I)*, «Paradigma», VIII, 1988, pp. 35-66; ID., *Il bosco: traversata di un luogo simbolico (II)* «Paradigma», X, 1992, pp. 65-82. Secondo la Noferi, Zanzotto è il «solo [...] che abbia assunto integralmente e drammaticamente il fascio semantico e la rappresentazione della foresta-*hyle*, nel nostro Novecento così desertificato» (ID., *Il bosco: traversata di un luogo simbolico (I)*, p. 57). Per la Noferi il bosco è «luogo retorico, cioè un *topos*, collocato da Aristotele nell'ambito dell'*inventio*, la ciceroniana *sedes argomentorum*, nella quale si possono facilmente riporre e ritrovare le cose *quae absconditae sunt*, dunque uno spazio (analogo a quello delle «stanze della memoria») da cui estrarre ciò che è nascosto, ma anche una griglia attraverso la quale far transitare il discorso per guidarlo lungo il percorso accidentato della *quaestio*, ed insieme un *locus communis* (parte codificata dell'*argumentum a loco*, e cioè del *topos* del paesaggio): costellazione di stereotipi altamente stilizzati, a disposizione del parlante e dello scrivente, dispositivo di significanti precostituiti con funzione di filtro rispetto alla «realtà»; è infine un luogo simbolico-allegorico, vale a dire un dispositivo, anch'esso precostituito, di significati, atto a produrre effetti di polisemia o ipersignificanza attraverso sovrapposizioni o slittamenti del senso» (Ivi, pp. 35-36).

¹⁸⁴ PPS, p. 601. Il tema del limite attraversa l'opera di Zanzotto fin dal suo inizio. Versi assolutamente leggibili entro queste coordinate sono quelli dell'*Epilogo* delle *Ecloghe*: «a-Integrando, sul limite, sospinti / solo minimamente sopra il suolo / dell'impossibile, impossibilmente / qui, e pure qui a dire l'impossibile / e il possibile. E reversibilmente» (PPS, p.260). Risuona in questa «mobilità pendolare» antinomicamente segnata tra possibile e impossibile quel sottotitolo della traduzione di Zanzotto del testo di G. Bataille, *Su Nietzsche*, con il sottotitolo *Il culmine e il possibile* pubblicato nel 1970 dalla Rizzoli.

¹⁸⁵ Ivi, p. 624.

alle spalle delle stringhe del testo, sembrano risuonare come elementi vitali di una dialettica alla ricerca di un difficile equilibrio.

Cresci piano
Acido ma non impaurita
Alcalino illumina l'orlo il contorno¹⁸⁶

Lalingua, la «mordacchia», il Reale

Dopo aver invitato a *Rivolgersi agli ossari* con il testo *Stati maggiori contrapposti, loro piani*, il poeta si trova dentro il monumento sacrario del Montello di Nervesa della Battaglia.¹⁸⁷ Qui il sacrario, meta principale delle passeggiate turistiche tra gli ossari del Montello e simbolo della retorica nazionale, per la quale i morti, nel mentre vengono ufficialmente celebrati di fronte all'eternità, sono di fatto rimossi, si leva quale spettrale «cubo a quattro dimensioni / di un lunapark infernale formato a tesseract», una lugubre giostra¹⁸⁸ che risucchia l'identità-immagine del poeta facendola esplodere entro una animazione folle e distruttiva di ogni equilibrio.

Ed ero come riflesso
o meglio fratto in ognuna delle facce
di un cubo a quattro dimensioni
di un lunapark formato a tesseract
mai mai nella stessa positura
mai mai nella stessa pastura mentale¹⁸⁹

Nella seconda strofa l'esperienza della frantumazione visiva risucchia il poeta entro una visionarietà folle in cui il sacrario, diventato «rogo», si anima di sguardi folli segnati da smorfie dolorose, di madori tossici, di echi di andatura furiosa e militare, di «demoni ventosi», di «ventriloque promesse e minacce» dei comandi militari entro una primavera di pioggia che trasforma il circo di guerra, il sacrario stesso in una bacinella dentro alla quale fervono ancora cremazioni, interramenti incompiuti entro un

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ L'Ossario di Nervesa della Battaglia è una costruzione monumentale edificata negli anni Trenta con intenti commemorativi e panoramici secondo gli stilemi del belvedere.

¹⁸⁸ Giostra lugubre che si contrappone a quelle inserite nel tema della festa paesana, già fortemente pregna di segnali di guerra, della prima poesia del *Galateo, Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete*.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 567.

fantascientifico e il *fantasy*; il sacrario-tomba diviene «rampa» di lancio di acido cloridrico o «zampa» di gufo o «mascella di/», frammenti visionari, frammentate allegorie forse della stessa morte, che «affiora / crepa e divora / ogni sosta ogni dimora».

Ora è stato tastato tutto il bassorilievo il manufatto
di quella cubità estrapolata dalla
Selva Incantata Gerusalemme Liberata, XIII
manufatto quale tomba
che è per certi aspetti rampa di lancio HCl in faccia
(considerala meglio in notte/fotogramma accecato
se appena il gufo
giusto si tuffa, becca e trangugia lucciole e
gioie sfolgoranti di UFO
e lo stesso apparecchio che lo riproduce)
rampa o zampa o mascella di/ che affiora
crepa e divora
ogni sosta ogni dimora [...] ¹⁹³

Nella poesia successiva dal titolo *Tentando e poi tagliuzzando a fette*¹⁹⁴ il poeta ritorna sul sacrario di *Stati maggiori contrapposti, loro piani* in un tentativo di verificare letteralmente fino in fondo, fino alle fondamenta attraverso la parola poetica, qui «bisturi boschereccio», «questo simulacro da Selva Incantata / della Gerusalemme Liberata». Il tentativo conduce il poeta a mettere a «nudo e crudo» un «corpiciattolo strambo e durissimo»

con miliardi di acuzie
di ogni guisa penetranza sadizie dovizia
una statuina miliardaria
pronta là - orribilmente immobile e morta, nel suo essere in agguato,
pronta a far saltare il bisturi pronta -
e poi - ad essere ficcata in bocca a fare da mordacchia!
Lei, mordacchia, signora di tutta la realtà... ¹⁹⁵

¹⁹³ Ivi, pp. 567-568.

¹⁹⁴ Ivi, p. 569.

¹⁹⁵ *Ibid.*

Nelle sue fondamenta il sacrario esibisce questa «statuina miliardaria», «mordacchia, signora di tutta la realtà». Si tratta di una statuina che si offre a plurime interpretazioni, alle quali ci invita indirettamente lo stesso autore con le sue parole. . Posta nel cuore del sacrario essa potrebbe simbolizzare il volto spettrale di quell'ordine mondano che trova nel sacrario stesso una sua materializzazione. Eso appare come volto orribile e sadico delle guerre del passato e di quelle future, capace di far saltare il bisturi della poesia e chiudere ogni possibilità di comunicazione.

A suggerirci la lettura di questo «corpiciattolo strambo e durissimo» quale allegoria dell'ordine mondano strutturato sulla guerra, «filato e rammendato» dalle alte guide dei comandi («mosche lontane»), ci viene in soccorso la IV strofa della poesia (*Sotto l'alta guida*) (*traiettorie, mosche*).¹⁹⁶

E il tanto filato il tanto rammentadato
da lontananti mosche ordine mondano
il turbato quellocon la mordacchia
quello con lo scorsoio al massimo di stretta
quello inchiodato e tutto nerofumo di futuri
 massimi
 bellici
 sotto l'alta guida
 baionettati incranati
 futuri all'arma bianca
 79 prolungati
 mette a punto la sua strettoia di caduta

Mosche: c'è tutto un enorme cadavere-convito
Oh, via, una mossa di mano

in relazione alle mosche¹⁹⁷

In questo testo l' «ordine mondano» ci viene presentato con la «mordacchia»,¹⁹⁸ «lo scorsoio al massimo di stretta», e dunque quale ordine che uccide la parola e prospetta all'orizzonte «nerofumo di futuri massimi bellici», destinato dunque a trasformare tutto in «un enorme cadavere-convito» attorno a cui girano le mosche e di fronte al quale il poeta rilancia un ironico e beffardo invito a spazzare via tutto con «una mossa di mano» («Oh, via, una mossa di mano / in relazione alle mosche»), gesto che

¹⁹⁶ Ivi, pp. 625-626.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Nelle *Note Zanzotto* commenta: «Mordacchia: bavaglio/morso per chi doveva subire torture o essere bruciato sul rogo. Serviva soprattutto a immobilizzare la lingua. Ricordare G. Bruno» (Ivi, p. 646).

sembra reiterare l'invito dissacratorio e liberatorio di *E po' muci* in uscita dall'ordine dei galatei poetici dell'*Ipersonetto*.

Ma il poeta stesso, come ci ricorda l'ultima strofa di *Tentando e poi tagliuzzando a fette*, si trova investito dalla mortifera costrizione di questo corpicciattolo per cui non può non riconoscerlo come «cosa» propria («ma cosa mia, mia deprecata scelta/scoperta, orrido vanto! / Mordacchia di tutta la realtà!»). Qualcosa dunque che lui stesso ha cercato, trovato: «Un certo modo-mostro dei cari bramati accettati silenzi / una loro lunatica cancerizzazione, cah!».

Allegoria dell'ordine mondano, quel «corpicciattolo strambo e durissimo» sembra qui assurgere anche a simbolo stesso di «tutta la realtà», di quel reale che «Nessuna chimica nessuna logica / nessuna pentecoste» sarà in grado di dissolvere, come se si trattasse di un grumo inappropriabile, qualcosa che sfugge anche al linguaggio, e che nemmeno il linguaggio pentecostale (che pure dovrebbe rendere possibile una comunicazione universale nel rispetto delle singole lingue), è in grado di dissolvere del tutto e con cui la scrittura poetica non può che confrontarsi, incessantemente confrontandosi anche con i suoi ordini interni, con i suoi «galatei-poesie».

non preistoria, che qui ha fatto del suo meglio e chiude in pareggio
ma cosa mia, mia deprecata scelta/scoperta, orrido vanto!
Mordacchia di tutta la realtà!
Un certo modo-mostro dei cari bramati accettati silenzi
una loro lunatica cancerizzazione, cah!
Nessuna chimica nessuna logica
nessuna pentecoste la dissolverà¹⁹⁹.

Il corpicciattolo strambo e durissimo qui si svela essere qualcosa che si iscrive nel soggetto fin dall'origine e con cui il soggetto stesso ha a che fare, qualcosa che ha a che vedere con la stessa scrittura poetica. L'immagine del «corpicciattolo» sembra trovare a questa altezza una sua ulteriore disseminazione nel *Galateo*. Così ad esempio, nei versi finali di *Attraverso l'evento* incontriamo un «condrite zolla» su cui la parola poetica, qui divenuta «sonda», rischia di rompersi. Ma è sicuramente nell'ultima poesia del *Galateo* dal titolo (*Lattiginoso*) che quel «corpicciattolo» si offre allo sguardo del poeta, qui, nell'allegoria finale del cranio.

¹⁹⁹ Ivi, p. 569.

(Lattiginoso)

Lattiginoso e mielato bruco
che avesti un'intervista speciale
uno scoop - oggetto il Della Casa -
ripugni ripungi tutto
a tutti e tu a tutto
Nella sempre rinviata essenza
appena mimetizzato tubo digerente
 la sigla del tuo grifo onnipresente
 smorfie-volti di smorfia
 ammicchi di ripicca 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, residuo,
 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 cranietà 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 raggere 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 sopori²⁰⁰

Siamo giunti all'epilogo del *Galateo* e la scrittura-grifo, «lattiginoso e mielato bruco», dopo aver svolto il proprio «schema», il proprio percorso ed esser scesa «tubo

²⁰⁰ Ivi, pp. 640-641.

per tubo» entro il bosco giunge 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 brodaglia²⁰¹

Quel cranio-teschio «nettato allo shampo, residuato» si installa a questo punto nella stessa modalità di apparizione di quel «corpiciattolo strambo e durissimo» di *Tentando e poi tagliuzzando a fette*, come qualcosa su cui il poeta, la scrittura stessa (altrove «vomero», «sonda», «grifo») va a sbattere, qualcosa di inappropriabile e che in quanto tale sfugge persino al processo della catena alimentare, parodicamente fuori da ogni «catena di sant'Antonio» (forse la catena del significante, la «catenina di ricchezze e miserie» di *Gnessulògo*), fuori dalla «battaglia» stessa della storia, «fuori dalla brodaglia».

Alla fine del *Galateo* si staglia dunque un resto, un reale inassimilabile che qui trova una sua traduzione “essenziale” e distanziante nei granitici neologismi: «cranietà», «voltità» e «grifità». Quel reale inassimilabile si presenta come il cuore stesso della vita umana nella «cranietà» che designa la morte come fondamento dell'esistenza; un reale inappropriabile che sta al fondo di ogni relazione umana come ciò che in essa vi è di radicalmente irrelato, quella “voltità del volto”, sicuro eco levinassiano²⁰² dell'assoluta singolarità e inappropriabilità dell'altro; un reale irriducibile che sta al cuore della scrittura-grifo e che ne costituisce la sua essenza, la sua «grifità».²⁰³

²⁰¹ Ivi, p. 640.

²⁰² Cfr. EMMANUEL LÉVINAS, *Etica e infinito. Il volto dell'altro come alterità etica e traccia dell'infinito*, Roma, Città Nuova, 1984, e ID., *La traccia dell'altro*, Napoli, Pironti, 1979.

²⁰³ Vi sono sicure analogie tra questa visione finale del *Galateo* e l'episodio di *Libera nos a Malo* in cui Meneghello ci narra, rielaborando contemporaneamente una riflessione sul rapporto tra la parola e la cosa nel dialetto, dell'incontro con qualcosa di inassimilabile, con quello che lui chiama il «fondo impietrito della vita». Scrive il narratore maladense: «Sento quasi un dolore fisico a toccare quei nervi profondi a cui conduce *basavéjo* e *babastrijo*, *ava* e *anguàna*, ma anche solo *rùà* e *puà*. Da tutto sprizza come un lampo-*sgiantìzo*, si sente il nodo ultimo di quella che chiamiamo la nostra vita, il groppo di materia che non si può schiacciare, il fondo impietrito. Non dico che questo è il dialetto, ma che nel dialetto c'è questo. So bene che non solo nel dialetto c'è questo, anzi ancor più in quell'altro dialetto degli occhi e degli altri organi del senso, quando il caso o certe disposizioni emotive determinano uno sfasamento tra il mondo delle parole e quello delle cose. Io mi proverò a parlare della cosa ineffabile, quella che ho sentito qualche anno fa a Strigno in Valsugana dove mio fratello Gaetano faceva l'artigliere alpino, con mio cugino Roberto capopezzo nella sua batteria. Andammo su io il papà e Katia. Gaetano ci portò a vedere la caserma, le mense, i cortili quasi deserti perché mi pare fosse festa; poi al parco della sua batteria. I quattro pezzi erano allineati al margine della piccola spianata, modesti quasi come oggetti in disuso. Sentivo affacciarsi la cosa ineffabile e mentre Gaetano m'indicava il pezzo di Roberto, mi prese il panico.

Giunti alla fine del *Galateo*, e quindi come sottilmente ci suggerisce Zanzotto, al «fine», la scrittura poetica, in un continuo confronto con il proprio stesso originarsi, si incontra allegoricamente con l'inappropriabilità della morte, dell'Altro, del linguaggio, con tutto ciò che entra nella nostra esistenza nella dimensione di una mancanza, di quella «*manque-à être*» a cui più volte abbiamo fatto riferimento; verso tutto ciò la parola poetica volge lo sguardo e il suo ascolto, operando con il suo «nero autoscatto» in quel «campo/luogo» in cui si presenta senza tradirsi «l'indecidibile lingua/lalingua». La poesia si conclude su un

nero autoscatto
di spore sopori.²⁰⁴

Versi stupefacenti per la loro intensità lalinguistica in cui si incrociano «spore» e «sopori», simboli rispettivamente del nascere e del morire, entro un gioco paronomasico grazie al quale antinomia e omofonia sembrano quasi toccarsi.²⁰⁵

Come scrive Zanzotto:

Nel *Galateo in Bosco* frequente mi sembra anche il passaggio di lalingua “attraverso” il teschio o nei suoi dintorni e aloni: a dire, in cartiglio come nel famoso quadro del Guercino: *Et in Arcadia Ego*. Importante quell'Ego-Teschio che “dice” di esserci, lui, persino in Arcadia. Forse ne è il punto focale, che genera intorno a sé il campo/luogo in cui precisamente l'indecidibile lingua/lalingua può presentarsi senza tradirsi: come poesia.²⁰⁶

Il cranio-teschio è dunque allegoria della morte, nocciolo inaggrabile e mai del tutto simbolizzabile, extrasignificante scabroso, «ustione del non senso», «perturbante assoluto»,²⁰⁷ ciò che, per dirla con Lacan, «rivela nella parola un centro esterno al linguaggio»,²⁰⁸ centro con cui la parola poetica si relaziona come a quell'indecidibile, a quell'impossibile, a quel reale che ritorna sempre allo stesso posto non cessando «di non scriversi».

Io non so che cos'era, ma sembrava pietà e paura. Erano oggetti muti, raggelati; sentivo che è per sua natura insopportabile a una creatura che parla che ci siano cose, materia; mi pareva di vedere che cos'è nel suo ultimo fondo impietrito la nostra vita. Distolsi il viso serrando gli occhi e i denti. Basta, basta!» (L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., pp. 37-38).

²⁰⁴ PPS, p. 641.

²⁰⁵ Correttamente Dal Bianco ci suggerisce che «la coppia finale, *spore* e *sopori* ricorda la più netta antinomia che chiudeva Pq: perirò / sorgerò» (Ivi, p. 1608).

²⁰⁶ Ivi, p. 1221.

²⁰⁷ Ivi, p. 1296.

²⁰⁸ J. LACAN, *Scritti*, I, cit., p. 314.

Dal fondo del *Galateo*, il cranio, quale presentificazione del reale, guarda nella sua totale estraneità verso di noi, verso il poeta, verso la scrittura poetica, svelando il carattere informe dell'esistenza umana, esibendo la disgiunzione tra il corpo reale ridotto a cadavere e il corpo simbolico che i sacrari e i monumenti tentano inutilmente di riguadagnare, spogliando in questo modo l'esistenza stessa di ogni immagine-illusione narcisistica, rivelandone la sua faccia in ombra, di fatto il trauma su cui essa si costituisce.

A questa altezza l'operazione poetica manifesta la sua ragione d'essere, non coprendo bensì svelando la relazione tra il linguaggio e il reale²⁰⁹ che è anche svelamento dell'impossibilità per essa di "dire" il reale, impossibilità di lasciarlo alle spalle attraverso la realizzazione di una perfetta autonomia e autotrasparenza simbolica, e dunque anche impossibilità di separarsi da esso.

Il poeta, puntando a dar voce a quel godimento che nella lingua si deposita fuori del discorso, incessantemente ritorna in quel «punto di cessazione» in cui, come dice il linguista francese J.-C. Milner, citando Lacan, qualcosa «non cessa di non scriversi». L'atto di poesia consiste infatti «nel trascrivere nellalingua e attraverso le sue vie specifiche un punto di cessazione del mancato scriversi. La poesia è connessa con la verità proprio perché la verità è strutturalmente qualcosa cui manca la lingua, ed è connessa con l'etica perché, una volta trovato il punto di cessazione, s'impone che sia detto».²¹⁰

Allora è evidente che, giunti al fondo del *Galateo*, l'appello del poeta torna ad essere tutto rivolto al «lattiginoso e mielato bruco», alla scrittura poetica, «dopo uno scoop - oggetto il Della Casa», dopo l'*Ipersonetto*, affinché ritrovi la potenza di opporsi, di ferire tutto, tutti («ripugni ripungi tutto / a tutti e tu a tutto») in una apertura, esposizione che non esenti nessuno e dunque del tutto non protetta. La scrittura poetica incontra il volto della morte per ricominciare di nuovo.

Bah, qualcosa d'altro che te cranietà voltità
da te grifo per grifo, bruchio per bruchio, squisc a squisc
si scrampi fin lassù sui trampoli e sulle liane più eteree del bosco²¹¹

²⁰⁹ Come suggerisce J.-C. Milner: «Nominare è stabilire un rapporto, instaurare un rapporto tra il senso e il reale: non intendersi con l'Altro sul senso, ma aggiungere al reale qualcosa che fa senso. E' quello che comporta la definizione del senso che Lacan enuncia nel Seminario R.S.I.: «Ciò che è proprio del senso è che ci si nomina qualcosa e non che ci si fa comprendere. A partire dal fatto che nominiamo ci sono le cose, di cui si suppone che esse non siano senza fondamento nel reale» (J.-A. MILLER, *Pezzi staccati. Introduzione al seminario XXIII "Il sinthomo"*, cit. p. 60).

²¹⁰ J.-C. MILNER, *L'amore della lingua*, cit., p. 39.

²¹¹ PPS, p. 640.

Parola dopo parola, bruchio dopo bruchio, da una defecazione ad un'altra defecazione, il poeta rilancia la sua azione poetica riprendendo quel movimento dello scamparsi che già avevamo intercettato in (*Stracaganasse o castagne secche*), uno scamparsi che qui rilancia il percorso zanzottiano verso «le 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:». Versi che anticipano il libro successivo, *Fosfeni*, nel quale il poeta tenta di disepellire le entità celesti con le stesse modalità attraverso cui il *bisnènt* si relaziona con il bosco.

Così Dal Bianco commenta questa chiusura del *Galateo*: «Prendendo commiato dal bosco il soggetto, nelle vesti di baco e di tenia, tira le somme riguardo al proprio stato. Dopo il momento dell'espulsione («sputato fuori dalla brodaglia») egli sembra acconsentire a un'ulteriore metamorfosi, che lo porterà a «sbilanciarsi" verso un fuori, uno spazio più alto e rarefatto, precludendo alle tematiche di Fosfeni».²¹²

In questo senso va anche intesa la clausula finale, il codicillo semicancellato con uno stemma araldico datato 1683. Si tratta ancora una volta di una citazione slabbrata dall'antico dialetto veneto di Nicolò Zotti. Qui si parla di «... pace ... », di: «... bontè de pace vera ... », di un mondo da cui « ... è sbandi lite, e piminti, / L'odio l'adulacion, e i tradiminti». Il Fine».

Il testo *Lattigonoso*, ma, potremmo dire, tutto il *Galateo* e il suo processo scritturale, intendendo qui scritturale nel senso della scrittura come allegoria, si capovolge nell'immaginazione slabbrata di un mondo redento di pace, di bontà, libero dall'odio, dall'adulazione e dal tradimento. Chiude uno stemma araldico che riassume visivamente tutto il lavorio del *Galateo* attraverso l'immagine dei grifi che beccano erba, chiara allegoria del fare poetico.

Lalingua e il rimosso

Alla ricerca della realtà con il suo «bisturi boschereccio» il poeta si ritrova dunque a misurarsi non solo con il volto medusiaco del potere, ma anche con i residui, i resti che ogni ordine mondano lascia cadere fuori. Giunge qui puntuale l'indicazione di Agosti che precisa come nel *Galateo* «gli ordini del mondo, da quelli mentali a quelli effettuali, da quelli culturali a quelli naturali, da quelli antropologici a quelli animali,

²¹² Ivi, pp. 1607-1608

vegetali e minerali, si trovano tutti drasticamente ridotti al livello informe e indifferenziato del residuo, del rimasuglio, della sedimentazione».²¹³

La ricerca della realtà sfocia dunque in una ipersensibilità verso tutto ciò che viene rimosso dalla storia, anche da quella naturale, e che si deposita in un fuori nella forma-informe del resto, del residuo che a sua volta viene riconosciuto quale vero e proprio «signore del mondo».²¹⁴

La relazione manifesta nel *Galateo* tra ricerca della realtà e «allergia» per le macerie, i reliquiari, i resti, aveva trovato già un suo sviluppo teorico nel confronto serrato di Zanzotto con Montale fin dal saggio del 1953 dal titolo *Inno al fango*. A detta di Zanzotto è proprio la «volontà di prendere contatto a qualunque costo con la realtà» che spinge Montale verso il «*descensus ad inferos*», verso «una vera e propria «allergia» per l'insieme dei fatti che sono «triti», per il «reliquiario», la fanghiglia, la breccia, la maceria».²¹⁵ E ciò perché i resti, le macerie della realtà naturale

testimoniano, in una forma che è sottintesa e più idonea a toccare il subcosciente, quanto lo spirito non vuole né può accettare, e che pure gli s'impone come verità: l'attualità stessa del pensiero e del sentimento degradata da una congenita e finale impotenza al livello della pietra; la vita, destinata in ogni caso a perire, valida solo come passato, il presente come regno delle scorze e dei gusci vuoti.²¹⁶

Condizione questa di chi, prosegue Zanzotto in riferimento all'opera di Montale, ormai non può che riconoscere di vivere in una terra «desolata», «non in superficie, ma in profondità»,²¹⁷ poiché

²¹³ S. AGOSTI, *Percorso di Zanzotto dalla "Beltà" al "Galateo in Bosco" e dintorni* (seguito da un intervento di Andrea Zanzotto), «Ateneo Veneto», I-II, 1979, pp. 163-70, p. 164. Questo aspetto viene anche evidenziato da Dal Bianco: «GB riprende il discorso a partire dalla situazione bloccata di Pq: il fondo oscuro del reale al termine dell'erosione entropica, il mondo come residuo escrementizio, trovano una concreta locazione storico geografica e una compiuta allegoria nel bosco del Montello. Qui, come in un'enorme pattumiera, giacciono in oscuro fermento i sedimenti organici e inorganici del processo naturale, i resti dei picnic dei villeggianti e, assieme alle ossa dei soldati della Grande Guerra, il cumulo delle tracce lasciate dall'uomo nei secoli, ivi compresa la scrittura di coloro che elessero il bosco a sede di elaborazione letteraria, primo fra tutti Giovanni Della Casa e il suo *Galateo*» (PPS, pp.1574-75).

²¹⁴ In uno dei saggi dedicati all'opera di Montale, *L'inno al fango*, Zanzotto scrive: «L'abisso temporale denunciato dalla storia della terra, i miliardi di anni messi al posto dei millenni, così "nostri" e comprensibili, e soprattutto l'importanza schiacciante, scandalosa, che i "residui" venivano a prendere qui sulla terra, 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, a togliergli ogni familiarità col suo ambiente, predicandogli con mezzi mostruosamente eccessivi la sua insignificanza, anzi il suo perdersi già in atto nel mare magnum dei residui, veri signori del mondo» (A. ZANZOTTO, *Fantasie di avvicinamento*, cit., il saggio *L'inno nel fango*, pp. 15-20, p. 18).

²¹⁵ Zanzotto definisce Montale «come uno dei più qualificati testimoni di nuove forme di sensibilità venute a caratterizzare quella corrente di vita spirituale che iniziò il "*descensus ad inferos*" verso la fine del '700, sulla linea di una volontà di prendere contatto a qualunque costo con la realtà» (Ivi, p. 15).

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Ivi, p.18.

in un mondo senza dèi la storia ben difficilmente avrebbe potuto conservare il suo senso umano (nonostante le “illusioni”), sarebbe stata inevitabilmente portata a coincidere con la storia naturale a tutto vantaggio di questa. Ricercando le sue origini, la vicenda umana trova quella degli animali mostruosi e della terra, la scienza storica sfuma nella paleontologia e infine nella geologia.²¹⁸

Da ciò deriva anche, a detta di Zanzotto, l’acquisizione entro il lessico montaliano di una terminologia geologica adatta per parlare dello spirito divenuto oggetto, e la dolorosa consapevolezza che “ogni storia finisce col coincidere con quella dei detriti fisici, con la geologia».²¹⁹

Proprio all’altezza di questa cruciale e drammatica condizione così lucidamente esposta si inserisce il percorso poetico di Zanzotto teso a sottrarsi al rischio, a suo dire non del tutto evitato dalla poesia di Montale, che «l’ultima fase della discesa» coincida «col restar travolti dal gorgo, col perdere la propria dignità»; rischio che per Zanzotto può essere eluso solo se «la discesa verso la “cosa”»²²⁰ non viene data per scontata fino «al divenirne simili, a sacrificarlesi» e se contemporaneamente si riesce ad evitare «la soluzione di una posizione di trascendenza».²²¹

La posta in gioco di questo serrato confronto con Montale²²² che si dà fin

²¹⁸ Ivi, p.16.

²¹⁹ Ivi, pp. 19-20. Sempre dal saggio su Montale: «Il destino umano è l’ “interrarsi”, il ridursi a sedimento, a “meno di quanto / t’ha rapito la gora che s’interra”, è scoprirsi come vischiosa e dolorante inerzia. Così, l’agave che sta sullo scoglio e il fluttuante “sargasso umano”, o il “bosco umano” (che ricorda quello dei suicidi, dei non-più uomini in Dante) sono già praticamente immersi, fossilizzati, nella “tenace ganga” che “aggrega vivi e morti”, e che li ha già inghiottiti e identificati con questi ultimi, nella spaventosa matrice di una verità che è tutta e soltanto terrestre [...] Dannato per un’accidia cui si trova costretto, egli continua a gorgogliare nella belletta il suo “inno”, e il suo inferno è il ritrovarsi tra gusci, fanghiglie e frammenti di terra e di pietra in cui viene a risolversi la sua umanità, il sentire che ogni storia finisce col coincidere con quella dei detriti fisici, con la geologia» (Ivi, pp. 19-20).

²²⁰ Il termine “cosa” qui effettivamente rinvia a “la Cosa” lacaniana. Nessun culto realistico della Cosa in Zanzotto che mai si sottrae alla necessità di tener viva la relazione tra mediazioni simboliche e il reale della Cosa. Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII, L’etica della psicoanalisi*, a cura di A. Di Caccia, Torino, Einaudi 1994. Per un approfondimento di questo tema in riferimento a questioni estetiche, cfr. MASSIMO RECALCATI, *Il vuoto e il resto. Jacques Lacan e il problema del reale*, Milano, CUEM 1993, Id., *Il miracolo della forma: per un’estetica psicoanalitica*, Milano, Bruno Mondadori 2007.

²²¹ Sempre nel saggio *Inno al fango*, Zanzotto scrive: «Ma l’ultima fase della discesa doveva coincidere col restar travolti dal gorgo, col perdere la propria dignità, la discesa verso la «cosa» doveva essere scontata fino al divenirle simili, a sacrificarlesi: questo, evidentemente, escludendo la soluzione di una posizione di trascendenza. E in questa fase si colloca la poesia montaliana» (A. ZANZOTTO, *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 17).

²²² Per quanto riguarda gli scritti di Zanzotto su Montale, oltre al già citato *L’inno nel fango*, ricordiamo nel volume *Fantasie in avvicinamento* i saggi: *II Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia-Scatologia)* (1966), pp. 21-26; *III Postilla da In margine a Satura* (1971), pp. 29-30; *IV Da Botta e risposta I a Satura* (1977), pp. 31-38; *V La freccia dei Diari* (1982), pp. 39-44. La frequentazione da parte di Zanzotto della poesia di Montale si ha fin dagli anni ’40 e in qualche modo attraversa tutta la sua esperienza poetica. Sappiamo che Zanzotto tenne nel 1942 presso il GUF di Treviso una lezione su Montale. Nel 1950 Zanzotto concorse al premio San Babila per la sezione inediti: la giuria era composta da Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Leonardo Sinisgalli, Vittorio Sereni. Nel 1959 Zanzotto vinse il premio Cino Del Duca (la giuria era presieduta da Montale); nel 1968 uscì il

dall'inizio del percorso poetico zanzottiano è la stessa possibilità di una nuova fiducia nella parola poetica. Fiducia che non può svilupparsi se non attraverso quel passaggio-strettoia che si apre a partire dal rifiuto di Zanzotto di sacrificare la parola alla «cosa», evitando al contempo ogni fuga nella trascendenza.

Il «bisturi poetico» di Zanzotto, a costo di spezzarsi, continua il suo lavoro di sprofondamento, di interrimento per poter estrarre quel granello di vita conservato come in una «cripta» anche negli scarti, nei residui, nei rimossi di cui il bosco è sommo contenitore. La vocazione della parola poetica zanzottiana nel *Galateo*, come già rilevato da Stefano Agosti nell'intervento critico del 1969 in merito al poemetto *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, si dischiude su una «fenomenologia del “residuo”, del “detrito” (di cui fa parte lo stesso dialetto), più precisamente sulla fenomenologia dell'assunzione al senso di ciò che normalmente viene rimosso dalla rappresentazione simbolica».²²³

Ci sembra di poter dire che la postura che qui il poeta assume nei confronti dei residui, degli scarti (naturali, antropologici, storici, linguistici, letterari) richiama per certi aspetti quella dell'angelo del celebre quadro *Angelus Novus* di Paul Klee appartenuto a Walter Benjamin che ad esso si ispirò nella composizione delle *Tesi sulla filosofia della storia*. Nella *IX Tesi* W. Benjamin scrive:

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo progresso, è questa tempesta.²²⁴

volume in versi *La beltà* presentato a Roma da Pier Paolo Pasolini e a Milano da Franco Fortini, mentre il 1° giugno uscì sul *Corriere della Sera* la recensione scritta da Eugenio Montale. Per quanto riguarda i saggi critici attorno alla relazione tra Zanzotto e Montale rinviamo a RICCARDO SCRIVANO, *Zanzotto e Montale*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXXII, 1978, pp. 936-954; FELICE PIEMONTESE, *Lassù qualcuno ha deciso: Zanzotto erede di Montale*, «Paese Sera», 4 marzo 1979; MARIA ELISABETTA ROMANO, *Dittico novecentesco. Su Montale e Zanzotto*, Pisa, Ed. Edizioni Plus 2003. Montale dedicò la sua attenzione all'opera di Zanzotto con alcuni interventi; si ricorda di EUGENIO MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, tomo II, Milano, Mondadori 1996, pp. 1794-1795 e pp. 2891-2895.

²²³ PPS, p. 1525.

²²⁴ WALTER BENJAMIN, *Angelus Novus, Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi 1976, pp. 76-77. Una rilettura di questo tema zanzottiano in chiave benjaminiana ci viene offerta da M. Manotta che a ridosso della poesia *Diffrazioni ed eritemi* scrive: «Al di là del referente lacaniano (“clivaggio” in particolare), la concezione del tempo e della storia che ci pare di evincere dalla lettura di questi versi, si può esprimere così: da un passato carico di attualità che ci guarda, giunge una spinta a “far saltare” il presente compatto, a produrre una “spaccatura” nel suo monomaniaco *continuum*, in modo che esso torni ad appartenerci allargando

La postura dell'angelo individua in Benjamin la condizione di coloro che sono consapevoli dei limiti di ogni storicismo di fatto, come ci suggerisce lo stesso Zanzotto, incapace di «fondare una radicale innovazione “salvifica”»,²²⁵ e testimonia di un modo di stare dentro alla storia che è piuttosto un in-stare, uno stare inquieto, nel frammezzo; con il volto rivolto al passato, mentre una tempesta lo sospinge verso il futuro, egli tenta di trattenersi su quella soglia per «ridestare i morti e ricomporre l'infranto» poiché ai suoi occhi la storia si mostra non come «una catena di eventi» ma sotto il segno della catastrofe, immagine di un tempo ridotto a spazio di rovine, resti, rifiuti, rimossi.

Questa visione catastrofica della storia che attraversa il *Galateo* si offre in tutta la sua drammatica evidenza nella prima parte della poesia *Diffrazioni, eritemi* dove un'ipotetica partita a carte fa da sfondo al combinarsi e allo scombinarsi di ricordi personali e collettivi che si concedono come in una «pellicola deteriorata» per salti, per «diffrazioni»²²⁶ ed «eritemi» poiché la relazione con il passato è tranciata, «tranciata la bobina»²²⁷ che avrebbe dovuto condurre entro la «tenia dei tempi / e delle materie grigio-boschive», tranciata ogni possibilità di visione nitida, lineare, compatta e

l'area della “sussistenza-resistenza”. In questa situazione, anche il mito di Orfeo assume caratteri inquietanti e tratti originali: esso sarebbe il custode culturale e culturale dei resti, colui che è costretto a voltarsi e a guardare in faccia la propria umanità perduta, per liberarla dall'inerzia e dall'indistinzione; tornano in mente le parole di Walter Benjamin nel suo noto saggio sul *Dramma Barocco Tedesco*: «proprio nelle visioni dell'ebbrezza dell'annientamento, in cui tutto ciò che è terrestre precipita trasformandosi in un campo di macerie, si sviluppa non tanto l'ideale della profondità allegorica quanto il suo limite» (M. MANOTTA, *La tentazione della quadratura del cerchio. “Il Galateo in bosco” di Andrea Zanzotto*, «Il piccolo Hans», LXXIV, 1992, pp. 112-145, p. 120).

²²⁵ Trascriviamo il passaggio nella sua interezza: «Ma io ero anche paralizzato dalla sensazione che qualsiasi tipo di programma imperniato sulla sola storicità (o meglio sugli “storicismi” come noi li abbiamo ricevuti da una recente tradizione) non fosse sufficiente a fondare una radicale innovazione “salvifica”» (PPS, pp. 1152-1153).

²²⁶ In merito all'uso dei termini «diffrazioni» ed «eritemi» Zanzotto scrive: «Si parla di “diffrazione”, quando un unico raggio luminoso diverge in molte direzioni e impedisce allo sguardo, che vorrebbe concentrarsi su un unico punto della storia, di avere una visione semplice e nitida. Perché “eritemi”? Siamo sempre nel quadro di luci che offendono. L'eritema (che notoriamente è una irritazione della pelle, anche provocata dai raggi solari) è inteso come la reazione tremenda che l'uomo può avere quando, osservando da vicino i fatti sotto la luce violente dell'illuminazione storica, prova quasi la sensazione di un'ustione, di una piaga» (Ivi, p.1254). Per quanto riguarda la concezione della storia che attraversa l'operazione poetica di Zanzotto citiamo questo passo da Manotta: «Il tempo è assimilabile a un organismo purulento (questo motivo conseguirà un grandioso sviluppo nella lirica *Periscopi di Fosfeni*); deve espellere continuamente “materia” scatologica per mantenere in una precaria omeostasi il suo organismo malato. Al poeta non interessa il tempo che procede linearmente cercando di mascherare la propria malattia (i vuoti, i salti, gli avvolgimenti); egli precipita nel materiale di scarto, accumula i residui, e dalla regione della deiezione smaschera il carattere discreto, non lineare, prevaricane del tempo» (M. MANOTTA, *La tentazione della quadratura del cerchio. “Il Galateo in bosco” di Andrea Zanzotto*, cit., p. 119).

²²⁷ Il termine “bobina” è un evidente richiamo analogico al termine rocchetto, e a quanto Freud sostiene nell'analisi del giochetto ritmato dal *fort-da* del nipotino Ernst, rappresentazione questa della presenza assenza della madre e per Lacan, messa in scena di un racconto dell'origine che ci permette di comprendere la genesi del segno e dell'accesso alla dimensione strutturale del simbolico.

pacificata del passato, tranciata dalla guerra, dalla I Guerra Mondiale che qui si pone in termini benjaminiani²²⁸ come momento decisivo del tracollo della tradizione e della stessa possibilità di narrazione del passato.²²⁹

Anche allo sguardo del poeta come allo sguardo dell'angelo di Klee la storia si dà nell'immagine di un tempo ridotto a spazio di rovine, resti, rifiuti, rimossi che chiedono di essere salvati attraverso un gesto e una parola rammemorante capaci di relazionarsi con tutto ciò e di farsene carico. Compito che Zanzotto assegna alla parola poetica la quale, significativamente, come l'angelo di Klee, appare «dotata di sguardo posto all'altro lato della storia e insieme nel cuore della storia».²³⁰ Parola che non può che affidarsi, come ci ricorda il poeta nel saggio *Mario Rigoni Stern: Storia di Tönle* riferendosi al romanzo dello scrittore di Asiago, ad una «memoria sottesa da quel carattere “utopico” che le consente di trasfigurarsi e di diventare anche proiezione verso un futuro», e che fa riferimento ad «un'enigmatica “terra” della memoria sempre reinventata, e insieme riscoperta, lungo una linea di intenzionalità vitale».²³¹ Dunque «l'abile vomero» di *Indizi di guerre civili*, eloquente metafora del fare poetico, penetra nel «chimico buio» del bosco non per rimanervi ma per ridare respiro a ciò che in esso

²²⁸ Nel saggio su Leskov dal titolo *Il narratore* dedicato alla crisi della narrazione e della trasmissibilità della tradizione a partire dall'esperienza inenarrabile della prima guerra mondiale W. Benjamin scrive: «Le azioni dell'esperienza sono in ribasso. E si direbbe che questa caduta continui senza che nulla possa arrestarla. Ogni occhiata al giornale ci rivela che essa è caduta ancora più in basso, che non solo l'immagine del mondo esterno, ma anche quella del mondo morale ha subito da un giorno all'altro trasformazioni che non avremmo mai ritenuto possibili. Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era visto che, alla fine della guerra, la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile?» (W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, cit., pp. 235-36).

²²⁹ In merito al tema della impossibilità della memoria in Zanzotto, E. Krumm scrive: «Impossibilità di una rimmemorazione intorno ad un nucleo ricomposto, sia nella struttura soggettiva (non c'è unità che ricordi, una funzione d'enunciazione che unifichi l'“io”), sia nella struttura oggettiva (non c'è qualità sensitiva dell'oggetto, unificazione tra percezione e rappresentazione). Rappresentazione ed enunciazione seguono cammini distinti ma convergenti verso una radicale mancanza di referente, sia soggettivo che oggettivo: entrambe si misurano sul loro vuoto. Un vuoto ed una scissione che in Freud si apre, nell'apparato psichico, fra memoria e percezione, e poi fra percezione e coscienza. Con un bisticcio di parole: dove non c'è passato, dove non passa, la tensione della censura garantisce la “sregolatezza” delle associazioni di superficie, ne tiene aperta la forza come un'improbabile figura che non può riorganizzarsi in unità di rappresentazione. Sospesa la memoria - e su questo dobbiamo tornare - esclusa freudianamente la regressione alla sensazione, sospeso il ruolo della coscienza cui spetterebbe la gestione del ricordo, il testo contemporaneo diviene il luogo di un certo numero di radicalizzazioni. Il significante si dispone, in un salto di anticipazione-ritardo, a mostrare dentro la lingua lo scollamento che segna il suo rapporto con il significato, che nondimeno continua a tornare al “suo” posto. Così le istanze di enunciazione rompono le coordinate enunciative del discorso, senza che per questo ognuna cessi di porre l'interrogazione già sentita in Zanzotto: “Pronto a chi parlo?”» (E. KRUMM, *Il ritorno del Flâneur*, cit., pp. 158-159).

²³⁰ Così Zanzotto si esprime in una intervista a «Il resto del Carlino» dell' 11.7.1981. Per quanto riguarda la funzione salvatrice della poesia Zanzotto scrive: «In realtà la poesia non è mai stata salvatrice nella forma intesa dai teorici dei più diversi suoi funzionalismi, anche se in determinati periodi, e in determinati poeti, si era avvicinata alla storia in modo evidente (o meglio ad una idea più e convenzionale della storia. Essa era di per sé stessa, in ogni caso, salute, era sempre stata l'apparizione più probabile della verità, della libertà, e quindi della storia» (PPS, p. 1097).

²³¹ A. ZANZOTTO, *Aure e disincanti nella letteratura italiana*, cit., p. 183.

giace come rimosso.

Il tema della rimozione si affaccia fin dai primi testi del *Galateo*. Nella seconda parte della poesia *Diffrazioni, eritemi*, dopo un vagabondare erratico della memoria sollecitato dalla corrente sotterranea dei ricordi personali e collettivi dimenticati che avevano avuto come loro teatro il bosco del Montello, la scrittura inscena mimeticamente, in un inciso messo entro due parentesi quadre, l'accumularsi disordinato di significanti-ricordi continuamente in fuga e al contempo ritornanti che fanno saltare la partita a carte, così come ogni galateo, ogni possibilità di regolamentazione e organizzazione. E ciò perché essi si danno in un movimento vorticoso, in rotte di collisione che provocano «collage» lalinguistici di «malintesi», nel loro far ressa allo «sportello» della «rimozione» nella speranza di poter trovare quel «minuziosissimo riguardo», quell'attenzione che è anche immediatamente redenzione a cui possono aspirare solo se vengono collocati nella «giusta costellazione / nel mandala», solamente appunto «se cadrà la rimozione».

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 sestosenso/terzoocchio

rendendolo adeguatamente

tremolo e selvaggio nel soppesare e valutare -

ma come di troppo dolce e infrollita selvaggina

nel massimo di grandangolare:

ecco è tranciata la bobina

della scorretta endoscopia per entro il dentro tenia dei tempi

e delle materie grigio-boschive

attutiscono identità portano via identità

[...] ²³³

La formula «Sono gli stessi» identifica e riassume il rimosso della storia personale e collettiva, i ricordi, i significanti, forme di identificazione dimesse la cui pressione sul soggetto è segnalata dal climax verbale del v. 2 («anno su anno a rintracciarmi, a stanarmi, a sterrarmi»); ognuna di queste entità, ognuno di questi fattori evidenzia in sé un fervido, straniante, iniziatico dinamismo, una solitudine, potremmo dire una loro intima decontestualizzazione, una felice e liberatoria follia, una eccedenza e frivolezza²³⁴ anche se, in qualità di rimosso essi sono «grevezza, dimenticata carogna», essi si presentano come qualcosa di pesante, di soffocante, di insopportabile nel loro movimento che li porta ad accumularsi e risucchiare tutto sotto di sé («accumulano sotto e stringono tutto / sotto di sé»).

Ma il rimosso, tutte queste entità premono per venire a galla, agguantano il soggetto, gli «sbattono addosso quella porta e il manrovescio»,²³⁵ e contro il passare del tempo che vorrebbe definitivamente dimenticarli, con un movimento contrapposto («ruttano controtempo») non solo rendono palese gli effetti della rimozione ma chiedono di poter ripresentarsi.

Nel v. 16 il poeta introduce fumettisticamente un «IO» campato in aria che in modo goffo ma furioso e aggressivo intima «le foglie stravolte, una per una», «le ghiaie le pozze, gli scialacqui delle acque», gli alberi (tutti elementi che metaforizzano il rimosso del bosco e del soggetto) «di esistere» di uscire ad uno ad uno («uno per uno»)²³⁶.

Dopo l'intimazione rivolta dall'io alla serie di identificazioni di cui esso è costituito affinché vengano a galla, il poeta, con un repentino aggiramento, segnalato dal grafismo dell'andare a capo, con una schinca tricksterina, da «trucco-trick» che sembra capace di eludere «la porta» della rimozione, prosegue ripercorrendo a ritroso la propria identità mettendone in risalto l'intima pluralità («di / identità in identità risulti risalti»),

²³³ Ivi, p. 584-585, App. 1, III.

²³⁴ Da notare che qualificazioni quali «strabicamente solitari, folli, felici, stragonfi, iniziatici, frivoli» potrebbero essere anche attribuiti a lalingua.

²³⁵ Questa «porta» ha la stessa funzione del «cancello», dello «sportello» (della rimozione) di *Diffrazioni, eritemi*. Questo «manrovescio» è un gesto che segnala l'accesso alla legge, al simbolico, al trauma e ricorda i «piccoli schiaffi» che si contrappongono alla «carezza» della poesia iniziale del *Galateo, Dolcezza carezza. Piccoli schiaffi in quiete*.

²³⁶ L'io stesso in *Prima persona* da *Vocativo* invocato nella poesia scaturisce dal bosco: «- Io - in tremiti continui, - io - disperso / e presente: mai giunge / l'ora tua, / mai suona il cielo del tuo vero nascere. / Ma tu scaturisci per lenti / boschi, per lucidi abissi...» (Ivi, p.162).

le molteplici identità ingravidate dal soggetto («identità dilavate spolpate ma pur sempre infetuate di me-») che però non sono altro che «strizzate monture armature gualdrappe da Avatar».²³⁷ Il processo sinonimico che traduce queste molteplici identità con «monture armature gualdrappe da Avatar» svela il loro aspetto illusorio; esse sono paragonate a differenti cappotti sovrapposti l'uno all'altro prelevati, per dirla con le parole di Lacan, dal «ciarpame» del «negozio di accessori» dell'io.²³⁸

Eppure il poeta prosegue aggirando l'identità che soffoca il rimosso, che calca «la serpe come in un'icona». L'«io madre di identità», invitato a confrontarsi con ciò che esso rimuove, con quel molteplice appartenente all'ordine del negativo che esso riduce a scarto, maceria, rimosso, si apre al molteplice, alla differenziazione e alla ripetizione che lo attraversa internamente. In questo modo il poeta oltrepassa, dribblando con un fare tricksterino da «insetto-trucco-trick» ogni singola identità, inseguendo a ritroso quel processo di ripetizione e differenziazione dell'identità che sta all'origine del soggetto. Così di identità in identità, di significante in significante, l'io ad ogni tappa della decostruzione della sua struttura restituisce e attualizza le sue relazioni fantasmatiche, le sue identità rimosse.

Pertanto l'uscita dal monologo dell'identità passa attraverso la riappropriazione di quello scarto che essa produce necessariamente nel suo farsi: il ritorno di questo scarto si determina attraverso la ripresa di tutto ciò che da essa è stato espulso, al fine di

²³⁷ In questo testo l'inconscio si propone così nelle due modalità, dice Zanzotto, rispetto all'approccio freudiano e lacaniano «di immaginizzare l'io, che nel suo essere sovvertito, instabile, misero, reggeva peraltro entro se stesso le proiezioni di un inconscio ricco di una vita-violenza duplice: quella di supporto-cloaca di un rimosso originario e quella dell'abbattuto acherontizzato ordine del simbolico» (Ivi, p. 1214).

²³⁸ Nella voce *L'identificazione e l'io* del loro *Dizionario di psicanalisi*, Roland Chemama e Bernard Vandermersch scrivono: «L'io è fatto della serie di identificazioni che hanno rappresentato per il soggetto un punto di riferimento essenziale in ogni momento storico della sua vita. Ma Lacan insisterà ulteriormente sull'aspetto di inganno, di sembante, di illusione che l'io riveste in una "eccentricità" radicale in rapporto al soggetto, paragonando l'io ad una sovrapposizione dei differenti cappotti presi da ciò che egli chiama il "ciarpame del suo negozio di accessori» (ROLAND CHEMAMA - BERNARD VANDERMERSCH (a cura di) *Dizionario di psicanalisi*, Roma, Gremese 2004, p. 167). Può essere interessante verificare come l'identità plurima ci viene proposta anche in termini linguistici da Zanzotto proprio in riferimento all'io in relazione alla dizione dialettale "mi": «Si deve ancora osservare che tale fenomeno è stato forse reso possibile dal fatto che io parlo costantemente anche il dialetto. Per chi parla dialetto l'io (psicologico) non è un semplice io, perché al di sotto di tale voce pronominale che lo denota ce n'è anche un'altra, *mi*, la prima persona in dialetto veneto. Chi dice in continuazione *mi* riferendosi a se stesso, quando dice io passa ad un altro e più "alto" livello e, vorrei dire, a un'altra personificazione. In una situazione atrocemente reale come quella, nel sentimento collettivo della catastrofe, chi dice *mi* e parla dialetto si trova in profonda simbiosi col corpo sociale che pure lo parla, tende a ricongiungersi all'immenso mormorio informe di deprecazioni, commenti, espressioni del lutto irreparabile. L'apparire in sogno dell'io, collegato col livello "alto", e per certi aspetti volontaristico, dunque è anch'esso un segno di rivalsa, di ciò che vuole riconquistare una prospettiva e un distacco perché sia possibile riprendersi, superare. Collegata a quell' IO come principio e quindi riprincipio, ricominciamento, appariva inoltre una forza di deriva interna al dire come rivalsa sul mondo, il desiderio di un dire che arrivasse a qualcosa di situato oltre la lingua, che fosse reale in quanto efficiente di realtà, pur rimanendo un dato linguistico. Un'ombra del *fiat* da cui, per la religione, venne la realtà?» (PPS, pp. 1298-1299).

ritrovare quel punto, quell'attimo, nel quale questa scissione ha avuto luogo. Attimo in cui il soggetto e la sua stessa parola, dopo aver attraversato i fantasmi identitari, giungono su quella soglia a ridosso della quale essi non possono che inceppare, arrestarsi «mezzo dentro e mezzo fuori bocca», interrompersi entro un traballante balbettio, entro una “impasse” che apre al riconoscimento della propria costitutiva mancanza.

L'immagine finale di quel «ciel che mi maciulla»,²³⁹ che tritura le identificazioni dell'io, segnalandone l'inconsistenza, potremmo dire, con le parole di Zanzotto riferite a Lacan nel saggio *Nei paraggi di Lacan*, materializza questo «mancamento nel posto dell'ego, introducendo consistenze da dantesco Cielo della Luna nel punto focale dei paradisi dell'io (Io?)»²⁴⁰ e con ciò rimette il soggetto di fronte alla propria divisione, alla propria *manque*, sola condizione a partire dalla quale è possibile per ogni singolo soggetto ritrovare quelle ragioni che lo sollecitano a, direbbe Lacan, «non cedere sul proprio desiderio».²⁴¹

È così che nella poesia successiva dallo stesso titolo (*Sono gli stessi*) il poeta può iniziarsi ad una rinnovata capacità di presa e camminamento affidati alle «gambe/raggi» in grado di condurre «verso i più lontani indecidibili angoli/raggi» del bosco.

Ora posso carpire (prendere) - e poi - strampolare con gambe/raggi
verso i più lontani indecidibili angoli/raggi.
Non si dica che è chiusa o aperta
se è nel più bosco del bosco a fianco del bosco
se è dentro a fiato a morbido l'arduo sparire della gola in gola
di torbido di ricco di luminescente²⁴²

Il gesto dell'afferrare e il movimento «strampolato» delle «gambe» che peraltro richiamano le movenze del Trickster grazie alle quali il *bisnèt* in (*Stracaganasse o castagne secche*) si relaziona con il bosco, trovano un riscontro sul versante linguistico-

²³⁹ Il cielo che maciulla si contrappone qui alla figura lacaniana dello specchio. Immagine che smaschera quella identificazione primaria del bambino con l'immagine di sé che egli vede riflessa nello specchio, matrice di tutte le successive identificazioni narcisistiche e immaginarie.

²⁴⁰ PPS, p. 1214.

²⁴¹ «Quel che chiamo cedere sul proprio desiderio si accompagna sempre nel destino del soggetto - potete osservarlo in ciascun caso, prendete nota della dimensione - a un qualche tradimento» (J. LACAN, *Seminario, libro VII, L'etica della psicoanalisi (1959 - 1960)*, trad. di M. D. Contri, Torino, Einaudi 1994, p. 403). Sulla relazione tra soggetto e lalingua Milner scrive che quest'ultima «opera effettivamente soltanto dall'istante in cui un soggetto di desiderio ha soggettivato un punto della catena; in altre parole quando ha detto il suo desiderio: in questo senso lalingua offre le sue vie che il dire imbrocherà comunque - anche nella sua dimensione d'inconscio» (J.-C. MILNER, *L'amore della lingua*, cit., p.104).

²⁴² PPS, p. 586.

lalinguistico nella rigenerata abilità delle parole-raggio di condurre «verso i più lontani» e inarrivabili «angoli» del bosco, e verso quei «raggi» «indecidibili», qualificazione questa che significativamente essi spartiscono con appunto l'«indecidibile linguistico/lalinguistico».²⁴³

Qui siamo oltre la rimozione, in quell'es anagrammato nei vv. 4-5 nel ripetuto e anaforico «se è»; per il poeta non si pone più il problema di capire se quella «porta», che nella poesia precedente gli veniva sbattuta in faccia, sia «chiusa o aperta» poiché essa viene continuamente varcata «nel più bosco del bosco a fianco del bosco», continuamente ecceduta «dentro il fiato il morbido l'arduo sparire della gola in gola / di torbido di ricco di luminescente», dentro a quell'oscuro del bosco contemporaneamente torbido e luminiscente, attraversato da quella dialettica tra oscurità e luminosità che investe anche la poesia successiva (*Perché*) (*Cresca*). La poesia (*Sono gli stessi*) prosegue nella seconda strofa con i versi:

e ora posso col regolo calcolatore col contagocce

infiltrarmi tra le compagnie di virus di idiozie di settimicieli

in una pencilata sbilanciata sbilenca libertà (sull'altro):

[...]244

Si apre a questo punto la possibilità da parte del poeta di infiltrarsi («col regolo calcolatore col contagocce»), rispettivamente con l'aiuto della parola poetica e del contagocce,²⁴⁵ di infiltrarsi in modo sbilenco, di sprofondare nella zona più nascosta del bosco là dove miserie e grandezze convivono, di sprofondare nel sonno-sogno, qui ingraffato e inscenato da un complicato lavoro analogico, metonimico e metaforico che ubbidisce alla retorica dell'inconscio, complici i «virus a navetta», e che ha quale decisivo connettore e condensatore simbolico l'orso, preso a simbolo degli aspetti più profondi del bosco e dell'inconscio, del caos primigenio oltre che nelle sue componenti femminili, e materne.

Pur sprofondato nel bosco-sogno, «stravolto su spine», «pure rattratto nei più sottili e mistici broglie del bosco», nella strofa finale il poeta si presenta, trasfigurato in

²⁴³ Ivi, p. 1220. Nel *Galateo* i raggi spesso sono metafora delle parole e dei fonemi.

²⁴⁴ Ivi, p. 586, cfr. App. 1, IV. Zanzotto, nelle *Note* a (*Sono gli stessi*) scrive: «virus a navetta ecc.: modificatori di RNA, trasportatori di frammenti genetici da specie a specie, ricchi di scherzose, imprevedibili “trovate” che creano imbastiture di analogie tra le specie più lontane. Collaboratori della creazione, non solo demolitori» (Ivi, p. 647).

²⁴⁵ Il “contagocce” è lo strumento con cui assumere quegli psicofarmaci che servivano al poeta contro l'insonnia e il cui uso viene spesso da lui collegato all'apertura di veri e propri “trip”.

insetto; con le sue «chele di transferasi», parolette pinze capaci di connettere mondi diversi, si rivolge verso l'alto, («su sù») mentre la testa «rotola giù giù» verso l'oscuro, - tema ossessivo della poesia successiva (*Perché*) (*Cresca*) - postura drammatica che però segnala ancora l'aspirazione e la potenzialità della poesia di tenere assieme il cielo e il mondo ctonio.

Chele chele di transferasi
ancora pressanti oranti sù sù

e testa che rotola giù giù²⁴⁶

Il tema del rimosso trova nell'ultima parte del *Galateo*, un suo rilancio tematico più precisamente nella poesia *Ill Ill* che per molti aspetti richiama il testo *Sono gli stessi*. Il rimosso in questo caso non «sono gli stessi», i ricordi rimossi, bensì i morti caduti nell'oblio.

Non si parla di loro
Non sono cinema, non si deve - nulla è dovuto
Perché ogni «giusto» movimento
non è che da loro di cui non si ricorda
di cui non si cinematografà
di cui cresce un riposo tracotante, sfacciato,
a cento valenze, fuori tela non se ne parli, non se ne fotografi -
connessi quanto basta, in disfacimento
o in cucitura quanto basta
quanto mai non basterà E poi:
forca, fastello, righello, bottone
 striscia che stride (non se ne
 vomita mai che basta ma l'oblio l'oblio
 ha grandi successi, affèdidio)
 pestello²⁴⁷

L'avverbio di negazione «Non» con cui esordisce il testo e che viene ripetuto insistentemente nel corso della scrittura, introduce la rimozione di fatto immediatamente revocandola,²⁴⁸ a cui sono sottoposti coloro da cui ha origine «ogni

²⁴⁶ PPS, p. 586.

²⁴⁷ Ivi, p. 620.

²⁴⁸ Questo insistente percorso strutturato sulla negazione, che peraltro è presente anche in altre occasioni nel *Galateo* richiama quanto scrive Freud nel *Saggio sulla negazione* del 1925. Essa, scrive Freud è «un

“giusto” movimento», «di cui non si cinematografa», di cui non si parla, non ci si ricorda.

Il rapporto con essi è minimo e strumentale («Connessi quanto basta, in disfacimento /o in cucitura quanto basta /quanto mai non basterà»). Da essi cresce un riposo per nulla pacifico, bensì «tracotante, sfacciato», dalle «cento valenze, fuori tela». La scrittura poetica, qui simbolizzata da «forca, fastello, righello, bottone /striscia che stride», tenta di dar voce a tutto questo brulicante rimosso anche se il suo lavoro non è mai bastato poichè l' «oblio» raffigurato dal «pestello» finisce per avere «grandi successi».

Il successo di questo oblio determinato dalla rimozione rende vano nel sonetto *V* (*Sonetto dell'amoroso e del parassita*) il tentativo di aggrapparsi ad un memorare che aspira a riacciordare e ricostruisce, falsificandola, l'esperienza vissuta in passato come può essere l'amore per una Lei, qui donna, beltà, natura: («o memoria con meco t'incammini, / lo sparso accordi e riconformi il fratto:»). Si tratta di un memorare addomesticato, di un'«iperbolica memoria» come quella del bosco in superficie che in (*Sotto l'alta guida*) (*Abbondanze*) si presenta «nelle sue deduzioni fasulle e celestiali» e contro cui il poeta non può che scagliarsi. Contro questo tradimento, questo rischio di addomesticamento della memoria e del bosco il poeta impreca e lancia i suoi strali così come contro i «tracciati cata-/stali di quanto già fu foresta».

Fuori-di-sé nell'accavallarsi, verde
e mansueto nello strisciarmi come verde al limite del piede
Dove si sparte l'iperbole memoria
nelle sue deduzioni fasulle e celestiali
impreco incabalando di vita i tracciati cata-
stali di quanto già fu foresta, aura di foresta
più violenta di foresta fin nel
suo essere solo pelleagra o cinereo verde di un immenso ieri²⁴⁹

Foresta-bosco che tuttavia, come nei versi sopra citati, è ancora in grado di traboccare sotto la spinta di una lalinguistica esplosione dialettale in «bisbigliate vocalizzate ab- / baiate», «salvazioni a bizzate, a pienostomaco, / salvazioni a

modo di prendere coscienza del rimosso, in verità è già una revoca della rimozione» (S. FREUD, *Opere*, trad. it. E. Fachinelli, X, Torino, Boringhieri 1978, il saggio *La negazione*, pp. 197-201, p. 198). La Kristeva mette anche in luce la presenza della negazione nel linguaggio degli schizofrenici, cfr. J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, trad. it., Venezia, Marsilio 1979, p. 102).

²⁴⁹ PPS, p. 629.

strazharía, a strazhabalón, miei lupi, mie volpi, lóf, bólp, / salvazioni salvantisi erette
ricurve / curvate di peso vis'cia, di curva sferza, / miei gatti selvatici, roveri, funghi-
maghi, / Barbón Gaorni Panaruole belle / curve in ribaldo ballo scalpito...».

Dunque resta per il poeta necessario come indicato in (*Sotto l'alta guida*)
(*Abbondanze*), percorrere «ora quello che fu / di te e di me abbondanze di losco»,
abbondanze di bosco, di un inconscio trasbordante, «in sovraccarico», abbondanze
«ardue» e «feroci» nel loro eccesso; solo attraverso un percorso di negazione qui
segnalato in modo balbettante dalla sequenza «né né né no» del v. 6, è possibile arrivare
al «verdeessere», all'essenza del verde dimenticata, rimossa, immergersi dentro quel
«verdeessere» che è ricettacolo di brutture, ma anche come l'oscuro di (*Perché*)
(*Cresca*), «fomite», causa, evento di fondezza, e «fornice», luogo di apertura.

L'esperienza dell'apertura, dello sfondamento dei «veli» e dei «veti» che
impediscono l'accesso al rimosso del bosco, della psiche e della lingua ci viene
riposta entro una combustione lalinguistica efficacissima nel *XIV* (*Sonetto di veti e*
iridi) che è anche quello conclusivo dell'*Ipersonetto* prima della *Postilla* dedicata a
Fortini.

Quali torpori di radici porto,
pigre radici in urto, in moto sordo,
sforzo che non ha tregua e insegue ingordo
per stasi e stacchi il proprio senso morto,

il proprio vivo senso che arde assorto
e d'ombre e selve eterne cede al bordo;
con che radici terre e terre mordo
ma in quante tetre piante torno aborto.

Terre e radici plumbee faccio viridi,
o veti nella vetaia estirpo e tolgo,
poi vengo meno e in mie asme impaludo;

qua e là, sangue, per secche sto e trasudo;
vetusta talpa grufolo, sconvolgo,
e spio nel piombo insorgere mille íridi.²⁵⁰

²⁵⁰ Ivi, p. 607.

Qui il poeta persiste, insiste operando tra le «radici», anche in senso linguistico-etimologico, inseguendo il senso morto, e il «vivo senso» che «arde» e «cede al bordo». Radici con cui il poeta morde «terre e terre» riuscendo nonostante le sconfitte («ma in quante tetre piante torno aborto») a far sì che alcune «Terre e radici plumbee», senza colore, siano vivificate, rese verdi («faccio viridi») attraverso il togliimento e l'estirpazione dei «veti nella vetaia» (neologismo quest'ultimo che si origina dalla radice della parola «veti»).²⁵¹ Nell'ultima terzina il lavoro del poeta, qui «vetusta talpa» che grufola proprio con il muso dentro la terra sommuove lalinguisticamente i significanti depositati nel bosco e in questo modo fa insorgere e risorgere dal piombo-scrittura «mille iridi».

Appare evidente qui, come in molti altri luoghi del testo zanzottiano la forzatura, la violenza a cui è sottoposta la lingua attraverso lalingua il cui operare è tutto dell'ordine dei giochi delle lettere, delle parole trattate come cose, attraverso cui l'inconscio del soggetto strutturato come linguaggio, come lalingua, parla, cerca di farsi intendere. Poiché la lalingua opera introducendo o ritirando una lettera, spiazzandola, spiazzando la relazione tra le parole con intervalli stranianti, facendo emergere una significazione differente, giocando sull'omonimia, generando sequenze ripetute e dislocate secondo un processo di frantumazione della lingua che proprio nella cesura sembrerebbe rendersi capace di esprimere l'inesprimibile.

La relazione con la storia ed i suoi rimossi, con ciò che in essa vi è di dimenticato non può dunque che passare attraverso una violenza del linguaggio non solo, come precisa Zanzotto «necessaria per restituire il senso di tragedia insito negli eventi storici, quasi con la stessa intensità con cui è stato vissuto dai protagonisti»,²⁵² ma quale strategia per poter, smuovendo da dentro il linguaggio, raggiungere quel rimosso. Attraverso questa operazione sui sensi morti e rimossi si produce infatti un contromovimento, un «controtempo» che non tanto rievoca o commemora, ma punta a sottrarre il passato al suo essere solo passato, i sensi ad essere solo sensi morti.

Assistiamo così alla rimessa in gioco del passato messo fuori da coloro che su quella rimozione producono i loro codici, le loro regole e ciò a partire da una scrittura poetica che sembra, nel suo lavoro continuo anche su se stessa attraverso la rimessa in circolo delle sue stesse acquisizioni, dei suoi stessi depositi, non voler escludere nulla, per aprirsi in tutte le direzioni, «ovunque», riproponendo di continuo il suo stesso

²⁵¹ Ricordiamo anche i «tabù/-di piante invorticate e rintanate giù giù:!» di (*Certe forre circolari colme di piante - e poi buchi senza fondo*). (Ivi, p. 562)

²⁵² Ivi, p. 1256.

autoprodursi nell'attraversamento della scissione da cui essa stessa si origina e da cui può effettivamente essa stessa rinascere.

Tutto ciò esige da parte del poeta, quel contromovimento inscenato in (*Sotto l'alta guida*) capace di passare a «contropelo le stagioni / con cattiveria e immortalità e immoralità», di svelare i fondamenti crudeli della storia, di opporsi a quell'ordine mondano che inanella il passato entro una linearità storica per nascondere la violenza e l'oblio su cui esso si regge. Ordine che, per inciso, non tarda a riconoscere anche nella parola poetica e nel poeta, «scriba», «insetto-trick», un proprio nemico a cui mettere la mordaccia, la museruola, i lacci, il cappio al collo, le manette: «[manette] [contro i polsi di scribi] [alle zampe, ceppi]»). Rimozione della stessa parola poetica, ribadita nella prima strofa di (*III III*), sintomaticamente messa tra parentesi, in cui la poesia si affaccia allo sguardo consapevole del poeta come «non voluta come il cielo / non voluto dei fossi / senza menu o programma», dunque fuori programma e fuori menù.²⁵³

Così, ritornando a (*Sotto l'alta guida*), il poeta dandosi come compito quello di attraversare «contropelo le stagioni» scende nelle profondità del bosco «avido verso le mucillagini e l'agar l'agar», verso i sedimenti del bosco in qualità di «minatore di fiori / e poi scaccola-presenze mucillagini».

Nella parte finale del testo egli «si fa grazia» nel senso di farsi spazio, di farsi luce «attraverso la raggiera dissimetrica di rami o cieli elitre /e tutta la botanica allarmante delle piogge-», e riafferma quella necessaria violenza distruttrice che - passando a «contropelo» la storia e il linguaggio - crea «particolari dissimetriche», scorticando lo strato superficiale del terreno erboso, facendo la scalpatura, stanando con violenza «a calci», «signore ombre». Mosse queste che configurano ancora una volta il movimento aggressivo con cui il poeta, rifiutando di farsi ammanettare e ridurre al silenzio, si relaziona a quel rimosso del bosco che forse comunica «come per fumo, per tamburo», ovvero attraverso forme di “comunicazione” ancestrali che dunque chiedono alla poesia un ascolto non precostituito, una disponibilità ad arrischiare se stessa e i propri statuti.

(*Sotto l'alta guida*)

²⁵³ D'altronde Zanzotto non esita a riconoscere nel cuore stesso del fare poetico una forza di contrapposizione ed opposizione a tutti gli “ordini del mondo”. Nel saggio *Poesia?* del 1976 scrive: «Non c'è poesia che non abbia a che fare con l'emarginazione e, appunto quando vi è coinvolta in pieno, questa forza da cui viene la poesia tocca il «margine», il limite, e forse va al di là di tutto quello che si poteva sospettare o prevedere all'inizio. Per questo il fare poetico rimane nella sua cenciosa e discutibile autonomia a istituire un polo opposto e necessario a tutte le istituzioni umane che hanno rapporto con il potere storico» (Ivi, p., 1201).

Attraverso contropelo le stagioni

con cattiveria e immortalità e immoralità

[manette] [contro i polsi di scribil [alle zampe, ceppi]

intollerabile

caparbiamente definiente spazi

incomprensibilmente

spazi rameggiati come elitre

avido verso le mucillagini

e l'agar agar

minatore dei fiori

e poi scaccola-presenze mucillagini

Stanato da gocce di pioggia e di cielo

rimpolpato da gocce e cieli

spolpato, ridotto, dimidiato

da ogni x dei mille-de x del bosco

e per null'affatto batterio e anche meno insetto

anzi insetticida chimicamente

disperso ovunque, mimetizzato nel bosco,

anzi defoliante deterrenizzante -

L'accidia dai molti tentacoli tira ai guinzagli

frotte di virtù cardinali

e virtù teologali,

è quella che si fa grazia

attraverso la raggiera dissimmetrica di rami o cieli elite

e tutta la botanica allarmante delle piogge -

anzi omicida a tempo perso

particolari dissimmetrie inventando

contropelo, scortica- cotiche, scalpatura, rigurgito

e signore ombre [di acquai carsi e stomaci

stanate anch'esse a calci fintanate

ondeggianti per confondere ammanettare

ma forse anche diffondere, così, comunicare

come per fumo, per tamburo.²⁵⁴

In *Che sotto l'alta guida* il poeta che rovista nel bosco e cammina tra «lapi di qua e là sparse tra i delitti delle erbe / tra i battimani delle erbe e dei boschi» invita la parola poetica ad un generalizzato sbandamento liberatorio, ad una violenza liberatrice in grado

²⁵⁴ Ivi, p. 627-628.

di produrre l' infrazione di ogni norma in un fare lalinguistico febbricitante.

Sbanderò una buona volta in poesia
sbanderò in malabestia che ringhia e s'ingalluzza,
tradirò una buona volta tutto in poesia,
ma - anche se l'anca si lussa non deve insonnarsi né s'insonna la zuffa

Tradirò, sbanderò, a perdifiato, griderò nei combattimenti
-men che sfienagione allo sbando del dolore
trito e folle di cui faccio ribaditissimo premio al mio omaso, ai villi -
sì, lascerò, lascerò andare queste e altre cause in malore²⁵⁵

È dunque sul lato negativo della storia, sul suo rimosso che si porta lo sforzo del poeta, per estrarre e liberare da quest'ultimo, ad ogni nuovo gradino dello sprofondamento, quel granello di vita che vi è conservato come in una cripta. Così nella poesia (*Certe forre circolari colme di piante - e poi buchi senza fondo*) il poeta invoca le piante sprofondate nelle forre («gangli glomi verdi di paure») ormai ridotte a verdeggianti tumori, ad emblemi di paure e profezie negative, così come i resti, i residui e gli stessi significanti rimossi nascosti in «cripte piziache», (gli «incriptati piziaci sbavaggi e fonemi»), affinché lo guidino «ai santi ossari / dove in cassettoni minuscoli / han ricetta le schegge dei giovinetti fatti fuori».

0 gangli glomi verdi di paure,
paure-Pizie, incriptati piziaci sbavaggi e fonemi -
con passi liturgici, con andirivieni liturgici
imposti dalle vostre
o topografie note soltanto a Comandi Supremi,
guidateci ai santi ossari
dove in cassettoni minuscoli
han ricetta le schegge dei giovinetti fatti fuori²⁵⁶

Il bosco del *Galateo* si presenta dunque quale monumentale contenitore di rovine, scarti, residui, ossa, resti, esiti inevitabili dei processi naturali e di quelli storici, raccoglitore di una memoria individuale e collettiva discontinua, sconnessa, sprofondata, che solo un lavoro di «endoscopia» condotto con l'«abile vomero» e con

²⁵⁵ Ivi, p. 634.

²⁵⁶ Ivi, p. 563.

tutta la violenza liberatoria del linguaggio poetico, capace di sospendere, interrompere, oltrepassare la rimozione, è in grado di far riemergere, di liberare, a partire dal riconoscimento in ciò che è già stato di ciò che ancora chiede di essere, nella parola già data la parola che continuamente chiede di darsi. La dizione poetica favorisce questa operazione poiché essa è in grado di sottrarre le parole al tempo lineare in cui sono confinate dal detto, alla camicia di forza imposta dal significato, alla mordaccia, al cappio al collo. Essa, come indicato nel (*Sonetto dello schivarsi e dell'inclinarsi*) che fa da *Premessa* all'*Ipersonetto*, con le sue «labili arti»,²⁵⁷ grazie alla sua intrinseca mobilità si mostra capace di reintricare, nel senso anche di riagganciare e sciogliere, i glomi biologici del bosco, del corpo-psiche, i nodi dei galatei in esso iscritti, i fili dei discorsi in esso sedimentati, le storie e le memorie in esso depositate, per riaprire ad un generale godimento del bosco, del corpo-psiche che non può che passare attraverso un diffuso godimento della lingua nel suo per nulla pacificato venire al mondo, nel suo autoprodursi che è anche autoproduzione del soggetto e sua rinascita.

Godimento che sta a fondamento del fare poetico laddove esso restituisce al significante la sostanziale mobilità delle combinazioni dei fonemi che lo compongono, liberando la sua carica interna e aprendo così nuovi sentieri nella lingua, nel bosco.

Sentieri che portano verso quel rimosso sedimentato entro la lingua colma di contenuti di esperienza, di modalità di comunicazione e di tonalità emozionale che in questo modo vengono riattualizzati nella dimensione di un nuovo ordine del tempo in cui «furto e futuro» (*Perché*) (*Cresca*) paronomasicamente si congiungono e disgiungono produttivamente. In questo modo la lingua, nella sua piega lalinguistica, verifica a partire da se stessa che le parole rimosse non scompaiono facilmente, ma operano continuamente allo stato latente nell'inconscio, e riemergono in forme più o meno travestite e perturbanti laddove ci si apre al loro ascolto. È quanto Zanzotto intende quando nel saggio più volte citato *Su "Il Galateo in Bosco"* tenta di circoscrivere le modalità del darsi dell'esperienza lalinguistica della lingua:

Certo, sono incappato in nodi che poi non strangolavano, ma più si stringevano più sembravami liberare: mi sono trovato in "caselle vuote" che poi si facevano invece sentire come grumi terragni o morule, caselle strapiene e divenute tali proprio per un collasso lalinguistico della lingua stessa, come, se si può osare dir tanto, si fa tremenda la massa proprio in quello che è definito come buco ("nero"). E poi prosegue il poeta precisando che si tratta di "sensazioni sfuggenti ma intense, come post somnia, e forse prive di ogni attendibilità, ma che sempre rientrano nell'orizzonte del tentativo poetico quando «non

²⁵⁷L'attributo "labili" va inteso anche nel senso, come ci aiuta a dire Tassoni, di "mobili" ovvero «che non si inchinano al significato ultimativo» (A. ZANZOTTO, *Ipersonetto*, cit., p. 37).

sembra più evitabile”. In esso ogni equivoco, ogni detrito, ogni inezia si presumono/destinano alla metamorfosi o agnizione, in “alcunché di ricco e strano”: lo si ripete qui secondo i più collaudati canoni.²⁵⁸

L’esperienza lalinguistica si apre ogniqualvolta si incappa entro un eccesso di significazioni, nodi di significazioni che più diventano ossessivi più sembrano in grado di aprire linee di fuga, ogniqualvolta si inceppa su «caselle vuote» che poi lasciano uscire grumi di significanti, aggregati di elementi a livello embrionale convertendosi così in caselle strapiene per eccesso e divenute tali «proprio per un collasso lalinguistico della lingua stessa». Esposto sul bordo di quel «buco nero» il poeta si pone in ascolto del significante, dei suoi residui acustici, delle parola morte e sepolte, delle parole altre, xenoglossie, glossolalie, che egli voca e invoca attraverso un lavorio sulla materialità della lettera in grado di agganciarle, di disepellarle.

Ricapitolando potremmo dire che la scrittura poetica nel suo fare lalinguistico, lavorando sul taglio imposto dal linguaggio rimette in moto la lingua proprio in relazione alla sua originaria costituzione e in relazione a ciò che essa, per darsi, rimuove in continuazione. In questo modo essa provoca un altro appuntamento dei significanti che si produce attraverso gli effetti di fuga entro un godimento debordante ed eccedente della lingua/lalingua tale da precludere ogni ipotetica appropriazione di essa.

Godimento della lingua che nel *Galateo* è anche immediatamente godimento del bosco poichè il bosco è effettivamente, come abbiamo già avuto modo di dire, luogo di un godimento immondo, che eccede l’io, il corpo proprio, la storia e che rende vana e falsa ogni cosmetica sublimazione civilizzatrice.

Il bosco dunque si conferma come corpo fortemente segnato dall’ordine simbolico ma anche quale territorio che nel suo continuo sottrarsi al processo di significazione immette il poeta nella inquietante prossimità di una zona, interna al linguaggio e sulla quale esso sembra non aver potere di presa e di articolazione. Si tratta di quella «zona incandescente» del reale irriducibile tanto al significante quanto all’immagine, zona oscura del godimento irrappresentabile, dell’eccesso impossibile da governare.

In questo senso il bosco presenta nel *Galateo* a tratti la fisionomia dell’oggetto perduto, dell’oggetto reale della *libido*; qualcosa che non ha a che vedere con ciò che è puramente naturale ma casomai con la logica dell’inconscio, al contempo causa di desiderio e rimasuglio, scarto. Da ciò deriva anche quella eterogeneità del bosco rispetto

²⁵⁸ PPS, pp. 1220-1221.

alla rete significante, il suo essere sempre in eccesso tale da sottrarsi continuamente alla produzione di senso. Qualcosa che ha a che vedere con ciò che in termini lacaniani potremmo definire «dell'ordine del reale» capace perciò di attirare dall'esterno i significanti e metterli in una fibrillazione continua. Ciò significa anche che nella relazione con il bosco il soggetto necessariamente è destinato a relazionarsi con l'inconsistenza della propria narcisistica identità, come abbiamo potuto verificare in *(Sono gli stessi)*, incapace di ricoprire senza resti il reale dell'esistenza. Per questo l'esperienza del bosco conduce il poeta verso la dissoluzione del proprio statuto simbolico rendendo di fatto impossibile qualsiasi comodo abitare in esso e nella lingua.

L'attraversamento del bosco sfocia nell'esperienza che continuamente avviene e informa il *Galateo* dell'impossibilità di dire il reale e la congiunta impossibilità di separarsi da esso, l'impossibilità di lasciarlo alle spalle attraverso la realizzazione di una perfetta autonomia e auto-trasparenza linguistico-simbolica poiché la lingua ne è continuamente affetta mostrandosi sempre anche come sintomo e come traccia.

Il bosco in quanto fuori sistema ma allo stesso tempo condizione di esso, come evidenzia Zanzotto nella poesia *(Perché) (Cresca)*, resta quel punto di attrazione che apre l'universo del nominabile; lo apre nel senso che gli dà un limite, lo circoscrive come universo della significazione di fronte a cui, o meglio, al cui centro essa resta escluso, muto, innominabile. Tale negatività è ciò che sollecita la lingua a disarticolare la lingua al fine di afferrare quanto resta, almeno per la parola, inafferrabile, ed è anche ciò che muove la parola poetica nel *Galateo*.

Il testo poetico è effettivamente il luogo in cui la parola, presa entro questo movimento, eccede continuamente se stessa, come ci suggerisce Zanzotto in *Prospezioni e consultivi* intrecciando alcuni motivi esposti anche nei passi relativi alla relazione tra poesia e la lingua ne *I paraggi di Lacan* e *Su "Il Galateo in Bosco"*. La poesia qui si presenta quale

punto-linea di fuga o fuoco di intersezioni, matericità di fatti fonici e scritturali o, apofaticamente (seguendo cioè le tracce di una "tradizione negativa") circoscrizione, semirivelazione di un'indicibilità, di un limite; o ancora, figura di un'implosione che si qualifica in stratificati e contrappuntati equilibri strutturali, o, al contrario, luogo di una disseminazione, di un'esplosiva e coinvolgente reattività, *trip* senza termine e, appunto, "reazione a catena".²⁵⁹

Creare le condizioni di questa reazione a catena sembra essere il compito che si

²⁵⁹ Ivi, p. 1322.

assume l'autore. Le parole vengono fatte esplodere, graffiate, per dar voce alla loro forza poetica interna poiché solo così si è in grado di riportare in superficie gli strati profondi del tempo in esse depositate. Ogni singola parola infatti permette l'accesso a quei «depositi di nostre risorse ignote alla cultura formulata» - per usare le parole di Luigi Meneghello - che altrimenti resterebbero inaccessibili;²⁶⁰ se ascoltata nei suoi movimenti e vibrazioni interne essa si scioglie plasticamente nei molteplici significati, storie, memorie di cui essa è portatrice e produttrice. Parola come evento che trascina con sé nel momento in cui si dà contemporaneamente tutta la sua molteplicità interna, la traccia della sua origine. Una parola, dunque, che non rappresenta soltanto la porta verso la storia collettiva e individuale ma che è essa stessa storia nel senso dell'evento. Forse Zanzotto intende ciò quando sostiene che la poesia è «la forma più autentica di storiografia»²⁶¹ in quanto gesto singolare attraverso il quale le parole avvengono nel presente della pratica della scrittura che richiamandole le istituisce, producendo l'iniziazione alla «propria» lingua e a se stesso che in tale pratica si dà.

Esemplare in questo senso lo sviluppo della poesia *Attraverso l'evento*. Qui la scrittura si muove effettivamente tra «circostrizione, semirivelazione di un'indicibilità, di un limite» ed «esplosiva e coinvolgente reattività, *trip* senza termine e, appunto, «reazione a catena»²⁶². Collocata dopo l'esperienza poetica di *Già vidi donna, già vidi*, che si chiudeva con la registrazione di una febbricitante corsa a «tuttocielo» in una «sfida a tutto volume» dei «raggi avventati affamati» (al cui movimento il poeta si adegua procedendo «solo per sconessioni, per salti»), la poesia *Attraverso l'evento* mette in scena il confronto-scontro tra scrittura ed evento della fioritura dei peschi.

Colori a volo raso

- coro -

²⁶⁰ «Nella lingua ci sono depositi di nostre risorse ignote alla cultura formulata, inaccessibili per altre vie. Abbiamo in mano, in bocca, dei tesori» (L. MENEGHELLO, *Le Carte. Volume I: Anni sessanta*, Milano, Rizzoli 1999, p. 149).

²⁶¹ Sulla relazione tra storiografia e poesia Zanzotto sostiene: «La poesia (più che la letteratura in senso lato) è forse l'unica storiografia "reale", unico evento che si autoscrive e autoparla, un evento che finisce per identificarsi senza residui nella traccia scritta - che ha lasciato. La poesia è questo, e di più, e anche molto di meno, ben s'intende. Ma può pretendere ad un ruolo di "pietra di paragone" in un rapporto con la storiografia la quale, per altro, venne sentita giustamente come una musa (Clio), che ha il compito di ispirare fiducia nella storia anche come prassi umana» (PPS, p. 1228). Attorno al conflitto tra poesia e storia: «Così, se il discorso non appare nitido, non appare chiaro ad una prima lettura, si chiede almeno l'attenuante di una buona fede in chi se ne è fatto tramite, in chi è stato "parlato", "attraversato" da questo discorso che è insieme storiografia e *trip* da droga (per così dire) - che ha insieme questi due aspetti in apparenza così antitetici e invece connessi in una misteriosa radice. Chi dunque legge poesia deve anche sapere che si pone egli pure in polemica, in antitesi con quanto lo circonda, nello stesso momento in cui tocca la parte più ignea della realtà nel suo costituirsi. Anche la più "evasiva", la più lontana, la più impraticabile delle forme di poesia è vicina, è qui, è storia. E non solo storia: perché anche ciò che sta nel limite, e fuori, si rintraccia in essa divenendo fatto formale e quindi accrescimento della realtà» (Ivi, p.1202).

²⁶² Ivi, p. 1322.

rosa dell'evento attraverso l'evento
 in quell'unico - indarno - primaverile effettuante
 atto
 Rosa verde e per azzurri angolato
 per verdi opinato spiato
 rosa di precocissimi peschi perle
 idrargirii sgranati a occhio a iato
 Si scrolla ogni profitto del falso
 - si disgroppa sgocchia
 Dosso di muschi freddi tiepidi deli- (digesti)
 [...] ²⁶³

Necessario qui il richiamo all'Heidegger che, in *Che cosa significa pensare?*, introduce all'esperienza di un albero in fiore con queste parole: «Stiamo davanti a un albero in fiore - e l'albero sta davanti a noi. Ci poniamo di fronte a un albero, davanti a esso, e l'albero ci si presenta». ²⁶⁴ L'invito che qui proviene da Heidegger spinge al superamento di ogni logica rappresentativa in nome di un'esperienza, una epifania, dalle chiare risonanze buddiste e orientali, a partire dalla quale «l'albero e noi siamo», in cui l'albero ci si presenta davanti come quello che è, e noi ci poniamo, così come siamo, di fronte all'albero in fiore. Esperienza che al fondo pronuncia la necessità «di non lasciar cadere l'albero in fiore, ma di lasciarlo stare là dov'è». ²⁶⁵

Di fronte al fiorire del pesco, la scrittura necessita di abbandonare ogni logica rappresentativa, ogni «deli-(digesti)/cata maniera»; il porcospino, simbolo della scrittura (si ricordino i «musi di porco»), qui segnalato anche da un grafismo che lo rappresenta, spinto a mettersi alla prova da quell'evento, «si scrolla», «si disgroppa sgocchia», fa gocciolare via ogni «profitto del falso» per aprirsi ad una esperienza lalinguistica nella quale le parole «eccedono macinano sfolgorano trip dentro trip», seguendo una linea di fuga verso cui esse sono condotte dalla pratica poetica nel suo eccedere continuamente se stessa. Così nei versi successivi di intonazione vocativa, esclamativa il poeta si rivolge amorevolmente o forse compassionevolmente alla miseria e alla grandezza della scrittura, di cui viene riconosciuta la funzione di dentificazione, di morsura del reale («o mio rigore di denti»), la sua, pur fredda fertilità («o mio fertile freddo») e il suo essere,

²⁶³ Ivi, pp. 578-579. Cfr. App. 1, p. V.

²⁶⁴ M. HEIDEGGER, *Che cosa significa pensare?*, trad. it. di U. Ugazio e G. Vattimo, vol. I, Milano, Sugarco, 1978, p. 59. Così anche Dal Bianco: «Il componimento scaturisce da una serie di rielaborazioni successive. Tematizza il rapporto tra l'atto del fiorire dei peschi e la sua riduzione in linguaggio-poesia. Lo spunto heideggeriano (cfr. il Koto-ba giapponese, la presenza dei colori, ecc.) ha esiti tutt'altro che pedissequi» (PPS, p. 1588).

²⁶⁵ M. HEIDEGGER, *Che cosa significa pensare?*, vol. I, cit., p. 61.

in termini lacaniani, «stabile A»;²⁶⁶ il richiamo è sia a quel processo di disseminazione infinita («partire infinito») che essa produce sia quell'altrettanto infinito lavoro di inabissamento («comporre compitare») verso ciò che è più nascosto, che è più che scrittura, oltre e dentro la scrittura («sull'infinito più infiltrino, più porcospino»).

La scrittura poetica attraversa l'evento lasciandosi attraversare da esso, ma nel dirlo “contemporaneamente” essa vive drammaticamente il suo sottrarsi, esperienza antinomica che sta a fondamento del darsi dell'essere nel linguaggio, in termini qui più che mai heideggeriani, in base a un'antinomia che segna anche la condizione più intima del fare poetico di Zanzotto.²⁶⁷

Ecco allora che, nella seconda strofa, la ricomposizione del soggetto «da brani da brividi», dall'esperienza febbricitante e delirante inscenata all'inizio della poesia, avviene attraverso il ritorno al simbolico, ovvero ad una scrittura che non aderisce più all'evento ma mira ad artigliare il reale, vivisezionare il pesce, generalizzare quella esperienza e dunque metterla sul tavolo anatomico, «sul tavolo (inverno)».

È così che il «grande Altro» si afferma di «schianto A», quell'A che tipizza «ogni scintillio da e fuori trip», quel simbolico che si deposita «in incunaboli / in cerniere di leggibile». Ma sul finale il poeta rimette in scena la pluralità innumerevole di «aromi-erbe-eventi pegola / spessa e mirre» per rilanciare il lavoro della scrittura che nel suo movimento finisce sempre per scontrarsi in qualcosa di durissimo, («condrite zolla»), un resto, un detrito su cui essa quale «sonda» rischia di rompersi. La sonda, l'abile vomero, il bisturi boschereccio si fa «biscia carbone o cavaróncol» nella poesia (*Biscia carbone o cavaróncol*)²⁶⁸ collocata dopo l'immersione nell'oscuro di (*Perché*) (*Cresca*) e prima dell'entrata dell'*Ipersonetto*.

(*Biscia carbone o cavaróncol*)

Bel semblante

dai ceppi che ti chiudevano

fai sgusciare le membra,

dai ceppi profondi, profusi, di amante buio

²⁶⁶ L' "A" è la sigla del Grande Altro attraverso cui Lacan nomina l'inconscio strutturato come linguaggio.

²⁶⁷ Nel saggio del 1959 *Una poesia ostinata a sperare* lucidamente sosteneva di essersi ritrovato «a credere in una poesia ostinata a mediare l'immediabile, e che sperasse (se è lecita la reminiscenza) come non sperando, vivesse come non vivendo, si muovesse in suo rimanere immobile, fosse autentica nel suo non escludersi come convenzionale, si offrisse anche come ipotesi di mero accadimento grammaticale pur non assegnandosi a non sentirsi “parola”, rivelasse l'eterno di quest'oggi nel suo riconoscersi fragilissima provvisorietà» (PPS, p. 1098).

²⁶⁸ Sul tema del serpeggiare, cfr. A. NOFERI, *Il bosco: traversata di un luogo simbolico (I)*, cit., pp. 58-9; si veda anche A. ZANZOTTO, *Ipersonetto*, a cura di Luigi Tassoni, cit., p. 72, p. 75, p. 92.

Casta come fil di spada

anziorca e megera per la castrazione

immessa nella floresta così che

seppur v'è trapianto cruento riesca,

e molta linfa ne plori

e Norma ovunque se ne sveni in capillari dolori

Sede di astrologie astronorme

bene inviscerate per corpi di boschi,

mappa, ombelico di tautologie.

Il cavaróncol assume

tutto il carbone ch'è bosco amante, buio,

carbone lume.²⁶⁹

Dall'«amante buio», dall'oscuro sessuato del bosco, «sguscia» una creatura ctonia, biscia carbone, appartenente sia al genere femminile («biscia» in italiano), sia al genere maschile («cavaróncol» in dialetto); si tratta del «bel semblante»,²⁷⁰ qui personificazione della scrittura e del suo movimento sguscante e serpeggiante, disgiunto e al contempo inseparabile dal reale del bosco.

La biscia-scrittura («casta come fil di spada / anzi orca e megera per la castrazione»), che personifica la funzione fallica (in cui la castrazione è definita come sacrificio del godimento prodotto dal fatto di abitare il linguaggio), si immerge «nella floresta» per poter estrarre da essa, attraverso una gestualità che non può non essere violenta («trapianto cruento»), «molta linfa» e liberarsi dalla norma, ma anche per ridare forza ad essa («Norma ovunque se ne sveni in capillari dolori» del v. 10). Siamo infatti a ridosso dell' *Ipersonetto*. E il poeta non rinuncia a ridefinire il mandato alla scrittura-biscia: per un verso far sgocciolare la linfa dell'amante buio, per un altro mettere alla prova la norma e la sua presunta vitalità.

La scrittura poetica allora, nel suo essere norma, non è solo sede di «astrologie astronomie / bene inviscerate per corpi di boschi», né solo «mappa», o autoreferenzialmente «ombelico di tautologie», ma anche qui, nel suo risvolto sintomaticamente dialettale di «cavaróncol», ossimoricamente «carbone lume», parola

²⁶⁹ PPS, p. 569.

²⁷⁰ Nel *XII (Sonetto di sembianti e diva)* la supplica a mostrarsi, rivolta ad una imprevedibile donna si fa anche immediatamente richiesta alla scrittura poetica, anche qui «bel semblante» come in (*Biscia carbone o cavaróncol*), affinché nel suo «errante / anzi aberrante ardir» «intreschi», attraverso legami «mai visti» «stili steli stami».

in grado di assumere «tutto il carbone ch'è bosco amante, buio».

Lalingua e l'Ipersonetto

Non c'è dubbio che nell'*Ipersonetto*²⁷¹ il poeta si arrischi in un percorso attraverso la tradizione letteraria, le sue norme e più specificatamente attraverso il sonetto, al fine di verificarne la tenuta nella contemporaneità. E ciò a partire dalla dolorosa consapevolezza che la tradizione letteraria, come più in generale la storia, può oggi presentarsi non sotto il segno di una omogenea pienezza in cui rispecchiarsi, quanto sotto il segno della catastrofe.²⁷² Un sentimento di catastrofe che la struttura compositiva dell'*Ipersonetto* non occulta nel suo presentarsi essa stessa come «un ossario».

D'altronde le scritture del passato, quelle letterarie e quelle filosofiche, appaiono, ci avverte lo stesso Zanzotto, nella forma di un «congestionato cimitero di rottami - griglie interpretative saltate, teoremi scoppiati in aporie, definizioni perdutesi in sabbie, fraseggi in lingue la cui chiave è stata gettata».²⁷³ Inoltre - prosegue il poeta - «quei pur furiosi cascami, ancora densi di tutta l'angoscia del nominare, si riciclano in sedimento e terreno; batteri demoliscono gli archivi e ne crescono strati di *humus*, da cui pian piano affiora, attraverso inavvertibili mancamenti e discontinuità, il pullulare del nuovo inizio con la sua mucillaginosa irrequietezza e «forza debole» da Tao Te Ching, e poi ogni rilancio e saltello».²⁷⁴ Gli elementi costitutivi della tradizione letteraria e filosofica, in effetti, si affacciano allo sguardo del poeta, come spogliati della loro unità di significazione, disancorati dal loro contesto, come resti, scarti, frammenti che chiedono di ritornare all'interno di un processo di scrittura capace di ripensare, attraverso di essi, la propria origine e dunque la propria relazione con la tradizione.

Si apre così la prospettiva di una pratica testuale che, promuovendo una sprta di

²⁷¹ Per un approccio complessivo all'*Ipersonetto* si veda M. BORDIN, *Il sonetto in bosco. Connessioni testuali, metriche, stile nell'Ipersonetto di Zanzotto*, cit., pp. 95-178; A. Zanzotto, *Ipersonetto*, a cura di Luigi Tassoni, cit..

²⁷² Su questo tema citiamo un passo di Zanzotto da *Alcune prospettive sulla poesia oggi* del 1966: «Esiste poi un larghissimo schieramento, e delle più svariate colorazioni, includente qui in Italia la massima parte dei poeti della terza e della quarta generazione, il quale presenta e interpreta una psicologia grosso modo "nevrotica", per cui la norma è messa in discussione, intaccata da faglie profonde, ma ritenuta valida almeno come categorialità, se non accettata in pieno nelle sue figure tradizionali. Qui si compie un lavoro quasi sempre pagato duramente, in cui ogni novum viene «sopportato-soppesato o espunto, in nome di una continuità che non vuol essere conservazione, ma verifica e superamento, lungo un arco d'idea-dell'umano che riconosca di avere vive radici anche nel passato. Si tratta quindi di recezione e distruzione insieme, con una sensibilità particolare per il rapporto tra stimolo esteriore e vissuto emozionale, e poi tra questo e il segno linguistico. Praticamente l'area di tale gruppo corrisponde a quella dell'analogo sopra accertato per altra via» (PPS, p. 1138).

²⁷³ A. ZANZOTTO, *La carta s'increspa: sta sorridendo*, «L'Espresso», 14 ottobre 1979, p. 161.

²⁷⁴ *Ibid.*

decostruzione perpetua del proprio processo, produce anche una continua rimessa in causa del testo anteriore, un attraversamento, una trans-scrizione del *tradtum* che punta alla sua salvazione attraverso una nuova ritmica e spaziatura, una sua risignificazione analogamente a quanto avviene nei confronti dei reali ossari del bosco, da patire e allo stesso tempo da com-prendere. Tali reperti della tradizione infatti, più che come oggetti disponibili ad un percorso di appropriazione da parte del poeta sembrano darsi a patire da una loro intima necessità che invoca casomai la scrittura poetica a dar voce a quel filo vitale che essi ancora conservano.

Ciò significa che un legame vitale con la tradizione letteraria nel *Galateo* non può che presentarsi libera da ogni reverenza nei suoi confronti, da ogni sua celebrazione e dunque da ogni sua chiusura sepolcrale, in nome di una continua verifica di ciò che in essa vi è ancora di vivo e che chiede dunque di essere ancora possibile.

E ciò a partire anche dalla consapevolezza che il ricorso alle formule codificate e stratificate della comunicazione letteraria e alle sue modalità espressive, se da un lato può costituire un «pedale stabilizzante all'interno di un movimento che tenderebbe a ogni forma di eccesso»²⁷⁵ di fronte alla brutalità e alla violenza della storia, del reale, dall'altro rischiano di produrre un processo di normalizzazione di tale eccesso, di rimuovere quell'impossibile da dire, impossibile da immaginare, impossibile da simboleggiare, rimuovendo di fatto quella stessa ferita inferta al dire dal «trauma di cui s'ignora la natura», che sta all'origine del fare poetico. Ci sembra vada in tal senso quanto sostiene Zanzotto nelle *Note al Galateo* proprio in merito alla relazione tra «codici sottocodici», galatei e «ciò che non è in alcun modo codificabile»:

Questi versi sono stati scritti tra il 1975 e i primi mesi del 1978. La raccolta apre quella che impropriamente si potrebbe dire una trilogia, in buona parte già scritta. *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 bollore 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.²⁷⁶

Appare allora evidente come la relazione di Zanzotto con la forma del sonetto passi non attraverso la rimozione di quell'eccesso non codificabile, ma attraverso la verifica della sua presenza anche all'interno delle forme della tradizione, la cui vitalità e la cui possibile sopravvivenza non può che darsi proprio in relazione a tale verifica. In

²⁷⁵ PPS, p. 1219.

²⁷⁶ Ivi, p. 643.

questo modo la scrittura poetica, nel suo ricondursi di continuo all'origine del proprio "darsi" (che, nel merito del nostro specifico discorso, significa anche un riandare all'origine del darsi delle sue stesse tradizioni), aspira di fatto a specchiarsi non tanto nella loro forma istituita ma nel loro vuoto, che coincide con la loro «mancanza pulsante».

Ecco allora che lo stesso sguardo critico complessivo di Zanzotto sulla tradizione letteraria e sulle sue forme, in particolare quella del sonetto, non mira a verificarne la continuità formale quanto i momenti di discontinuità in cui essa sembra ritrovare nuova linfa per poter rinascere. Così i sonetti del Belli, ad esempio, si presentano «vivi della vita dei vermi, anzi della tenia con le sue (quanto opportuno questo termine) proglottidi. Sonetti che, in quanto tali, sono appunto l'immagine dell'ambiguità tra vero e falso, tra letterario e popolare eccetera».²⁷⁷ Ma ancor più significativo in tal senso il passo del saggio *Omaggio al poeta* del 1978 sul Foscolo in cui Zanzotto scrive:

I pochi sonetti, quasi rubati all'immenso mare arcadico e all'immenso mare petrarchesco stanno come segno di una forma che somiglia alla lapide, di sepolcro e non. Il sonetto è vecchissimo ma è misteriosamente "al di là" del tempo, figura archetipale (capace magari di esplodere nei modi più sconvolgenti: e si pensi a Belli dopo tanto soffocante gesso). Il sonetto è qualche cosa di più del sonetto. È il componimento «definitivo» con la sua *pointe* che decide tutto eppure dichiara spazi intorno a sé.²⁷⁸

Dunque, quello aperto con l'*Ipersonetto* non va inteso né come un tentativo da parte del poeta di relazionarsi in modo patetico con le forme morte, né d'altra parte si pone come operazione che mira a rilanciarle entro la contemporaneità. Il sonetto appare al suo sguardo sotto forma di detrito e dunque la relazione con esso non può che partire da questa consapevolezza che non legittima alcuna illusione. Con l'*Ipersonetto* siamo dunque molto lontani dalla speranza, affidata da Zanzotto al sonetto in *Notificazione di presenza sui colli Euganei*, di poter domare ricorrendo alla sua forma, l'agra natura, per

²⁷⁷ A. ZANZOTTO, *Fantasie di avvicinamento*, cit., il saggio, *Leopardi, Belli, Manzoni e la situazione italiana*, pp. 136-139, p. 137.

Questa relazione tra vero e falso ritorna in un commento di Zanzotto alla sua *Postilla all'Ipersonetto*: «Resta il sentimento di un vero e di un falso minotaurizzati come non mai nel sonetto, proprio in questa figura, che sembra avere il diritto di riassumere tutti i deficit della fictio letteraria e poi della società letteraria, e poi di tutto quel che si vuole. Eppure, maledettamente, questa figura presenta una sua irriducibilità da frammento di una cristallografia e petrografia del profondo non mai esplicitata del tutto, da segno e disegno mandalico assolutamente eterodosso, ma sicuramente autorizzato e autorevole, con il suo dinamico telescopage di allusioni, a perdita d'occhi» (A. ZANZOTTO, *Commento al sonetto "Somma di sommi d'irrealtà"*, «Tuttolibri», 12 agosto, 1978).

²⁷⁸ A. Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento*, cit., il saggio *Omaggio al poeta*, pp. 307-315, p. 312. Per quanto riguarda la presenza foscoliana nel *Galateo* si rinvia al saggio di ORESTE MACRÌ, *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, Ravenna, Longo 1980, pp.133-41.

offrire al poeta la possibilità di ricomporsi in armonia:

Ah, domata qual voi l'agra natura,
pari alla vostra il ciel mi dia ventura
e in armonie pur io possa compormi.²⁷⁹

Speranza peraltro ribadita anche in *Prova per un sonetto*:

L'informe mondo, l'informale sete
d'essere, ombra, monti, fiumi, verde,
sensi e occhi mai nati, orme in concrete
d'una forza che in sé chiusa si perde,
forse un paese diviene, una pausa²⁸⁰

L'unica strada percorribile è quella che passa dunque per la verifica della sua vitalità interna, di quel «di più», di quell'oltre, riposto nella sua stessa forma, che ha reso possibile la sua sopravvivenza nel panorama romanzo e non solo e che lo rende ancora oggi potenzialmente vivo.²⁸¹ È appunto questa la sfida che senza alcun timore referenziale accetta Zanzotto nell'avviare la costruzione dell'*Ipersonetto*. Sfida che ci appare pienamente tale a partire dal titolo: *Iper-sonetto*. Al riguardo Ossola e Stroppa parlano di «sonetto al quadrato»,²⁸² definizione questa che, come ci consiglia Tassoni, rischia di apparire «fuorviante se non si specifica che l'iper-sonetto somiglia sia formalmente che quantitativamente più a qualcosa che esce fuori dal canone del sonetto, ne supera la misura, anche se al canone, alla misura, e ai linguaggi sonettistici si riferisce continuamente».²⁸³ Tassoni ci invita in questo modo a rileggere correttamente il prefisso «iper», quale iperbolica messa in risalto di qualcosa di eccessivo, un «di più», «un più in là», un «oltre» che attraversa internamente la stessa forma del sonetto così come il suo contenitore più accreditato dalla tradizione, il canzoniere.²⁸⁴

²⁷⁹ PPS, p. 253.

²⁸⁰ Ivi, p. 258.

²⁸¹ Come ha fatto notare Guglielmo Gorni: «Il fatto è che nessuna forma metrica del patrimonio romanzo quanto il sonetto appare, nella sua lunga vita, così costante nella figura e così polivalente per funzione e contenuti: il sonetto è il contenente più disponibile ai vari generi di poesia, è paradossalmente il tipo metrico più rigoroso nella morfologia e più eclettico nella sostanza» (GUGLIELMO GORNI, *Letteratura italiana*, III, *Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi 1984, pp. 439-518, pp. 472-3).

²⁸² C. OSSOLA., S. STROPPA, *Andrea Zanzotto*, in C. Segre, C. OSSOLA (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, III, Ottocento-Novecento, Torino, Einaudi 1999, pp. 1679-1702, p.1681.

²⁸³ A. ZANZOTTO, *Ipersonetto*, cit., p. 109.

²⁸⁴ Zanzotto nel saggio su *Petrarca tra palazzo e cameretta* dopo aver definito «il polverio infinito dei canzonieri e dei componimenti amorosi scritti, secoli dopo secoli, nel gesso detritico del canone, una massa quasi soffocante di inezia e futilità (forse)» non manca di sottolineare che essi testimoniano anche «l'instaurazione di un qualche colloquio, una partecipazione, una continuità attraverso tempi e paesi tra

Tale ipotesi trova la propria conferma fin dall'entrata nell'*Ipersonetto*. Così nel (*Sonetto dello schivarsi e dell'inchinarsi*) che è chiamato a far da *Premessa*²⁸⁵ il poeta invoca i «galatei», gli «sparsi enunciati», le «dulcedini», le «fronde e ombre», il «codice», il bosco tutto, saturo di elementi naturali, storici, culturali, letterari alla massima disponibilità, chiedendo loro di lasciare «scorrere le redini» liberamente «ovunque»,²⁸⁶ di liberarsi di ogni limitazione e affidarsi ad intricare, reintrecciare, rimescolare e sciogliere «glomi e nodi», a liberare dal vischio le proprie «forze e glorie» e più esplicitamente i propri «modici/bollori d'ingredienti, indici» (nel senso di indicazioni) e «albedini», qui a richiamare l'dea di una vitalissima apertura, apertura ribadita anche nei trasgressivi puntini di sospensione (ripetuti nel v. 2, nel v. 4, nel v. 6, nel v. 8, nel v. 11 e nel v. 14) che, come segnala Dal Bianco, «alludono a un'evasività, a un defilarsi ritmico, oltre che tematico».²⁸⁷

PREMESSA

(*Sonetto dello schivarsi e dell'inchinarsi*)

Galatei, sparsi enunciati, dulcedini
di giusto a voi, fronde e ombre, egregio codice...
Codice di cui pregno o bosco godí
e abbondi e incombì, in nascite e putredini...

Lasciate ovunque scorrere le redini
intricando e sciogliendo glomi e nodi...

eroi ed “esseri comuni”, tra forme radioattive e loro necessarie scorie plumbee, in un tutto nel quale ognuno dà qualcosa, anche il meno dotato, in un tessuto che dunque è “civile”» (A. ZANZOTTO, *Fantasie di avvicinamento*, cit., il saggio *Petrarca tra palazzo e cameretta*, pp. 261-271, p. 262).

²⁸⁵ Citiamo questo passo dell'analisi del sonetto di L. Tassoni poiché il critico evidenzia in modo deciso la messa in tensione della struttura del sonetto da parte di Zanzotto sotto il profilo formale: «Anche sotto il profilo metrico - sintattico la presenza degli *enjambements* in tutti i versi entro il limite della suddivisione strofica, e i puntini di sospensione alla fine di ogni distico-sequenza di enunciazione, come a presumere una continuità, sottintesa, nell'enumerazione portano agli estremi la forma del sonetto. Il lettore avrà avvertito che il sonetto si configura come un flusso allitterante e di giochi fonici vistosamente concatenati, al punto che i veri e propri glomi e nodi testuali appaiono nella selva del sonetto i fenomeni di congiunzione legature: il vocalismo, le sillabe ipermetre (resti recuperati in rima), la frequenza delle sinalefi, quella notevole degli *enjambements*, nonché l'economia dei lemmi in rima derivati. [...] Il lettore, dunque, si renderà conto già a partire da questa prima strofa che la sintassi di un poeta come Zanzotto va ricostruita attraverso un insieme di filamenti, tracce e indicazioni, che emergono spesso come memoria sedimentata e caricano la parola di ciò che sta dietro, o la oppongono a questo retroscena consumatosi nel tempo: per questo i testi di riferimento operano sulla parte significativa della memoria piuttosto che sulla corrispondenza concettuale con i cosiddetti modelli. Il lettore, dunque, troverà tracce e non spiegazioni» (A. ZANZOTTO, *Ipersonetto*, cit., p. 37).

²⁸⁶ L'avverbio «ovunque» del v. 5 è un evidente richiamo alla conclusione finale di *Gnessulógo*, là in qualche modo premessa all'entrata in bosco e alla necessaria libertà della scrittura nei suoi percorsi all'interno di esso, qui, proprio ad indicare una auspicabile apertura dei Galatei e degli sparsi enunciati.

²⁸⁷ PPS, p. 1593.

Svischiate ovunque forze e glorie, o modici
bollori d'ingredienti, indici, albedini...

Non più che in brezze ragna, o filigrana
dubbiamente filmata in echi e luci
sia il tuo schivarti, penna, e l'inclinarti...

Non sia peso nei rai che da te ernanano
prescrivendo e secando; a te riduci
segno, te stesso, e le tue labili arti...²⁸⁸

Nelle prima terzina, l'esortazione del poeta è rivolta alla «penna», alla scrittura, affinché il suo schivarsi e inchinarsi non tenda più una ragnatela alle brezze, non sia una lingua-scrittura che copra il reale, o una «filigrana/ dubbiamente filmata in echi e luci» come dire, una semplice fantasmagoria; l'auspicio è tutto rivolto alla possibilità del darsi di una scrittura i cui «rai», i cui significanti abbiano il potere di pre-scrivere e secare-tagliare il reale, rendendosi più liberi e dunque capaci di disfare il senso già dato sciogliendo il segno dalla relazione claustrofobica con il significato per far sì che esso, ridotto a se stesso, a puro significante, riesca a mantenersi nella labilità (qui l'attributo «labili» va inteso anche nel senso, come ci aiuta a dire Tassoni, di «mobili»²⁸⁹), nella mobilità che gli è propria. In questo senso ci pare di poter condividere quanto sostiene Tassoni laddove sottolinea che «la riduzione del segno a se stesso, su cui si chiude il sonetto *Premessa*, non va interpretata in modo riduttivo, e anzi le va attribuita la valenza di confronto con il limite normativo (del Senso, del discorso, del possibile), confronto che parte là da dove i linguaggi circolanti e precedenti hanno perso valore emblematico acquistando funzione di mero segno, mero significante».²⁹⁰

L'esortazione rivolta alla parola poetica, come abbiamo già avuto modo di dire, è ad aprirsi ad una vitalissima ed indiscreta esperienza della lingua, della lingua a cui non può sottrarsi nemmeno la tradizione letteraria.

Del tutto simile l'esortazione che in questo caso il poeta rivolge a se stesso nelle quartine del I (*Sonetto di grifi i fe e fili*)

Traessi dalla terra io in mille grifi

²⁸⁸ Ivi, p. 593.

²⁸⁹ A. ZANZOTTO, *Ipersonetto*, cit., p. 37

²⁹⁰ Ivi, p. 40.

minimi e in unghie birbe le ife e i fili
di nervi spenti, i sedimenti vili
del rito, voglie così come schifi;

Traessi dalla terra io in mille grifi
minimi e in unghie birbe le ife e i fili
di nervi spenti, i sedimenti vili
del rito, voglie così come schifi;²⁹¹

Il poeta si auspica di poter riuscire ad estrarre, attraverso mille piccoli musci di porco²⁹² e attraverso «unghie» da birbante,²⁹³ i filamenti sotterranei dei funghi o dei licheni e i «fili/ di nervi spenti, i sedimenti vili / del rito», cose desiderate («voglie»), così come cose immonde («schifi»), ovvero di dare complessivamente voce al bosco e alle sue plurime entità attraverso un movimento lalinguistico che, dal significante «grifi» (con i suoi fonemi), trae fuori paronomasicamente le «ife e i fili», i «nervi spenti», «i sedimenti vili», le «voglie così come» gli «schifi».

D'altra parte la scelta di giocare questa sfida entro la forma del sonetto, ovvero di attivare il massimo di mobilità del significante entro una struttura formale fortemente codificata e canonizzata dalla tradizione italiana, non ha nulla di artificioso e di arbitrario. Essa stessa infatti rientra in quei codici di cui il bosco del Montello è «pregno» e di cui esso gode o ha goduto («Codice di cui prego o bosco godi/ e abbondi e incombì, in nascite e putredini»). Il bosco del Montello è infatti anche luogo di Galatei letterari, militari, cimiteriali che hanno codificato «le mafiose connivenze» di boschi e piogge, luogo di intensa attività letteraria, frequentato da Giovanni della Casa, che probabilmente qui stese *Il Galateo*, ospite dei Collalto nell'abbazia di Nervesa, da Gaspara Stampa e da molti altri che qui vi scrissero scrivendo, oltre che luogo di resti verbali, di altri galatei militari come quelli dei bollettini di guerra.

²⁹¹ PPS, 594.

²⁹² Il tema del “grifo” e della “grifità” come metafora della scrittura riappare, come abbiamo già verificato, nella poesia finale del *Galateo* dal titolo *Lattiginoso* («la sigla del tuo grifo onnipresente / smorfie volti di smorfia»; «la grifità del grifo / che è poi la voltità del volto», in PPS, p. 640). Ma la testa-grifo-mandibola come metafora del poeta stesso si presenta anche in *Premesse all'abitazione* «Io scrivo, prendo il dovuto distacco, o cerco di prenderlo; mi immagino differenziato dalle cose ed emergente, immagino di avere dei progetti e di poterli realizzare e che le parole servano ad esprimere, a mimare o ad esprimere, non importa, un'energia, una punta, una testa a grifo che scava e avanza dentro un impasto, impasto e pur durissimo (come sotto altre 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» (Ivi, p. 1039). La scrittura qui viene indicata come priva di fondamento ma anche come continua necessità.

²⁹³ Da sottolineare che il termine «birbante» indica in altri contesti proprio lalingua e il *bisnènt*.

La richiesta è dunque rivolta al sonetto e più in generale allo stesso canone letterario, di cui tra l'altro Giovanni Della Casa è stato uno tra i più decisi sostenitori e creatori, ad un'apertura che ne disfi la compattezza identitaria e mortificante. E non c'è dubbio che il lavoro lalinguistico del significante nell'*Ipersonetto* metta a dura prova la tenuta del sonetto e la possibilità, da parte de lalingua stessa, di mantenere il suo alto grado di mobilità, al punto tale che il poeta uscirà quasi disgustato da questo tentativo, come ben esemplato nella poesia *E po mucì*, dove l'invito al silenzio non ha nulla di contemplativo ma apre su un atto di vera e propria liberazione corporea.

Non c'è dubbio che in questo percorso di verifica della tenuta della tradizione agisca anche una vena distruttiva, che punta a portare a compimento la tradizione combattendo nello stesso tempo l'illusione di una sua linearità vivente, evitando di conservarla nella sua intangibilità ma verificando la maneggevolezza degli strumenti che essa mette a disposizione anche a costo di liquidarli. In effetti nell'*Ipersonetto* potremmo dire che l'invocazione imperativa rivolta alla lingua stessa in (*Perché*) (*Cresca*) affinché si metta alla prova, aggredisca, si lasci prendere dentro all'oscuro, invito all'eccesso lalinguistico che l'oscuro potenzialmente "contiene" in sé, diventa movimento alluvionale che investe la forma sonetto portandolo ai limiti della sua conflagrazione.

Contribuisce a questo movimento l'operazione potremmo dire iper-citazionale, di «citazioni di citazioni», la definisce Zanzotto nella intervista alla Nuvoli,²⁹⁴ che investe tutto il *Galateo* e in modo particolare l'*Ipersonetto*. A ricordarcelo è lo stesso Zanzotto quando, nell'intervista *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, sostiene che il *Galateo* «è tutto giocato su citazioni di citazioni, che si richiamano di componimento in componimento specie nei sonetti. Si tratta dunque di «sentieri nel bosco», non solo in riferimento ad un bosco reale (il Montello), non solo simbolici, ma anche letterari. Sentieri di citazioni che si perdono nella non-citazione o in nessun luogo (o senso). E qui riaffermo che per la poesia «nessun diritto è riservato: / magari da me si copiasse / quant'io dagli altri ho copiato».²⁹⁵

La mobilità del significante e dei suoi fonemi-grafemi, che si presenta in modo iperbolico nell'*Ipersonetto*, si mostra capace di agganciare, a volte in modo intenzionale

²⁹⁴ G. Nuvoli, *Andrea Zanzotto*, cit., p. 14.

²⁹⁵ PPS, p. 1234. A ragione la Lorenzini sostiene che l'operazione citazionale in Zanzotto non va intesa «come semplice recupero intenzionale di repertori già dati, e cioè come pura memoria testuale» segnalandoci piuttosto che essa «segue per Zanzotto percorsi sotterranei, si infoltisce in un groviglio di itinerari, per emergere di tratto in tratto quasi per spinta endogena» (N. LORENZINI, *La poesia: tecniche d'ascolto*. Ungaretti, Rosselli, Sereni, Porta, Zanzotto, Sanguineti, Lecce, Manni 2003, pp. 161-181, p. 169).

altre volte in modo inconscio, ciò che nel bosco letterario vi è di depositato, aprendo effettivamente nuovi percorsi in esso. Questa decisiva azione del significante anche nella relazione con i reperti della tradizione d'altronde era già messa chiaramente in evidenza, in riferimento alla complessiva operazione poetica di Zanzotto (a partire soprattutto da *La Beltà*) in un saggio critico del 1974 di Luigi Milone:

Il repertorio lessicale, infatti, rivela immediatamente la sua appartenenza alle zone più illustri e accertate della letteratura attraverso tutta una serie di operazioni decontestualizzanti. La funzione selezionatrice della memoria assume un ruolo privilegiato: dalla memoria (cultura) dell'autore si liberano di volta in volta – più o meno consapevolmente – i contesti adeguati. Ma l'evocazione dei modelli è anteriore e laterale rispetto all'invenzione poetica che decodifica e riscrive secondo le proprie istanze. Dai contesti evocati e semi-cancellati emerge una citazione minima (un sintagma, un'assonanza) o più spesso una semplice suggestione stilistica, una traccia appena visibile ma autenticante. Non si tratta di reperti archeologici riaffioranti passivamente e passivamente riportati: le citazioni, le suggestioni letterarie, sono smontate dai loro spazi iniziali, piegate ad esigenze diverse e – solo allora – reinserite in circolazione. Le operazioni decontestualizzanti non arricchiscono il testo di preziose referenze, ma generano direttamente il linguaggio e le sue evoluzioni.²⁹⁶

Lungo questa linea interpretativa si muove anche Tassoni a cui dobbiamo tra l'altro l'ottimo lavoro critico sull'*Ipersonetto* e in particolare l'indagine, molto meticolosa e consapevole dal òunto di vista teorico, intorno alla presenza - continua e ossessiva - di ipotesti.²⁹⁷ Proprio in riferimento al *Galateo* e in particolare all'*Ipersonetto* Tassoni sottolinea che il «segreto ricorso ad un percorso ipotestuale» regola ed è regolato a sua volta «da vere e proprie aperture, distorsioni operate dal significante rispetto al significato»,²⁹⁸ strutturate «sull'allitterazione ma anche

²⁹⁶ L. MILONE, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, cit., p. 209.

²⁹⁷ Per quanto riguarda la relazione di Zanzotto con gli ipotesti condividiamo l'approccio di L. Tassoni: «Dunque, fra ipotesto e testi vi è sempre una béance che altrimenti, se intendessimo il rapporto come riferimento esatto a una fonte, non consentirebbe di valutare proprio l'operazione di lacerazione del senso e di diversione che sono tipiche della scrittura di Zanzotto. Paradossalmente leggendo *Ipersonetto* ci interesserà più la distanza che la vicinanza, rispetto all'ipotesto, più la familiarità generica che la fedeltà diretta» (A. Zanzotto, *Ipersonetto*, cit., p. 52). Aggiungiamo questa altro passaggio di Tassoni: «Gli elementi dell'ipotesto sono sempre sovrabbondanti rispetto al testo del poeta che utilizza delle indicazioni di senso in un percorso che lo porta a decostruire il significato originario dell'ipotesto di riferimento e ad adattarlo alle proprie esigenze. Così il testo d'arrivo funziona come grande connettore e centro di convergenza rispetto agli insiemi ipotestuali, ma anche come dispositivo semiotico della manipolazione delle tracce e dei punti di contatto intertestuali che, se analizzati, funzionano nella lettura come indicatori allusivi di tracciati di senso (e di significanti a monte, posti come sassolini) acquisiti e contemporaneamente riconvertiti nell'insieme del sonetto» (Ivi, p. 132).

²⁹⁸ A. Zanzotto, *Ipersonetto*, cit., p. 120. D'altronde come annota Tassoni nell'*Ipersonetto* le parole «emergono spesso come memoria sedimentata e caricano la parola di ciò che sta dietro, o la oppongono a questo retroscena consumatosi nel tempo: per questo i testi di riferimento operano sulla parte significante della memoria piuttosto che sulla corrispondenza concettuale con i cosiddetti modelli» (A. Zanzotto, *Ipersonetto*, cit., p. 35).

sull'interiezione, la paronomasia, il vocalismo, le onomatopee, la creazione di corrispondenze, riprese, contrappunti, incroci, parole sotto le parole».²⁹⁹

Lo spazio poetico dell'*Ipersonetto* si presenta come campo di infiniti accostamenti, connessioni, interrelazioni extralogiche, spazio di infinita creatività e ristrutturazione, in cui continuamente si dà all'interno di una «scrittura scissa, frantumata, fortemente interrogativa e interlocutoria, persino nella forma più riconosciuta e riconoscibile a cui appartiene il sonetto»,³⁰⁰ la possibilità del superamento di ogni convenzione anche attraverso di essa. Tutto ciò si risolve in una complessiva messa in tensione dei materiali della tradizione dislocati entro strutture rimiche,³⁰¹ metriche, sintattiche, lessicali, sempre sul limite di deflagare. L'egemonia dello spessore materico del significante nel tessuto del sonetto sembra quasi produrre dei rilievi, protuberanze, sporgenze, buchi, «forre», eccessi d'ogni tipo che abitano e increspano la sua superficie, al punto tale che ad ogni tratto il testo sembra scardinare i propri limiti, la sua stessa cornice costruttiva, catapultandosi fuori. L'interno sembra effettivamente rovesciarsi in una torsione materiale verso l'esterno, le norme si rovesciano e vengono rovesciate come un guanto creando un effetto anamorfico radicale che investe il fondamento stesso del sonetto; la matericità della lingua, il movimento lalinguistico, finisce per togliere ogni neutralità alla stessa forma “trascendentale” del sonetto mostrandone tutti i contorni e le forme e svelando contemporaneamente il carattere mortificante di ogni ordine, l'aspetto terrificante delle norme, ma anche quel lato materno, vivente iscritto nell'antinomia «madre-norma».³⁰²

Nella seconda strofa di *I (Sonetto di grifi ife e fili)*, la sollecitazione rivolta all'«invitto occhial scientifico», alla nomenclatura scientifica di Linneo - qui a rappresentare l'aspetto più mortificante delle norme e dell'ordine della lingua in cui ogni unità riceve un posto unico e un senso univoco - a «congegnare», a dare un ordine al «galateo mirifico» e al bosco (in modo tale che, sia le «minuzie riarse da morte» che i «corimbi a greggia, ombre dive, erme fronde» possano rinascere, per dirci «e nomi e forme») svela lo statuto mortificante e orrorifico di ogni normatività, delle norme che, nell'ultima terzina della stessa poesia, si danno a vedere nella loro mostruosità, come stomaci rovesciati in fuori con le immonde fauci divaricate e la corte dei denti cadenti,

²⁹⁹ Ivi, p. 59.

³⁰⁰ Ivi, p. 146.

³⁰¹ Qui si rinvia ai lavori di Tassoni ma anche all'analisi della Paltrinieri la quale mette in luce la «frequenza delle sdruciole in rima che rientra nel fenomeno della cosiddetta “rima ipermetra”, irrealata della parola sdruciola dopo la congruenza fonica» (M. PALTRINIERI, *Atti di polistilismo in Zanzotto*, cit., p. 164).

³⁰² PPS, p. 348.

fuori uso.

manovrando l'invitto occhial scientifico
e al di là d'esso in viste più sottili
da lincee linee traessi gli stili
per congegnare il galateo mirifico

onde, minuzie riarse da morte
- corimbi a greggia, ombre dive, erme fronde
risorgeste per dirci e nomi e forme:

rovesciati gli stomaci le immonde
fauci divaricate, la cóorte
dei denti diroccata: ecco le norme.³⁰³

Le norme del galateo poetico, dei codici letterari, qui si presentano come «immonde fauci divaricate» con la coorte dei denti diroccata. Nell'*Ipersonetto* queste norme-fauci vengono letteralmente messe in moto per verificare, come abbiamo già detto, la loro capacità di «trarre», di tirar fuori dalla terra tanto «le voglie» quanto gli «schifi», tanto i desideri quanto i rimossi. Commentando questa immagine, a ragione Tassoni sostiene che «i nomi e le forme prendono corpo nella ricerca capillare in bosco, l'assalto con gli strumenti a disposizione, le fauci e la coorte dei denti diroccata, avviene naturalmente come farebbe un qualsiasi animale in bosco intento a nutrirsi dei suoi prodotti. Dunque, non proprio di “immagine macabra” (così suggerisce Dal Bianco, PPS, p. 1593) si tratta, quanto di immagine conseguente secondo l'azione aggressiva più tipica di tutto *Ipersonetto*».

Questa lettura è rafforzata dal fatto che nel *II (Sonetto degli interminabili lavori dentarii)* il poeta prosegue proprio a partire da quelle fauci aperte che ora diventano quelle stesse del poeta sotto i ferri del dentista.

In debil morso ahimè denti perdenti,
lungo iniqua sottil falcidia espunti
o a colpi a strappi, e in falso poi congiunti,
masticazioni, bulimie dolenti,

come infiniti addendi trovo denti
di giorni e di anni in ebbre ire consunti:

³⁰³ Ivi, p. 594.

impronte e ponti, tagli incastri punti,
del trauma orale essenza ed accidenti.

Ahi che testa non fui, non bocca o zanna
di fera o serpe, ma incerta collana
di segni-morsi da protesi inferti:

odio chi in pasto reo si affanna e scanna,
ma più chi indura a cíncischiar la vana
sorte battendo i denti in gesso inserti.³⁰⁴

I denti del fare poetico e delle norme, esposti in modo terrificante nella terzina finale del sonetto precedente (*Sonetto di grifi ife e fili*), palesano la loro debolezza, falcidiati e poi sostituiti da altri «consunti» in anni «di ebbre ire». Se il bosco è immenso «trogolo» che contiene tutto ciò che può dare nutrimento, per accedervi è necessario avere gli strumenti adeguati. Gli strumenti forniti dalle norme di cui il poeta si avvale sono fortemente spuntati o rischiano di spuntarsi nel contatto con il reale del bosco. Condizione questa che il poeta deve accettare come l'unica possibile e di fatto necessaria, senza rinunciare a mantenere un senso di responsabilità della poesia nei confronti del reale; motivo questo che spinge il poeta a chiudere il sonetto con una violentissima terzina nella quale polemicamente lancia i suoi strali sia contro chi si affanna e si distrugge lancinandosi nel «pasto reo», sia contro chi permane a chiaccherare sulla vana sorte, battendo i denti inseriti nel gesso, ovvero contro coloro che si deresponsabilizzano, deresponsabilizzando la loro relazione con il linguaggio, affidandosi al linguaggio della chiacchera o affidandosi solo al gesso «detrítico» e «soffocante» del canone».

Ma qui «ponti», «tagli», «incastri», «punti» sono «essenza e accidenti», dunque non tanto e non solo effetti prodotti dal dentista, ma più complessivamente indizi di una più generale condizione umana soggetta a quel «trauma orale»³⁰⁵ che sta all'origine dell'iscrizione dell'*infans* entro il linguaggio. Sappiamo infatti che la bocca non si apre solo all'esterno per ricevere alimento. Oltre a rappresentare in ciascuno di noi uno dei

³⁰⁴ Ivi, p. 595.

³⁰⁵ In merito alla relazione tra denti e trauma citiamo da Lacan: «La stessa delimitazione della “zona erogena” che la pulsione isola dal metabolismo della funzione (l'atto della divorazione interessa altri organi oltre la bocca, domandatelo al cane di Pavlov), deriva da un taglio che è favorito dal tratto anatomico di un margine o un bordo: labbra, “chiostra dei denti”, margine dell'ano, solco del pene, vagina, fessura palpebrale, trago (eviteremo le precisazioni embriologiche). L'erogeneità respiratoria è poco studiata, ma è evidente che entra in gioco con lo spasmo». (J. LACAN, *Scritti*, II, cit., p. 820):

bordi tra il dentro e il fuori, tra passività e attività, tra il subire e l'intervenire attivamente nella realtà, essa è anche il luogo di produzione del linguaggio, della parola stessa, come tramite della fonazione. Il trauma orale va letto dunque anche quale trauma prodotto dall'incidenza della lingua sull'essere parlante poichè, come ormai sappiamo, l'essenza del trauma è il trauma della lingua.³⁰⁶

Va detto che la messa in scena del «trauma orale» in questo sonetto riprende due temi, peraltro fortemente intrecciati, che riemergono più volte nel corso del *Galateo*: quello, potremmo dire, alimentare, e quello legato al trauma della lingua o della lingua come trauma.

Il riferimento al tema alimentare è tutto interno alla lamentazione esposta dal poeta nella prima terzina del sonetto, laddove si rammarica, a nome di tutti, di non esser stato una testa, una bocca, una zanna di animale o di serpente, ma di essere provvisto per imprimere segni-morsi sul reale solo di una collana di protesi. Il cruccio giunge dalla consapevolezza che l'essere umano ha cercato, unica tra tutte le creature, attraverso la costruzione di tecnologie, di collane «di protesi» (e «collana» va sicuramente intesa anche nel senso di catena verbale), come ci ricorda Zanzotto «di interrompere - unico - il coinvolgimento del proprio soma negli ingranaggi della catena alimentare in quanto dissolvitrice³⁰⁷ entro cui anche l'uomo è immesso fin dall'«atto erotico-alimentare della suzione o anche del morso».³⁰⁸

³⁰⁶ Più in generale potremmo affermare che l'esperienza che Zanzotto ci propone nel *Galateo* è l'esperienza di un corpo, di una lingua, di un corpo simbolico strutturato sul vuoto la cui esperienza si dà sul bordo connotato dalle zone erogene, sulle bordature del corpo in cui sono localizzati i quattro oggetti pulsionali di cui parla Lacan ovvero l'orale, l'anale, lo scopico, il vocale, il cui fondamento è costituito dalla rinuncia al godimento integrale della cosa. J. Lacan scrive: «La pulsione è ciò che avviene della domanda quando il soggetto vi svanisce. Va da sé che sparisce anche la domanda, salvo il fatto che resta la *coupure*, il taglio perché questo rimane presente in ciò che distingue la pulsione dalla funzione organica da essa abitata [...]. La stessa delimitazione della zona "erogena" che la pulsione isola dal metabolismo della funzione [...] deriva dal taglio che è favorito dal tratto anatomico di un margine o di un bordo: labbra, "chiostra di denti", margine dell'ano, solco del pene, vagina, fessura palpebrale, trago» (J. Lacan, *Scritti, II*, cit., p. 820).

³⁰⁷ A. ZANZOTTO, *Fantasie di avvicinamento*, cit., il saggio *Wilhelm Busch e Sergio Tofano*, in., pp. 235-240, p. 238.

³⁰⁸ Sul tema della terra come grande apparato digestivo si rinvia a J.P. Welle, *The Poetry of Andrea Zanzotto, A Critical Study...cit.*, in particolare il cap. II. In proposito Dal Bianco annota: «In *Pasque* giocano un ruolo importante le figure escrementizie, emblematiche della densità insignificante cui perviene il reale al termine del processo di assimilazione e di ogni conoscenza. La metafora, tipica delle *Ecloghe* e de *La Beltà*, dell'apprendimento come assunzione di cibo resta operante, ma è rapportata all'esito estremo dei prodotti della digestione. Va segnalata, a questo proposito, la parentela con il Montale coevo di *Satura*» (PPS, p. 1541). Su questa linea anche le intense riflessioni della Conti Bertini: «Il riferimento a Montale di *Satura*, che abbiamo visto recensito da Zanzotto in chiave prettamente heideggeriana, sembra giustificato anche da alcuni versi dell'ultima parte del poemetto di *Pasque*: "- E intorno gli strumenti / per far cibo ed il resto / smenano ad altro contesto / ai passaggi alle slabbrate connessioni / verso i pozzi le grandini le fosse comuni" (vv. 273-78), nei quali le "slabbrate connessioni" costituiscono un preciso rimando alle "slabbrature" di *Botta e risposta II*: "Sto curvo su slabbrature e crepe del terreno / entomologo-ecologo di me stesso". La degradazione del reale, uomo o parola, sarà davvero, allora, prodotto putrido e stercorario, come dice un altro luogo di *Pasqua di maggio*, "effusa

Per quanto riguarda il secondo motivo, vale la pena citare questo passaggio, in cui il tema della partecipazione allo srotolarsi della catena alimentare viene intrecciato con lo stile di relazione che il poeta deve tenere nei confronti della lingua:

Le legioni di cacciatori sono qua, ecologiche anch'esse. E pur gli uccellini sono entro la ferocia della catena alimentare! Da ottimi mangiatori! *Ocio!* Non è del resto che gli scriventi versi non concorrano al massacro della lingua, che come si sa è destinata a essere continuamente ferita per poter sussistere veramente.³⁰⁹

La catena alimentare struttura la relazione tra i viventi. La lingua stessa, ma noi possiamo anche aggiungere la tradizione letteraria, per poter esser vivificata in continuazione, esige da parte del poeta quella postura attiva, analoga a quella che egli tiene nei confronti del bosco naturale, storico, antropologico, che gli consenta di assumerla attraverso un processo di ferimento, dentificazione,³¹⁰ masticazione, divoramento, inghiottimento fino alla defecazione. A questa altezza si realizza quel godimento della lingua, quel godimento lalinguistico, che si dà anche in questa poesia nella forma di una pienezza invadente, una ridondanza insostenibile, un'esuberanza soverchiante che mette a rischio la struttura stessa del sonetto. Poiché, come giustamente sostiene Tassoni, il «motivo conduttore di questo sonetto si basa sulla metonimia dei denti, del morso, della nutrizione, e del divorare, indicando nel sema "denti", il segno connettore (anche fonico) in un ampio spettro di legami». Il significante-lemma «denti» dissemina se stesso (parola ripetuta tre volte nel testo), esplose e propaga i suoi fonemi lungo tutto il testo, si iscrive dentro ad altre parole («perdenti» «accidenti»), ritorna ad incidere e risuonare in relazione ad altri significanti per assonanza e consonanza («espunti», «congiunti», «dolenti», «addendi», «consunti»,

ovatura / cornucopiosa [come cacatura]"vv. 217-18), con la ripresa, sì, di un altro celebre tema montaliano di *Satura*, ma con il ricordo, anche della denominazione lacaniana dell'oggetto prima di farsi soggetto per l'Altro ("escremento")» (L. CONTI BERTINI, *La sacra menzogna*, cit., p. 55). Correttamente Adelia Noferi parla di «"aggressione erotico-alimentare" dell'io-scrivente "verso l'aldilà" del limite: il corpo vegetale-sessuale del bosco» (A. NOFERI, *Il bosco: traversata di un luogo simbolico (I)*, cit., pp. 57-58).

³⁰⁹ PPS, p. 1377.

³¹⁰ A. Zanzotto, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni IV*: «Allora: ma, veggio, persisto e sento il linguaggio / come un una uni salire dentificare leggermente caramente. / Vacuoli d'oro, se si permette: un momento-movimento. / Vacuolare libertà nel grosso, nel grasso» (Ivi, p.284). La relazione tra l'operazione poetica, il "dentificare" e la costruzione di un percorso omonimico si ritrova fin dal saggio su Leiris. In quella occasione Zanzotto scrive: «La lingua batte dove il dente duole. Il dente di Leiris è sempre dolente e appare nei sogni, come incisivo, come parlare/mordere, cioè scrivere, guizzando pro e contro pericolose "comodità" della deriva linguistica che porta all'omonimia/omofonia. Perséphone è allora un invito ad aggiungere infinitamente all'elenco di derive di significati e significanti che passano dentro alla parola; ed è l'invito ad uncino dell'omonimia, è la sua "incisiva dolcezza"» (A. ZANZOTTO, *Aure e disincanti nel Novecento*, cit., il saggio *Fiche Leiris*, pp.200-209, p. 202).

«impronte», «ponti», «punti», «inferti», «inserti»), funzionando appunto «come cellula fonica essenziale ridistribuita» e complessivamente «come indicatore e connettore del significante che opera sulla sovrapposizione degli specifici referenti del discorso.»³¹¹

Questo moto violento che spinge la scrittura di Zanzotto a masticare, a saggiare, ad aggredire con i «denti» della lingua il reale del bosco, tema che abbiamo già incontrato in *(Perché) (Cresca)* e in *(Stracaganasse o castagne secche)* dove la lingua del *bisnènt* rosicchia, rovista, mastica nella terra, si rivela il solo capace di smascherare le belle maniere, tema questo che s'innerva nel sonetto *III (Sonetto di stragi e di belle maniere)*.

In esso³¹² il poeta auspica, entro una catena di asindetici in enumerazione, senza l'appoggio di un verbo principale e una trama fortemente segnata da una logica antinomica, che i movimenti «moti e modi» della scrittura soavemente ed infinitamente «lievi/sadici», i «dondolii», le «fibre e febbri troppo radi / o fitti per qualunque fede o mente,» le «stasi tra nulla e quasi, imprese lente o / più rapide» possano irradiarsi irradiando i loro «rai»-parole ovunque, «per inciampi, stretture, varchi, guadi» sottostando ad un altro codice che non sia quello delle «belle maniere», ma casomai un codice rinnovato dal «furor», dalla forza dirompente messa a disposizione del poeta da «vento e bufera, / estremo ciel, braciere, cataclisma», in grado di ridare al fare poetico «altre regole...».

III (Sonetto di stragi e di belle maniere)

Moti e modi così soavemente

ed infinitamente lievi/sadici,

dondolii, fibre e febbri, troppo radi

o fitti per qualunque fede o mente,

stasi tra nulla e quasi, imprese lente o

più rapide che ovunque rai s'irradino,

per inciampi stretture varchi guadi

un reticolo già vi si stringe argenteo,

³¹¹ A. ZANZOTTO, *Ipersonetto*, cit., p. 50.

³¹² Citiamo questo frammento in cui Tassoni ancora una volta mette in luce il potere del significante di aggirare il codice: «Come abbiamo già detto, nelle quartine e nella prima delle terzine troviamo in successione una enumerazione dei moti e modi, esposti seguendo un concatenamento allitterante-paronomico, per coppie contigue (tramite le congiunzioni e e o, la preposizione tra, oppure tramite barretta o una semplice virgola), moti e modi che consentono o ipotizzano l'aggiramento del reticolo-codice» (A. Zanzotto, *Ipersonetto*, cit, p. 60).

un codice per cui vento e bufera,
estremo ciel, braciere, cataclisma
cederanno furor per altre regole.....

Ma quali mai «distinguo», e in qual maniera,
quali belle maniere, qual sofisma
le stragi vostre aggireranno, prego?³¹³

Il poeta conclude, nell'ultima terzina, con il fortissimo interrogativo finale, ironicamente manierato («prego?»), che riassume le quattro interrogazioni rivolte ai moti e modi di quella scrittura poetica messa in scena nelle strofe precedenti, chiedendo ad essi di presentare le armi, ovvero le nuove regole, con cui pensano di aggirare le «belle maniere», il galateo, le norme, il «sofisma». L'intento resta quello di verificare, attraverso un processo anche distruttivo, la possibilità della scrittura poetica di relazionarsi vitalmente ai codici letterari. Foga distruttrice che investe il *V (Sonetto dell'amoroso e del parassita)*.

V (Sonetto dell'amoroso e del parassita)

Mentre d'erba la man ritraggo ratto,
dall'erba/serpe infida in fitte e spini,
mentre mi discorono dai divini
rai serali e la notte prendo in atto,

o memoria con meco t'ncammini,
lo sparso accordi e riconformí il fratto:
qui già per lei venni in furore e matto
qui da lei ebbi i succhi suoi più fini.

Col passo avaro, indocile, acre, rompo
all'aldilà che in falde e felci sfrangia
sul botro; oltre le serpi e i pruni zompo.

E nell'alto aldilà, nei fondi teneri
do di tacco, do a sacco, sfregio veneri,
falsifico simbiosi: ora si mangia.³¹⁴

³¹³ PPS, p. 598.

³¹⁴ Ivi, p. 598.

Nella prima terzina, dopo una esperienza di rimemorazione attraverso cui sembra poter ricordare, riaccordare e ricostruisce l'esperienza (vissuta in passato) di amore per una «lei» (Donna? Beltà? Natura?), il poeta cambia prospettiva, acquisendo un passo dissonante, ribelle, discontinuo, aspro, in grado di portarlo «al di là», «oltre le serpi e i pruni», un oltre che si dà a vedere dopo lo sfilacciamento delle falde e delle felci sull'abisso. È là, in quell' «alto aldilà» che è anche fondo tenero dell'abisso, che il poeta scalcia, saccheggia, violenta, sfregia veneri, mettendo «alla prova lo stesso atto della simbiosi con il bosco, e in questo modo giunge liberamente a mangiare. Il parassita – come ci suggerisce Tassoni - può mangiare grazie a un saccheggio, a una devastazione di materiali rotti, franti, mentre prima, sotto l'effetto della memoria, si era nutrito dei succhi più fini di lei».³¹⁵ Correttamente Tassoni ci invita, a differenza di Dal Bianco,³¹⁶ a dare una valenza positiva a questa figura di poeta parassita e dunque anche al suo rapporto parassitario e disgregante con i codici e la lingua. Come il parassita infatti porta l'organismo «in una dimensione o soglia biologica, favorendone alcune funzioni così il poeta non solo sfregia veneri e distrugge i codici ma, cibandosi di essi, li rimette in circolo. Il finale perentorio del sonetto *V (Sonetto dell'amoroso e del parassita)* «ora si mangia» pronuncia pertanto anche un modo di stare dentro la lingua che, opponendosi alla ricomposizione prodotta dalla memoria, propone un saccheggiare, dissacrare, un masticare la lingua, sfregiare, graffiare i codici, i canoni che - suggerisce Tassoni - "allo stesso tempo produce nuove situazioni vincolanti: produce il nuovo testo e orienta nuova luce sui testi e i luoghi ai quali attinge, mantenuti necessariamente attivi nella dinamica interpretativa come nello stesso processo creativo».³¹⁷

Relazione aggressiva e graffiante con il corpo, con la lingua del tutto manifesta nel *VII (Sonetto del soma in bosco e agopuntura)* in cui il movimento della scrittura si srotola attorno ad una deriva lalinguistica del significante fonoritmico prodotta proprio dall'atto, metaforizzato dall'agire dell'agopunturista, del suo graffiare sul corpo- lingua.

VII (Sonetto del soma in bosco e agopuntura)

Graffio di sottil tigre, ideogramma
 cui do a cura la mia sostanza grama,
 di yin e yang tremando nella trama,
 cercando i punti in cui la vita è fiamma,

³¹⁵ A. ZANZOTTO, *Ipersonetto*, cit., p. 73

³¹⁶ PPS, p. 1595.

³¹⁷ A. ZANZOTTO, *Ipersonetto*, cit., p. 75.

mentre l'ago mi fruga dramma a dramma -
spine unghie lame da una man che ama -
meridiane linee in me dirama
yin e yang frangendo ogni diaframma.

Si mi sent'io, sì il mio torpido soma
sotto tal man, sotto tal tigre estrema,
qual se Cupido a mille in me s'imprima;

ma non è che però di Te fia doma
la fisima, il sofisma, l'entimema,
e del tuo stral deliro più che in prima.

Il poeta consegna («do a cura») il proprio corpo, «sostanza grama», qui nel senso dialettale di «misera» (dial.: «grama»), ma anche in quello derridiano di *gramma*, di traccia, marca,³¹⁸ al «graffio di sottile tigre, ideogramma», quel graffio, metafora appunto dell'atto di scrivere, che trova la sua rispondenza visiva, in calce al testo, nella «famigliola» di ideogrammi dell'agopuntura,³¹⁹ la cui forma rinvia alla lettera «M». Ma la labiale «m» ricorre più volte in ogni verso del testo sia singolarmente che raddoppiata in «mm». La sua presenza percussiva in rima e all'interno di tutti i versi con accanto la vocale «a» nella forma «ma» provoca l'emergere di un generalizzato effetto di lallazione, di balbettio infantile che si materializza nella produzione di quel «ma», «ma», «ma», evidente richiamo al lemma «mamma» o alla forma dialettale «mama». Va anche detto, per inciso, che al fonema «m» fa eco per dissonanza il fonema «r» distribuito e moltiplicato in 13 versi su 14 spesso appoggiato a consonanti che ne amplificano l'effetto cacofonico. La stessa struttura rimica, entro uno schema metrico ABBA ABBA CDE CDE, è tutta sostenuta dalla geminazione della «m» attraverso una sottilissima e pertinentissima rete di rime come «... dramma a dramma ... », «... ama ...», «... dirama ... », «... diaframma ... » nelle prime due quartine. La sillaba «ma» non rinuncia a ritornare insistentemente neppure nella struttura rimica delle terzine

³¹⁸ Il tema della relazione tra scrittura e corpo trova un'ampia riflessione da parte di Zanzotto nel saggio *Vissuto poetico e corpo* del 1980 (PPS, p. 1249-1251). Citiamo solo questo passaggio: «Si vedrà allora che il testo non è mai “nato abbastanza” per potersi staccare dal corpo-psiche mediante il quale è stato reso possibile, che del quale, forse, è soltanto una proiezione, anziché una vera filiazione. A sua volta il corpo-psiche è qualche cosa di spaventosamente scritto, iscritto, riscritto, scolpito, sbalzato, modellato, colorato, graffiato da un infinito insieme di elementi, in quel brodo generale, in quel plasma totale di cui esso non è che un grumo o un glanglio» (Ivi, p. 1250).

³¹⁹ Ho parlato di famigliola poiché questo ideogramma è strutturato su tre segni che letti in sé e al di fuori della cultura da cui essi derivano sembrano rappresentare un soggetto femminile e due soggetti maschili.

comprendo in ogni verso.

Tutta questa orchestrazione fonica di omografi ed omofoni che, di fatto, produce come esito una generalizzata ambiguità lessicale, ci restituisce un testo che per lo stesso poeta si configura come «un omaggio all'idea di omonimia».³²⁰ In una intervista a cura di Guglielma Giuliodori è lo stesso Zanzotto a descriverci questo percorso omonimico:

Prendiamo in considerazione il sonetto dell'agopuntura: io ho davvero fatto l'agopuntura; quindi ho messo, per aggiungere un connotato di iper-realismo, anche il simbolo cinese dell'agopuntura. Non solo in quel sonetto tutti i versi finiscono in *ma-ma,-ma* o doppio- *mma*, perché la sillaba “ma” ha moltissimi significati, sempre in cinese. Io, però, non vado a indagare; è un eco magari di una lettura già fatta. Piuttosto, si può rilevare la spinta verso quella che chiamerei l'omonimia dei versi: una struttura che può variare da una parte, allargandosi, e restringendosi in un'altra: quindi “dramma“, “ama“, doppio “m” e “m” semplice.³²¹

Proprio perché ogni lingua - a causa della legge dell'economicità, secondo la quale grazie ad un numero limitato di fonemi si possono produrre attraverso la loro combinazione un numero illimitato di parole - porta dentro di sé una tensione omonimica, tensione che rischia in continuazione di provocare una generalizzata ambiguità lessicale mettendo di fatto a rischio la stessa comunicazione, l'omonimia è anche il processo privilegiato della lingua per sovvertire la lingua. Nell'omonimia infatti la parola viene presa non nella sua interezza ma nella materialità sonora dei suoi fonemi-grafemi. In questo modo il poeta attiva nei suoi confronti operazioni di annodamento, scioglimento, mobilità e smembramento mostrando come ogni parola non sia, per dirla con J-J. Lecercle che un «sac à malices, où règne l'équivoque de l'homophonie ».³²²

L'omonimia oltretutto, come segnalano Pichon e Damourette, due linguisti del

³²⁰ Si tratta di un'affermazione di A. Zanzotto riferita da Giorgio Orelli *Un sonetto di Zanzotto*, «Il piccolo Hans», VI, 1979, pp. 61-70, p.66. La stessa M. Paltrinieri segnala come «in alcuni testi le diverse rime dello schema siano tra loro legate da un supplementare nodo allitterativo, fino a rasentare l'omonimia» e proprio rispetto al VII sonetto la stessa scrive: «VII: qui il pedale allitterativo è spinto al massimo: è stabile la sillaba finale in -MA; A e B si distinguono solo per la /M/ scempia o geminata:-AMMA/ -AMA; e le terzine variano solo per la tonica, sempre diversa: - oMA/ - eMA/ - iMA» (M. Paltrinieri, *Atti di polistilismo in Zanzotto*, cit., p. 165).

³²¹ ANDREA ZANZOTTO, *L'ipersonetto oggi*, intervista a cura di Guglielma Giuliodori, «Allegoria», LV, 2007, pp. 181-189, p. 183. La lettera “m” sembra emergere in Zanzotto anche da un inconscio di ordine visivo-visionario come nel verso *Leggende da Meteo*: «Mai mancante neve di metà maggio» (PPS, p. 828). In merito a questo verso nella conversazione con M. Paolini Zanzotto afferma: «In seguito mi sono accorto che quel “mai mancante neve di metà maggio” era la semplice lettura del profilo delle nostre montagne, delle Prealpi come le vedo dalla cucina di casa mia - tutta una serie di m e n - e così le ho lette. Leggere la realtà come se vi fosse impressa una misteriosa lingua, fatta di lettere e i grafemi»(M. PAOLINI, C. MAZZACURATI, *Ritratti. Andrea Zanzotto*, cit., p.20).

³²² J-J. LECERCLE, *La violence du langage*, cit., p. 47.

primo Novecento molto attenti alla relazione tra linguaggio e psiche, qui anche nel senso di omofonia, determina un altro effetto dagli stessi definito «sisemia omofonica». Per i due linguisti francesi i «sensi dei vocaboli omofoni hanno una irresistibile tendenza a confondersi per creare un'idea nuova più generale: è la sisemia omofonica».³²³ Si tratta di un processo in parte inconscio, dovuto al potere evocativo delle sequenze fonetiche che entrano nel gioco della poesia. «Le sequenze fonetiche, le sillabe, i fonemi stessi hanno, oltre il loro eventuale valore onomatopico, un valore mnemonico proveniente da tutte le parole di cui fanno parte e noi siamo persuasi che questa carica semantica sia costantemente presente nel subconscio del soggetto parlante».³²⁴ In base a questi suggerimenti, la ripetizione della labiale «m» e della sillaba «ma» acquisisce il potere di evocare il lemma «mamma» che agisce nel testo come sua intima sottotraccia. Sottotraccia, da intendersi nel senso di *mots sous le mots*,³²⁵ titolo di un'opera di J. Starobinski attorno al lavoro sugli anagrammi di De Saussure citata da Zanzotto in un colloquio con Paolo Cattelan proprio in riferimento all'«ipertrofia di assonanze» che attraversa complessivamente il *Galateo* e in particolare il *VII (Sonetto del soma in bosco e agopuntura)*:

L'ipertrofia di assonanze l'ho sperimentata anch'io, ampiamente in *Galateo in bosco*. C'è un sonetto – riferisce Zanzotto – in cui tutti i versi finiscono in “ma”: ad esempio “dramma” e poi “ama”. Non solo la testa del verso, ma anche la sirma. Tutti versi in “ma”. Proprio in questa ricerca di assonanze, consonanze, che sono giochi molto importanti, per me è capitata più di un'esperienza che è servita a mettere in luce l'esistenza dei famosi *Mots sous les mots* della poesia individuati da Saussure. In più di un caso avevo inconsapevolmente messo il messaggio sotto.³²⁶

Ciò che De Saussure ci suggerisce nel suo lavoro incompiuto sull'anagramma è che il linguaggio non si sviluppa solo linearmente, poiché l'incidenza di una traccia mnemonica profonda tende a rompere la linearità della catena significante, facendo

³²³ La citazione di Jacques *Damourette* ed Édouard Pichon è ripresa dall'interessante saggio che affronta il problema del rapporto tra il linguaggio e la psicanalisi di MICHEL ARRIVÉ, *Linguaggio e psicanalisi linguistica e inconscio. Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, trad. it. di L. Brambilla, Milano, Spirali, 2005, p. 251.

³²⁴ M. ARRIVÉ, *Linguaggio e psicanalisi linguistica e inconscio. Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, cit., p. 253.

³²⁵ JEAN STAROBINSKI, *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure*, tr. it. Giorgio Cardona, Genova Il melangolo, 1982. Un testo di Zanzotto particolarmente significativo in tal senso è *Microfilm* dove il lavoro sul significante in senso lalinguistico e in particolare anagrammatico è portato agli estremi. Al riguardo si rinvia al saggio di L. TASSONI, *Il sogno del caos. "Microfilm" di Zanzotto e la genericità del testo*, Bergamo, Moretti & Vitali 1990.

³²⁶ R. CALABRETTO (a cura di), *Andrea Zanzotto tra musica e cinema e poesia*, Udine, ed. Forum 2005, p. 60.

risuonare dentro alle parole altre parole. Nel nostro caso ad esempio il ritorno percussivo dei suoni «ma»³²⁷ segnala il darsi continuo, dentro al testo, della parola «mamma» e contemporaneamente «ama», significanti che si offrono disperdendosi, annodandosi come un *lapsus* entro il testo poetico, provocando in esso un generalizzato svolgimento equivoco del linguaggio, una deriva in cui il senso, l'atto stesso di parola non viene supposto quanto piuttosto messo in gioco. Si tratta dunque di una sovversione del significante, di una sua alterazione che esibisce la funzione produttiva, inventiva del discorso da parte dell'anagramma. Il significante «mamma», messo in gioco dal lavoro della memoria, risuona sotto le parole agendo in funzione generativa su un numero elevato di significanti. In questo modo la scrittura sembra acquisire persino la forza di agire sull'interdizione, in questo caso dell'incesto, da cui si origina il desiderio del soggetto, facendo da inter-dizione tra il non dire e il dire, agendo sulla barra tra significante e significato con quel «graffio di sottil tigre» che «tremando nella trama» cerca e nello stesso tempo produce «i punti in cui la vita è fiamma», in cui la vita del corpo e della lingua ritornano ad essere vitali.³²⁸ Che la scrittura poetica sia, in Zanzotto, connessa all'atto del graffiare trova conferma anche nell'intervista del 1979, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*:

Per quanto mi riguarda ho il sospetto che la poesia non sia affatto scrivere; il poeta non è scrittore nel senso corrente della parola; direi anzi che arriva a odiare lo scrivere forse perché si sente in qualche modo “costretto” al suo gesto (e tutta la tradizione, il luogo comune che si rifà al tema, all'idea di “ispirazione” lo conferma, anche se può portare fuori pista...). Si tratta di scalfire scalpellare graffiare la lingua o di sprofondarvi più che di usarla. Questo atteggiamento si concreta spesso in un rapporto dello stesso genere perfino con la materiale “pagina bianca” che, come ognuno sa, può essere il rovescio di un biglietto di tram, o di una cartina di indicazioni farmaceutiche, o il primo foglietto che capita sottomano. Nella poesia qualcosa è al di fuori e al di là dello scrivere... Forse l'autentico grado zero, o il grado “infinito” della scrittura, è quello che traluce nella poesia, è quello che spaventa attraverso la poesia, anche quando essa può sembrare più connessa alla gioia, alla felicità dello stesso scrivere (la quale si prende quando può le sue travolgenti rivincite).³²⁹

³²⁷Al riguardo va anche sottolineato il valore di congiunzione coordinativa avversativa di “ma” che insinua una sua rilettura angosciante. Così ne *L'elegia in petèl* da *La Beltà* il “ma” viene assunto nella sua funzione dubitativa anticipando di fatto il “mama” dei versi successivi: «ma: non è vero che tutto fa brodo, / ma: e rinascono i ma: ma / Scardanelli faccia la pagina per Tallemant des Réaux, / Scardanelli sia compilato con passi dell'Histoire d'O. // Ta bon ciatu? Ada ciól e ùna e tée e mama papa. / Te bata cheto, te bata: e po mama e nana. // “Una volta ho interrogato la Musa”» (PPS, p.317).

³²⁸ L. Tassoni annota che «il sonetto pone in primo piano il corpo-psyche come trama e come superficie aggredita e graffiata, in parallelo da un lato con il corpo del bosco [...], e con il vero e proprio atto della scrittura» (A. Zanzotto, *Ipersonetto*, cit., p. 85).

³²⁹ PPS, p.1226-1227.

Nel *VII Sonetto (Sonetto del soma in bosco e agopuntura)* effettivamente, come abbiamo potuto verificare, il movimento della scrittura si srotola attorno ad una deriva lalinguistica del significante fonoritmico prodotta proprio dall'atto, metaforizzato dall'agire dell'agopunturista, del suo graffiare sul corpo- lingua.

Gli aghi dell'agopuntura, che mirano a normalizzare il flusso dell'energia vitale del corpo rimediando alle accumulazioni o alle deficienze di essa, andando a toccare i punti capaci di sbloccare l'energia vitale stagnante, assumono qui quella funzione che in altri testi del *Galateo* viene attribuita al «bisturi», ai «denti», alla «punta di punta», all'«abile vomero», alla scrittura in generale, ovvero quella di incidere e rivitalizzare il corpo-bosco-lingua,³³⁰ luoghi di rimozioni, di dolori, di segni mortificati e perciò mortificanti. L'infilare aghi, «graffi di tigre» in alcune parti del corpo diviene allora metafora del lavoro del poeta che opera sui significanti morti, veri e propri grumi di latitanze che chiedono di essere rivitalizzati.

Tale rivitalizzazione avviene, come abbiamo già avuto modo di dire, attraverso un arretramento della parola poetica sul versante del significante che, sottraendolo alla logica compatta del significato, lo predispone ad essere scalfito, smembrato, graffiato, per consentire al poeta di toccare quei punti in cui la vita della lingua possa rianimarsi. Evocativamente riassuntivo anche l'ideogramma dell'agopuntura che il poeta esibisce in coda al sonetto. Esso sembra richiamare a prima vista nella sua configurazione segnica una figura femminile materna, e due tridenti simili a degli artigli, simboli che abbiamo riconosciuto anche nello stemma araldico posto alla fine del *Galateo* a riassumere tutto il lavoro poetico attraverso l'immagine di due grifi che beccano l'erba.

Lalingua e lo stile

Nel *VII (Sonetto del soma in bosco e agopuntura)* Zanzotto, come riprendendo un tema profondo della sua pratica poetica, non solo mette in scena ma fa come agire quel graffiare così decisivo per la sua scrittura. Nell'avviarci verso la chiusura del nostro percorso, in tale ci sembra di poter scorgere però anche qualcosa d'altro, qualcosa che potremmo definire come la traccia di una certa concezione di ciò che chiamiamo

³³⁰ Scrive Tassoni: «Il filo conduttore e la trama continui nel sonetto VII, come detto, toccano il soma dell'io con inversione di oggetto rispetto al sonetto VI: adesso il corpo lacerato e frugato fin nelle sue nervature non è quello del bosco, è quello della sostanza grama del soma in bosco, che comunque si presenta come uno dei corpi del bosco stesso (in una situazione del tutto simile a quella descritta in *Esistere psichicamente*, in *Vocativo*)» (A. ZANZOTTO, *Ipersonnetto*, cit., p. 86).

“stile”³³¹.

La questione di che cosa si debba intendere con “stile” trova una sua elaborazione abbastanza manifesta nel saggio del 1990, *Tra ombre di percezioni «fondanti»*, in rapporto a due figure indicate lì come i due «poli» estremi e fondamentali per il costituirsi della letteratura europea del Novecento europea, ovvero Artaud e Mallarmè, con l’obiettivo di verificarne la fondamentale differenza ma al contempo la necessaria complementarietà per quanto riguarda «una relazione significativa con il significante». In quel saggio, riferendosi rispettivamente ad Artaud e a Mallarmè scrive Zanzotto:

Sarà utile per un’ approssimazione provvisoria, basarsi dunque su questi due poli, cioè, riassumendo, quello del gorgo pre-significante che sta creando significati e li rifiuta in continuazione; l’altro, invece, in cui questo gorgo iniziale «pone» un sistema linguistico, lo permea e ne fa vivere tutte le risonanze, segnando una linea in cui la creazione dello stile, divenuta primario obiettivo e «desomatizzandosi» sempre di più, genera quasi un mondo parallelo, quello che finisce poi per arrivare alla teorizzazione della poesia pura. Da un lato, quindi, una poesia sommamente impura e quasi gorgogliata, e ricadente in sé, dall’altro una poesia che è sempre più autonoma nel dare una spinta al sistema stilistico da essa elaborato. In questo secondo caso si crea un altro tipo di vortice: quello per cui le parole si richiamano fra di loro, s’incatenano e creano un «distacco» sempre maggiore, una specie di «stato supero» contrapposto ad uno «stato infero» del linguaggio, e del suo consistere con l’uomo. Ora si sa bene che queste due linee, che vanno chiaramente esplicitate anche perché c’è chi ha puntato tutto o sull’una o sull’altra, in realtà sono sempre intersecate e non c’è possibilità di scrivere senza il rovesciamento dal polo *infero* al polo *supero* e viceversa. E Freud torna insistente con le sue originali proposte e, soprattutto percezioni proprio su argomenti del genere. Egli mette questa epigrafe virgiliana (sono parole della furia Aletto, nell’*Eneide*) all’inizio della sua *Traumdeutung: Flectere si . nequeo Superlos Acheronta movebo*. Il che significa: visto che non posso rifarmi agli dèi celesti per capire davvero l’uomo, muoverò l’Acheronte, cioè il fondo più oscuro della psiche, del corpo-psiche.³³²

Dopo aver messo in luce che questi due «poli», «queste due linee», sono «sempre intersecate» poichè «non c’è possibilità di scrivere senza il rovesciamento dal polo *infero* del linguaggio al polo *supero* e viceversa», Zanzotto segnala che è proprio dentro a questa reversibilità tra i due poli che «si generano anche i percorsi stilistici», è da essi che scaturisce lo stile subito tradotto paronomasicamente in «stilo»:

³³¹ L’idea di una teoria dello stile, per anni abbandonata dalla critica, in questi ultimi tempi è ritornata al centro dei problemi della teoria della letteratura. Pur non essendo questa la sede per ripartire su un discorso così complesso ci sembra necessario segnalare almeno due testi che la produzione bibliografica di questi ultimi anni ci ha consegnato: quello di ANTOINE COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil 1998, trad. it. Torino, Einaudi, 2000, e quello di GIOVANNI BOTTIROLI, *Teoria dello stile*, Firenze, La Nuova Italia 1997, quest’ultimo, tra l’altro, fortemente segnato dalle riflessioni di Lacan sul linguaggio. Di G. Bottirolì si consiglia anche, *Jacques Lacan. Arte, linguaggio, desiderio*, Bergamo, Sestante 2002.

³³² PPS, pp. 1341-1342.

Non a caso quando si dice che «salta fuori» lo stile, salta fuori lo stilo, lo stiletto che ha trafitto qualche cosa, un limite, o ha rotto bruscamente con un legame placentare; ne è uscito il sangue che infine, diventando luce, ha reso possibile lo scrivere.³³³

Detto in altri termini, lo stile fuoriesce dallo stilo - parola che arriva dal latino «stilus», nome di un punteruolo di ferro o di osso che serviva per scrivere sulle tavolette di cera, per dirla con le parole di Zanzotto un «bisturi», una «sonda», un «graffio» una «punta» - è il modo con cui ogni soggetto si relaziona singolarmente alla rottura del «legame placentare», in termini lacaniani, al taglio, alla mancanza originaria, rottura «che rende possibile lo scrivere». Abbiamo ancora una volta evocato il nome di Lacan perché effettivamente la sintonia su questo tema tra i due appare stringente e decisiva. Ci pare di poter affermare infatti che nel passo di Zanzotto sopra citato risuoni quanto Lacan sostiene nella *Ouverture* della raccolta dei suoi *Scritti* proprio attorno al tema dello stile. Lo psicanalista francese, dopo aver citato nell'*incipit* la frase di Buffon «Lo stile è l'uomo....», prolunga la citazione nel quarto paragrafo, aggiungendo: «...l'uomo cui ci si rivolge?». Lo spostamento lacaniano è decisivo poichè di fatto rompe con quella prospettiva umanistica su cui è incentrata la definizione di Buffon che ubbidisce ancora all'idea della centralità della coscienza, all'interezza del soggetto umano, declinando il concetto di «stile» in chiave antiumanistica, attraverso il coinvolgimento nella sua definizione di qualcosa che ha a che vedere con il «campo dell'Altro», con il desiderio dell'Altro, e che dunque ci mostra il soggetto fin dall'inizio segnato da una mancanza strutturale, da quella che Lacan definisce «*manque-à être* ». È mancanza che fa del soggetto un «soggetto desiderante», mosso verso il recupero dell'oggetto perduto, quello che lo psicanalista francese chiama «oggetto piccolo (a)», che è innanzitutto il corpo materno: un oggetto che attraversa l'individuo senza che egli possa dire di possederlo e che a detta di Lacan è effettivamente «l'oggetto che risponde alla questione sullo stile».³³⁴

Lacan dunque pone al centro della questione dello stile, al «posto che per Buffon era segnato dall'uomo»,³³⁵ l'oggetto *a* la cui assenza produce la divisione del soggetto e al contempo fa da supporto al suo desiderio. Come dire che, se il senso, ovvero ciò che potrebbe designare il nostro essere, ci sfugge, non ci resta che tracciare alla nostra «maniera», attraverso il nostro stile, assolutamente singolare per ognuno, il bordo di

³³³ Ivi, p. 1342.

³³⁴ J. LACAN, *Scritti*, I, cit., p. 6.

³³⁵ *Ibid.*

questa mancanza. Lo stile è, infatti, la maniera assolutamente singolare per ognuno, attraverso la quale ci è consentito abbordare, bordare, (a volte bardare) la mancanza che ci costituisce come soggetti divisi. Esso ha dunque a che vedere con qualcosa di assolutamente intimo e singolare a cui il soggetto non può rinunciare se non a rischio di rinunciare al proprio essere «soggetto desiderante».

È per questo che Lacan nel Séminaire su *Les formations de l'inconscient* si rammarica del suo « non poter far nulla » per (correggere) il proprio stile:

Je le regrette, je n'y peux rien – mon style est ce qu'il est. Je leur demande à cet endroit de faire un effort. J'ajouterai simplement que quelles que soient les déficiences qui puissent intervenir de mon fait personnel, il y a aussi dans les difficultés de ce style – peut-être peuvent-ils l'entrevoir – quelque chose qui répond à l'objet même dont il s'agit. Puisqu'il s'agit en effet de parler de façon valable des fonctions créatrices qu'exerce le signifiant sur le signifié, à savoir, non pas simplement de parler de la parole, mais de parler dans le fil de la parole.³³⁶

Non potrà certo valere questa come spiegazione sintetica e finale delle ragioni più intime di uno stile come quello zanzottiano, ragioni molto rigorose e dichiarate, come abbiamo cercato di evidenziare, proprio là dove la struttura della poesia appare più indecifrabile, spezzata, oscura, difficile, assurda (nel senso che a questo aggettivo dà Artaud). Il rischio sarebbe che suonasse non come chiarimento ma come giustificazione, pretesto. E tuttavia, ne siamo convinti, Zanzotto potrebbe sottoscrivere queste parole, appunto in ciò che di rigoroso vi è nel non ricedere rispetto a questa difficoltà della propria esperienza della lingua. A «modo» suo, egli potrebbe accettarla forse come epigrafe per una propria dichiarazione di poetica, anche riconoscendovi un certo quale accento di umiltà, in quella frase al fondo mallarmeana di Lacan, così evocativo di una tonalità spirituale e culturale veneta, pure ormai remota dagli usi dominanti, che sta nel domandare scusa al proprio ascoltatore, nel rammaricarsi con lui per un certo proprio difetto di lingua, dialettale, un idioletto così essenziale per la comprensione del presente.

³³⁶ J. LACAN, *Le Séminaire V, Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, Paris, Seuil 1998, p. 30.

CONCLUSIONI - TRA BOSCO E NON BOSCO

Come abbiamo già potuto evidenziare, la relazione con la materialità del significante tende a generare una tensione, quando non una lacerazione, con lo sviluppo “lineare” della scrittura alfabetica, come se questa linearità fosse effettivamente funzionale alla logica del significato più che del significante. In effetti le parole, prese dalla parte del significante e dunque sbalzate fuori dalla normale funzione di comunicazione, entrano in un gioco che tende a mantenerle in un moto circolare, di fatto sottraendole alla possibilità di decantare entro un contesto che arresti tale loro movimento. Esse si presentano come grumi di materia pronte a sciogliersi in altri significanti in esse iscritti o che esse sono in grado di evocare, facendo così presentire sotto la lingua di superficie un’altra lingua, «lalingua, che spinge la prima verso una generalizzata omonimia. Il cammino di fatto si sviluppa inseguendo, come Zanzotto stesso ci comunica, «sbavaggi e fonemi” (*Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*), «trucioli”, «microlettere», «inezie», «tessere di un saccheggiato mosaico o puzzle» che si trovano depositate nel bosco-inconscio e che «sono come talismani capaci di orientare in certi proibiti *Holzwege* della poesia, quando già essi non la costituiscono».¹

Il lavoro sulla barra del significante situa il processo di scrittura sempre a ridosso di incroci, soglie, limiti, «cancelli», sentieri interrotti che se da una parte sembrano costringere il testo ad un arresto implosivo, dall’altra lo aprono a «fuochi di intersezioni, matericità di fatti fonici e scritturali», processi di «disseminazione, di un’esplosiva e coinvolgente reattività, trip senza termine e, appunto, ‘reazione a catena’»² che portano ad esperire la pluralità di linee e tempi che attraversano internamente ogni parola.

D’altronde la spinta iperbolica di rime, allitterazioni, giochi di parole, paronomasie, omofonie, polivalenze di rapporti tra gli elementi della frase, ripetizioni di ogni tipo, spingono all’esplosione della linearità sintattica, alla rottura della linearità della scrittura alfabetica (in questo senso va anche l’uso degli ideogrammi esempio), rottura anche del tempo lineare da essa riproposto, rottura con quel pensiero lineare che, in nome di un *logos* concepito come presenza, ha prodotto la rimozione di quello che

¹ PPS, p. 1216.

² Ivi, p. 1322.

Jacques Derrida definisce il «pensiero simbolico multidimensionale».³

La sintassi stessa tende a strutturarsi in modo sinuoso e zigzagante entro forme di interpunzione a volte capillari e che la frangono, altre volte paradossalmente fatte presenti dalla loro assenza, lasciando al solo respiro la decisione di stabilire la pausa, determinando così una struttura mobile e disarticolata; sintassi che dunque procede per spinte successive e brusche, frenate in prossimità del silenzio, per moti di approssimazione, segnalati ad esempio da processi sinonimici, gesti di ripensamento, fino ad esibirsi in ingorghi, come attraversata da una pluralità di linee interne che rendono vano ogni tentativo del poeta di aggrapparsi a punti di riferimento e obbligandolo entro sentieri accidentati.

La stessa versificazione recupera tutta la sua libertà e necessità, attraverso movimenti debordanti sia per eccesso (*Diffrazioni, Eritemi*) che per sottrazione rispetto alla versificazione tradizionale – di introdurre in fine di verso inserti iconografici o puntini di sospensione⁴ che ne sfilacciano in coda la consistenza, oppure di impiegare *enjambement* inusitati che spartiscono violentemente il testo e brusche interruzioni (quasi sul bordo di un abisso) che giungono a spezzare l'unità della singola parola (esempio) o a bloccarla a ridosso di sbarramenti anche visivamente marcati (esempio). Si arriva in questi casi fino al raddoppiamento delle vie di scorrimento del testo – come in *Pericoli d'incendi* e nella poesia successiva *Già vidi donna* – o persino alla loro triplicazione, come ad esempio in (*ILL ILL*), quasi a suggerire ambiguamente al lettore sia una lettura in verticale che in orizzontale. Le parentesi stesse,⁵ gli incisi, l'uso

³ JACQUES DERRIDA, *Della Grammatologia*, Milano, Jaca Book 1969, p.128.

⁴ In *Tentando e poi tagliuzzando a fette*, oltre alla presenza di puntini di sospensione, incontriamo anche l'uso di ect...: «di qualche preistoria che qui ha fatto di tutto con selci etc»; poi in *Pericoli d'incendi*, raddoppiati nel distico «Cresci come incerta vocazione, o selva.../ Cedi come adeguato sonno sommo...»; ma i puntini di sospensione sono elemento costante nell'*Ipersonetto*, in particolare nella *Premessa (Sonetto dello schivarsi e dell'inclinarsi)*, nel IV (*Sonetto del decremento e dell'alimento*).

⁵ In merito all'uso di parentesi, la Paltrinieri sottolinea che in alcuni frangenti del Galateo la «sintassi si dipana in larghe volute ipotattiche» e acquisisce nell'insieme, a furia di parentesi, puntualizzazioni, incisi, una misura soppesante e cautelativa, quasi “cavillosa” (M. PALTRINIERI, *L'affabilità di Zanzotto*, «Il Verri», I-II, 1987, pp. 19-38, p. 26). Proponiamo qui un percorso a titolo esemplificativo attorno all'uso abnorme e perturbante delle parentesi ne *Il Galateo*. In *Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete*: «nella lucente [] folla tagliola del marzo»; in *Gnessulogo* la sequenza principale è messa tra parentesi: «(è Così che bosco e non-bosco in quieta pazzia tu coltivi)»; in *Diffrazioni, Eritemi* incontriamo due versi in stile nominale chiusi fra parentesi quadre: «[E non facciano ressa allo sportello. Batticuore. Collisioni, collages di malintesi. /Partita sospesa. Tatti schifosi. Galateo spiaccicato. Fuggi - fuggi. Torna.]»; in *Stati maggiori contrapposti, loro piani* abbiamo ben due sequenze piuttosto lunghe poste tra parentesi con funzione di complicazione sia della linearità visiva del testo che della linearità sintattica; in (*Indizi di guerre civili*) ben tre segmenti dello stesso verso sono posti singolarmente entro parentesi: «(brughiera) (e fiume nella ramaglia leggera) (e uccelli)»; una parentesi graffa taglia il testo in due parti in (*Sono gli stessi*); molteplici le parentesi rotonde e quadre in (*E pò, mucì*); tra l'altro in questo testo abbiamo persino l'uso iconico delle parentesi rotonde ripreso anche nei titoli di due testi successivi.

iperbolico dei trattini⁶ a segmentare il testo, che dovrebbero ridurre l'incertezza, generare righe chiarificatrici, precisazioni, rimandi, rettifiche, annunci, in realtà complicano ulteriormente il testo, bucano il discorso rimandandolo sempre ad altri strati, in grinze successive, spingendolo verso altri anfratti. Così i trattini, gli incisi, le parentesi che delimitano interi blocchi di discorso (esempio) aprono di fatto nel testo vere e proprie biforcazioni, sentieri collaterali, che a volte prendono il sopravvento, con una forte autonomia rispetto alla linea "centrale", dando la netta percezione di una moltiplicazione delle vie di percorrenza del testo e dunque della lettura (esempio *Pericoli d'incendi e Già vidi donna*).

Tutto ciò segnala una sorta di impossibilità a tenere il discorso lungo un asse unico, entro una sicura linearità, conferendo al testo una andatura a volte ipertestuale grazie appunto agli inserti, incisi, commenti, finti chiarimenti, all'apertura di altre finestre.

D'altronde questa inclinazione verso l'ipertestualità non poteva non darsi entro una scrittura fortemente analogica come quella di Zanzotto, aspetto che tende a manifestarsi attraverso associazioni, richiami, paralleli, digressioni, commenti, esemplificazioni, «scrittura – come scrive Balduino – che ingloba inglobando appunto, e generando, chiose, echi, *flashes*, meditazioni interne che a loro volta aprono nuovi interrogativi, tentano ad altre associazioni e in definitiva potrebbero lasciare aperte (anche per il lettore) infinite altre possibilità».⁷

Questa andatura serpeggiante, a zig zag,⁸ sconnessa e in fuga, modulata e modellata su di un'ininterrotta serie di avvii e di ritorni, di cammini che tornano su se stessi per reincamminarsi, viene riproposta anche attraverso un uso singolarissimo delle rientranze, dello spostamento interno di interi versi e di una pluralità di versi, a volte per blocchi compatti, a volte singolarmente (esempio) fino all'esito distorto di *Inverno in bosco-osterie-cippi-ossari-case* dove la parola «stornate» viene indirizzata trasversalmente su due linee.

Le spaziature,⁹ gli iati, le diverse vettorialità e geometrie della pagina/scrittura, la

⁶ L'uso del trattino è disseminato dentro moltissimi testi sia per definire degli incisi, sia come sbarramento alla fine del verso, sia per produrre parole composte, sia in funzione iconografica come nel caso della poesia *Cavallino bianco* in cui una molteplicità di trattini delimitano a sinistra e a destra quasi tutti i versi della poesia come a stabilire i margini del percorso stesso del cavallino.

⁷ ARMANDO BALDUINO, *Zanzotto e l'ottica della contraddizione (Impressioni e divagazioni su "Pasque")*, «Studi Novecenteschi» IV, 1974, pp. 281-313, p. 305.

⁸ E' il caso soprattutto di (*Biscia carbone o cavaroncol*) anche se, a parte l'*Ipersonetto*, gran parte dei testi de *Il Galateo* si propongono entro questa modalità visiva.

⁹ Assistiamo ad una scomposizione generalizzata interna ai versi attraverso spaziature che producono pause ed interruzioni esorbitanti: gesto stilistico assente solo nell'*Ipersonetto* e presente in modo massiccio in *Attraverso l'evento*, in *Indizi di guerre civili*, in (*Ill Ill*); tali spaziature compaiono anche

stessa tipologia differenziata dei caratteri, tutti questi artifici intendono produrre una sorta di ridislocazione grafica della pagina nel tempo¹⁰ e nello spazio, finendo per costruire una “crono-grafia” o una “cine-grafia”, potremmo dire un “mitogramma” esplosivo. Il concetto di mitogramma che qui riprendiamo trova una sua elaborazione teorica in Leroi Gourhan, autore che peraltro risuona in alcuni passaggi de *Il Galateo*. Leroi Gourhan intende per mitogramma una iniziale forma di scrittura i cui segni si dispongono graficamente entro uno spazio irraggiante, per cui il senso non è soggetto alla successione, all’ordine logico del tempo,¹¹ ma ad una complessiva spazializzazione in cui anche gli eventi vengono riportati non in relazione ad una storia cronologicamente ordinata ma ad uno spazio geografico.

In questo senso va anche riletta l’attenzione da parte di Zanzotto alla progettazione del segno in senso grafico con una verifica puntuale dei contenuti visivi dei grafemi per produrre un effetto di transcodificazione del senso dal piano linguistico a quello figurale e la messa in scena di tutta quella serie di dispositivi che la scrittura nel corso dei secoli ha messo a punto per facilitare i percorsi non lineari: produzione di indicatori di percorsi, di cartine topografiche, di grafismi, ideogrammi, simboli matematici e disegni *naïves*.¹² Si va dall’uso di caratteri diversi (in particolare nella definizione dei titoli)¹³ ad un intervento deciso nella spaziatura tra i vocaboli, all’uso di

all’interno della costruzione dei titoli come in (*Maestà*) (*Supremo*), (*Perché*)(*Cresca*) e in (*Sotto l’alta guida*) (*traiettorie*, *mosche*). Su questo tema, cfr. GIORGIO LUZZI, *Interruzioni di senso nel Galateo in Bosco di Zanzotto*, «Nuova corrente», XLVII, 2000, pp. 43-56.

¹⁰ Facciamo qui riferimento ai cliché della *Canzone montelliana* del poeta locale Carlo Moretti dell’edizione del 1926, agli inserti, sparsi qua e là, dall’*Oda Rusticale* di Nicolò Zotti, alla chiusura di *Lattiginoso* in cui incontriamo anche un codicillo semicancellato con un stemma araldico datato 1683. Si tratta ancora una volta di una citazione dall’antico dialetto veneto di Nicolò Zotti.

¹¹ A. LEROI GOURHAN, *Le geste e la parole*, cit..

¹² Sugli aspetti visivi della poesia Zanzotto si è espresso nei saggi *Poesia e televisione* (PPS, pp. 1320-1331), in *Intervento* (Ivi, pp. 1252-1287), e in *Su “La Beltà”* (Ivi, pp. 1143-1149). Lungo sarebbe l’elenco di inserti iconografici ne *Il Galateo*. Forniamo qui qualche riferimento. In *Diffrazioni eritemi* compaiono le icone delle carte da gioco trevigiane con relativi motti in maiuscolo a ritmare la scansione strofica; sempre in *Diffrazioni, eritemi* il movimento della tenia viene visualizzato da una linea discontinua che ritorna in più occasioni; dopo il testo (*Certe forre circolari colme di piante -/e poi buchi senza fondo*) un’intera facciata è dedicata alla presentazione visiva di segnali stradali, disegni infantili delle comete e falsi ideogrammi per visualizzare faglie ed ossari; in *Stati maggiori contrapposti, loro piani* compaiono segni grafici informi per indicare la “*lluvias*” oltre ad un simbolo per l’io e altri simboli pseudomatematici; in *Pericoli d’incendi* compare un segnale stradale di “Divieto di circolazione” e uno indicante “Proprietà privata”; in *Attraverso l’evento* troviamo un disegno di un porcospino, una freccia rivolta in basso e un simbolo di direzione verso il basso; in *Sono gli stessi* incontriamo una sigla dai fumetti e un segno indicante aggiramento; in (*Questioni di etichetta o anche cavalleresche*) altri segni matematici; ecc..

¹³ Dal Bianco scrive «Un caso particolare dell’attenzione “pansegnica” di Z. è l’attribuzione di valore distintivo alle variazioni di stile tipografico (corsivo, maiuscolo, la disposizione o la presenza di parentesi, fino alla semantizzazione delle parentesi stesse verso la fine del libro) nei titoli di alcune poesie: il tipo di segno grafico si proietta sul testo alludendo a una diversa lente di lettura. L’effetto si potenzia nel caso della serie dedicata all’ “alta guida”, con titolo estrapolato dal Bollettino della Vittoria» (Ivi, p. 1577).

rinvii, di note di chiusura, indici, parentesi (la parentesi graffa esempio), impaginazioni complesse.

Questa complessa articolazione e disarticolazione del significante, della sintassi, della strutturazione poetica e visiva del testo genera ma al contempo asseconda i gesti, gli andamenti, le cadenze dell'andare per bosco; il procedere in bosco in effetti si presenta sotto il segno della precarietà, continuamente interrotto da soste, intervalli, cambi di ritmo, ritorni all'indietro lungo sentieri, percorsi fortemente segnati da sbarramenti,¹⁴ interruzioni, segnali di divieti di accesso e di circolazione, sentieri interrotti che si aprono su soglie, passaggi inaspettati su faglie, su crepe, «troi» da inventare, stradine che non portano da nessuna parte e ovunque (*Gnessulogo*: «stradine là e qui» «stradine... conversione a U» conversione) e che costringono il camminante a ricostruire e ridefinire ad ogni istante le sue posture, i suoi ritmi e in qualche modo anche la sua meta.

Assistiamo qui ad una evidente omologia tra il processo di scrittura e l'andare per bosco, già messa in luce da alcuni critici sulla scorta della riflessione di Derrida attorno alla relazione tra la storia della scrittura e la storia della costruzione di strade attraverso un gesto violento di rottura del bosco, della selva. Scrive Derrida:

Il faudrait méditer d'ensemble la possibilité de la route et de la différence comme écriture, l'histoire de la route, de la rupture, de la *via rupta*, de la voie rompue, frayée, *fracta*, de l'espace de réversibilité et de répétition tracé par l'ouverture, l'écart et l'espacement violent de la nature, de la forêt naturelle, sauvage, salvage. La *silva* est sauvage, la *via rupta* s'écrit, se discerne, s'inscrit violemment comme différence, comme forme imposée dans la *hylè*, dans la forêt, dans le bois comme matière; il est difficile d'imaginer que l'accès à la possibilité des tracés routiers ne soit pas en même temps accès à l'écriture.¹⁵

Come ci ricorda Martelli, le «sollecitazioni di una citazione come questa sono imperiose: e non solo come esatta dichiarazione di un grande titolo, *Il galateo in bosco*, trasposizione altamente poetica della “forme imposée dans la hyle”; ma anche come avvio a tutta una catena di conseguenze».¹⁶ La *silva*, dice Derrida, è selvaggia; quasi un

¹⁴ Cospicuo l'uso di barre trasversali sicuramente evocative della barra lacaniana. Così ad esempio in *Diffrazioni, eritemi* assistiamo ad un uso iperbolico e sconnesso delle barre che conferiscono un ritmo bolso ed intermittente alle prime sequenze: «Eritemi ovunque, causati da fortissime diffrazioni e riverberi relativi a una / partita non-giocata con Carte Trevisane da non esistenti né meglio identifica-/bili giocatori e / ripresa col grandangolare / quasi a fish-eye, / quasi rimorsi /a mazzetto / vuoti di memoria a pacchetto / di schede bianche. / Dicerie, /sbattere di sedie, vini foschi sul tavolo»; in *Indizi di guerre civili*: «e cancelli di puro/morto legno/appoggio il capo come atteggiando un riposo»; in *Sono gli stessi* la barra raddoppia la chiusa del verso: «eppure sono essi grevezza, dimenticata carogna».

¹⁵ J. DERRIDA, *Della grammatologia*, cit., p. 157-158.

¹⁶ M. MARTELLI, *La sintassi dei fosfeni*, cit., p. 496.

richiamo a Dante, all'idea del peccato,¹⁷ che in Zanzotto si traduce laicamente e lacanianamente, nel senso di mancamento, di *manque d'etre* a partire da cui la scrittura ha origine e sulla quale il poeta ritorna, spinto non tanto da una intenzionalità progettuale quanto dal desiderio, quello che Zanzotto chiama appunto l'«ardore».

L'ardore. Io non scrivo se non entro una forte temperie che sarebbe di un amore disperso nel mondo, non saprei come altro definirlo e che può proiettarsi su un fiore, un sentiero, un'orma lasciata da un animale nel bosco, un'idea. E' come un fascio di forze che mi proviene dall'interno e che brucia anche. Che mi spinge ad andare in una direzione o in un'altra.¹⁸

Desiderio, «ardore» che, proprio perché si mantiene a ridosso della mancanza da cui trae origine, continuamente spinge il poeta a ritornare sui propri passi che è anche e sempre un andar oltre capace di dare «sempre nuovo, più profondo senso all'origine e a tutto l'insieme».¹⁹

Posta dentro queste coordinate, l'esperienza dell'andare in bosco si propone per certi aspetti omologa a quella del dialetto, omologia che ci pare di intravedere, senza troppe forzature, in alcuni passaggi zanzottiani intorno al tema dell'esperienza dialettale. Vale infatti per il bosco quanto Zanzotto dice in merito al dialetto quale «luogo magmatico dove ogni territorialità sfuma in quelle contigue»,²⁰ rinviando ad una terra da sempre perduta e «sempre avveniente»; come il dialetto, l'andare per boschi invita il poeta a cercar di «stracciare i margini, di andar lontano, di correre fuori strada alla ricerca di una vitalità stranita, in limine, esile ed intensa come un filo di sangue».²¹

L'invito che giunge al poeta dal bosco è dunque di rimettersi in cammino, affinché la scrittura non sia solo demarcazione di territorio ma anche apertura verso le sue plurime ricchezze, la sua vitalità. Esperienza che diventa possibile solo se il passo si dimostra capace di disautomatizzarsi, operando dei ripiegamenti, degli scarti, delle interruzioni in grado di arrestare la spinta propulsiva, obbligando così il “verso” alla “conversione”, che è anche «conversione a U/ ovunque», verso nessun dove, verso *gnessulogo*, verso sconfinamenti necessari da cui si originano confini momentanei e provvisori che necessariamente chiedono di essere oltrepassati.

¹⁷ Qui il termine peccato non va inteso in senso religioso. Zanzotto stesso in merito al titolo del suo libretto *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, ci ricorda che il titolo è «nato semplicemente per la trasformazione in termini laici dell'idea di peccato originale» (A. ZANZOTTO, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, cit., p.16).

¹⁸ VERA LÚCIA DE OLIVEIRA, *Intervista ad Andrea Zanzotto*, «Insieme», VII, 1999, pp. 9-15, p. 9.

¹⁹ PPS, p. 1134.

²⁰ Ivi, p.1306.

²¹ Ivi, p. 541.

Ritmica del passo che rimanda a questa altezza, più che al tema della *via rupta* derridiano, all'andare heideggeriano per sentieri interrotti, per *Holzwege*; termine che compare in più occasioni ne *Il Galateo*, come ad esempio nella poesia *Pericoli d'incendi* e che obbliga il poeta ad una sua traduzione nelle *Note*: «*Holzwege*: sentieri nel bosco, che portano in nessun luogo, heideggeriani».²²

Nella sua presentazione del testo *Sentieri interrotti* di Heidegger, Pietro Chiodi ci narra il percorso concordato con lo stesso Heidegger in merito alla traduzione di *Holzwege*. Per Heidegger lo *Holzweg* è un sentiero che «non va oltre, che cessa improvvisamente, lascia in tronco», e che però «ha una meta, e precisamente il cuore del bosco».²³

Queste precisazioni ci invitano ad una lettura del termine *Holzweg* non tanto legata all'idea di uno svilito errare e smarrirsi nel bosco, quanto nel suo risvolto liminare per cui proprio nell'istante in cui il sentiero «ci lascia in tronco», lì contemporaneamente si apre il «cuore del bosco». È questo l'istante, il luogo-non luogo, «bosco e non bosco», il punto di incidenza di quell'apertura dell'essere in cui si produce anche l'esperienza del poetare che è contemporaneamente invocazione, «manifestazione del “venir fuori” dell'essere»²⁴ e sua lode.

Ciò significa allora riconoscere che ne *Il Galateo* l'esperienza del bosco non si dà preliminarmente e indipendentemente dai movimenti che lo fanno nascere. L'andare per bosco è dunque anche una apertura dello spazio, un'esplorazione interrogativa che si dischiude al darsi delle sue plurime entità facendole venire alla presenza.

Il bosco perciò si apre e si trasforma a partire dai movimenti desideranti del poeta, movimenti che strutturandosi sulla mancanza rendono improbabile ogni sistematizzazione dello spazio e ogni riparo. Mancanza originaria che decide anche non solo della genesi ma anche dell'esito complessivo di un'opera come *Il Galateo*, che è effettivamente innanzitutto il cammino di se stessa, opera che trova la propria genesi nel

²² Ivi, p. 646.

²³ Riguardo al termine *Holzwege*, Pietro Chiodi nella sua traduzione di *Sentieri interrotti* si è avvalso della consulenza dello stesso Heidegger, chiarendo come segue la sua scelta: «Mi parve dapprima opportuno utilizzare nella traduzione di *Holzwege* il verbo italiano “errare” per il suo duplice significato di “procedere” e di “smarrirsi”, e proposi a Heidegger il titolo *Sentieri erranti nel bosco*. Con gentilezza e premura – per le quali Gli esprimo qui la mia più deferente gratitudine. Heidegger mi precisò (in data 16 gennaio 1963) che l'utilizzazione del termine “errare” avrebbe dato al titolo un significato esclusivamente negativo, che esso invece non ha. Il momento decisivo, Egli precisava, è invece quello per cui l'*Holzweg* non va oltre, cessa improvvisamente, lascia in tronco. Proposi allora *Sentieri senza meta*, oppure *Sentieri interrotti*. Heidegger respinse (in data 29 gennaio 1963) *Sentieri senza meta*, perché, precisò, l'*Holzweg* ha una meta, e precisamente il cuore del bosco, dove si trova la legna-bosco (*Holz*); e scelse come più fedele *Sentieri interrotti*» ((M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, cit., pp. X-XI).

²⁴ M. PAOLINI, C. MAZZACURATI, *Ritratti*, cit., p. 144.

suo stesso prodursi, opera che crea il proprio sistema di referenze ad ogni istante decisivo della sua auto-genesi. Poesia è

questo logorante continuo confronto con un inizio che non si sapeva nemmeno bene quale fosse, si configura come un trauma perché persiste sempre. Terminata una poesia o più ancora un libro, si può provare la soddisfazione: ma, chissà che abbia raggiunto qualcosa? Ma dopo, con l'andare del tempo, anche non molto lungo, si forma il dubbio: era giusto il cammino? è un continuo autoprocesso.²⁵

Autoprocesso che chiede anche al lettore di partecipare alla sua creazione.

²⁵ A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, cit., p.20.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Zanzotto

Per ragioni di ordine espositivo e completezza, si è scelto di fare riferimento al testo:

A. ZANZOTTO, *Le poesie e le prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori 1999.

I testi di Zanzotto usciti dopo l'edizione mondadoriana vengono citati singolarmente.

Id., *Fantasia di avvicinamento*, Milano, Mondadori 1991.

Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori 1994.

Id., *Sull'Altopiano e prose varie*, introduzione di Cesare Segre, Vicenza, Neri Pozza 1999.

Id., *Meteo*, con venti disegni di Giosetta Fioroni, Roma, Donzelli 1999.

Id., *Sovrimpressioni*, (Collana Lo Specchio, I poeti del nostro tempo) Milano, Mondadori 2001.

Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori 2001.

Id., *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori 2001.

Id., *La storia del Barba Zhucon e La storia dello zio Tonto*, immagini di Marco Nereo Rotelli, (Collana bambini), Mantova, Corraini 2004.

Id., *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, Roma, Gran Sasso Nottetempo 2007.

Id., *Le Galaté au Bois*, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Nantes, Arcane, 1986.

Id., *Ipersonetto*, a cura di Luigi Tassoni, Roma, Ed. Carocci 2001.

Id., La carta s'increspa: sta sorridendo, «L'Espresso», 14 ottobre 1979.

Id., *Commento al sonetto "Somma di sommi d'irrealità"*, «Tuttolibri», 12 agosto, 1978.

Id., *Non cancellare la storia*, «Il Gazzettino», 27 aprile, 1980.

Id., *I miei 85 anni*, «L'immaginazione», XXII, 2007, pp. 4-9.

Sull'opera di Zanzotto.

S. AGOSTI., *Il testo poetico*, Milano, Rizzoli 1972.

Id., *Diglossia e poesia. L'esperimento di "Filò" di A. Zanzotto*, in «Il Piccolo Hans», XVII, 1977, pp. 57-76.

Id., *Percorso di Zanzotto dalla "Beltà" al "Galateo in Bosco" e dintorni* (seguito da un

- intervento di Andrea Zanzotto), «Ateneo Veneto», I-II, 1979, pp. 163-70.
- ID., *Il pensiero della poesia. Un aspetto dell'esperienza poetica contemporanea*, «Il Piccolo Hans», VI, 1979, pp. 71-86.
- ID., *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Poesie (1938-1986)*, Milano, Mondadori 1993.
- ID., *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in PPS, pp. IX-XCIV.
- ID., *Luoghi e posizioni del linguaggio di A. Zanzotto*, «Poetiche», I, 2002, pp. 3-9.
- A. BALDUINO, *Zanzotto e l'ottica della contraddizione (Impressioni e divagazioni su "Pasque")*, «Studi Novecenteschi» IV, 1974, pp. 281-313.
- F. BANDINI, *Scheda per "Sull'altopiano"*, in «Studi novecenteschi», IV, 1974, pp. 175-183.
- ID., *Zanzotto dalla Heimat al mondo*, in PPS, p. LIII-XCIV.
- G. BARATTA, *Miraggi della Biblioteca*, Brescia, Shakespeare & Company 1986.
- G. L. BECCARIA, *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti 1989.
- A. BERARDINELLI, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri 1994.
- ID., *Nel caldo cuore del mondo. Lettere sull'Italia*, Firenze, Liberal 1999.
- M. BORDIN, *Il sonetto in bosco. Connessioni testuali, metriche, stile nell'Ipersonetto di Zanzotto Andrea Zanzotto*, «Quaderni Veneti», XVIII, 1993, pp. 95-178.
- ID., *Andrea Zanzotto: poesia della crisi, ricerca dell'assoluto*, «Quaderni Veneti», XXI, 1995, pp. 135-164.
- A. BRANDALISE, *Oltranzie. Simboli e concetti in letteratura*, Padova, Unipress 2002.
- C. BUSSOLINO, *Ossimoro e poesia: un percorso attraverso Montale, Caproni, Giudici, e Zanzotto*, «Cuadernos de filología italiana», XII, 2005, pp. 85-102.
- R. CALABRETTO (a cura di), *Andrea Zanzotto tra musica e cinema e poesia*, Udine, Forum 2005.
- F. CARBOGNIN, *Glen Mott, Intervista ad Andrea Zanzotto*, «Poetiche», III, 2004, pp. 443-457.
- F. CARBOGNIN, *L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Nuova Magenta 2007.
- L. CONTI BERTINI, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, Venezia, Marsilio, 1984.
- A. CORTELLESA, *Geiger nell'erba. Prospezioni su Zanzotto critico*, in *Omaggio a Zanzotto per i suoi ottanta anni*, a cura di Raffaele Manica, Roma, Vecchiarelli 2001, pp. 33-53.

- M. CORTI, *Recensione a Andrea Zanzotto, La Beltà*, in «Strumenti Critici», II, 1968, pp. 427-30.
- M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri 1966.
- ID., *Zanzotto e la psicoanalisi*, «Nuova Corrente», XLVII, 2000, pp. 15-32.
- C. D'AMICIS, *Zanzotto, la vita in lontananza*, «L'Unità», 7 agosto, 1995.
- V. L. DE OLIVEIRA, *Intervista ad Andrea Zanzotto*, «Insieme», VII, 1999, pp. 9-15
- P. DI MEO, *Cercle, vacuum, très riche nihil. Andrea Zanzotto*, in «Critique», XL, 1984, pp. 648-654.
- P. FALCHETTA, *Oculus pudens. Venti anni di poesia di Andrea Zanzotto (1957-1978)*, Abano Terme, Francisci 1983.
- M. FORTI, *Le proposte della poesia*, Milano, Mursia 1963.
- G. GIULIODORI, *L'ipersonetto oggi*, (intervista a Zanzotto), «Allegoria», LV, 2007, pp. 181-189.
- G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana, III, Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518.
- G. GRAMIGNA, *Le forme del desiderio. Il linguaggio poetico alla prova della psicoanalisi*, Milano, Garzanti 1986.
- H. GROSSER, *Contributo all'analisi di due raccolte zanzottiane*, «Acme», XXXII, 1979, pp. 225-267.
- E. KRUMM, *Il ritorno del Flâneur. Figure del tempo freudiano*, Torino, Boringhieri 1983.
- ID., *Zanzotto semantico*, «Il piccolo Hans», VIII, 1981, pp. 179-190.
- N. LORENZINI, *Il presente della poesia, 1960-1990*, Bologna, Il Mulino 1991.
- ID., *La poesia: tecniche d'ascolto. Ungaretti, Rosselli, Sereni, Porta, Zanzotto, Sanguineti*, Lecce, Manni 2003.
- G. LUZZI, *Interruzioni di senso nel Galateo in Bosco di Zanzotto*, in «Nuova corrente», XLVII, 2000, pp. 43-56.
- O. MACRÌ, *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, Longo, Ravenna 1980.
- M. MANOTTA, *La tentazione della quadratura del cerchio. "Il Galateo in bosco" di Andrea Zanzotto*, «Il piccolo Hans», LXXIV, 1992, pp. 112-145.
- M. MARTELLI, *La sintassi dei Fosfeni*, «Filologia e critica», X, 1985, pp. 490-503.
- P. V. MENGALDO, *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli 1975.
- L. METROPOLI, *Il nulla maiestatico e i senhal*, «Quaderni veneti», XXXIX, 2004, pp.105-117.

- L. MILONE, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, "Studi novecenteschi", IV, 1974, pp. 207-235.
- G. MORETTO, *Il "ricchissimo nihil" e la "biodicea minima"* in ID (a cura di), *Poesia e nichilismo*, Genova, Il Melangolo 1998, pp.315-338.
- M. MUNARO, *L'improbabile trilogia*, «Eidos», I, 1987, pp.101-102.
- J. NIMIS, *Andrea Zanzotto, "Rivolgersi agli ossari": la forêt aux sentiers qui bifurquent*, «Collection de l'écrit», VIII, 2004, pp. 203-216.
- A. NOFERI, *Il bosco: traversata di un luogo simbolico (I)*, «Paradigma», VIII, 1988, pp. 35-66.
- ID., *Il bosco: traversata di un luogo simbolico (II)*, «Paradigma», X, 1992, pp. 65-82.
- G. NUVOLI, *Una dialettica della disperazione in prestito*, «Studi novecenteschi», IV, 1974, pp. 237-250.
- ID., *Andrea Zanzotto*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.
- G. ORELLI, *Un sonetto di Zanzotto*, «Il piccolo Hans», XXIII, 1979, pp. 61-70.
- C. OSSOLA., S. STROPPA, *Andrea Zanzotto*, in C. Segre, C. OSSOLA (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, III, Ottocento-Novecento, Torino, Einaudi 1999, pp. 1679-1702.
- M. PALTRINIERI, *Atti di polistilismo in Zanzotto*, «Lingua e stile», I, 1986, pp. 149-173.
- ID., *L'affabilità di Zanzotto*, «Il Verri», I-II, 1987, pp. 19-38.
- M. PAOLINI, C. MAZZACURATI (a cura di), *Ritratti. Andrea Zanzotto*, Roma, Fandango Libri 2006.
- R. PIANGATELLI, *La lingua, il corpo il bosco. La poesia di Andrea Zanzotto*, Macerata, Verso 1990.
- J. PICCHIONE, *Dall'assenza al desiderio: la poesia di Andrea Zanzotto*, «Letteratura Italiana Contemporanea», IX, 1988, pp. 331-351.
- F. PIEMONTESE, *Lassù qualcuno ha deciso: Zanzotto erede di Montale*, «Paese Sera», 4 marzo 1979.
- IVO PRANDIN, *La voce che viene dalla madre terra*, « Il Gazzettino», 17 ottobre, 1990.
- G. PIZZAMIGLIO (a cura di) *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, Firenze, Olschki 2008.
- M. E. ROMANO, *Dittico novecentesco. Su Montale e Zanzotto*, Pisa, Ed. Edizioni Plus 2003
- G. SPAMPINATO, *La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Milano, Hefri 1996.
- R. STRACUZZI, *La casa, il paesaggio: in margine a Premesse all'abitazione di Andrea*

Zanzotto, «Poetiche», I, 2002, 177-192.

L. TASSONI, *Il sogno del caos. "Microfilm" di Zanzotto e la geneticità del testo*, Bergamo, Moretti & Vitali 1990.

Id., *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*, Roma, Carrocci 1999.

Id., *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carrocci 2002.

E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie testuali e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo 1983.

G.M. VILLALTA, *La costanza del vocativo*, Milano, Guerini e associati 1992.

J. P. WELLE, *The Poetry of Andrea Zanzotto, A Critical Study of Il Galateo in Bosco*, Roma, Bulzoni 1987.

N. ZOTTI, *Il bosco del Montello. In oda rusticale espresso*, a cura di M. Milani, Venezia, Corbo e Fiore 1980.

Altre opere e studi

G. AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi 2005.

Id., *Il linguaggio e la morte. Seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi 2008.

L. AMOROSO, *Lichtung. Leggere Heidegger*, Torino, Rosenber & Sellier 1993.

M. ARRIVÉ, *Linguaggio e psicanalisi linguistica e inconscio. Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, trad. L. Brambilla, Milano, Spirali 2005.

M. AUGÉ, *Non-luoghi. L'introduzione a un'antropologia della sur-modernità*, Milano, Eleuthera 1999.

W. BENJAMIN, *Angelus Novus, Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi 1976.

G. BOTTIROLI, *Teoria dello stile*, Firenze, La Nuova Italia 1997.

Id., *Jacques Lacan. Arte, linguaggio, desiderio*, Bergamo, Sestante, 2002.

P. CELAN, *Di soglia in soglia*, trad. di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi 1996.

HÉLÈNE CIXOUS, *Entre l'écriture*, Paris, Des Femmes 1986.

R. CHEMAMA-B. VANDERMERSCH (a cura di), *Dizionario di psicanalisi*, edizione italiana a cura di C. Albarello e del Laboratorio Freudiano per la formazione degli psicoterapeuti, Roma, Gremese 2004.

G. CLÉMENT, *Manifesto del Terzo paesaggio*, a cura di Filippo De Pieri, Macerata,

Quodlibet 2005.

A. COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi 2000.

J. DERRIDA, *Della Grammatologia*, Milano, Jaca Book 1969.

ID., *Il segreto del nome. Chora, Passioni, Salvo il nome*, trad. it. di F. Garritano, Milano, Jaca Book 1997.

G. DUMEZIL, *Gli dei dei Germani. Saggio sulla formazione della religione scandinava*, Milano, Adelphi 1974.

F. FELLINI, *I clown*, Bologna, Cappelli 1988.

I. FONAGY, *La ripetizione creativa. Le ridondanze espressive nell'opera poetica*, trad. it., Bari, Dedalo 1982.

ID., *Le lettere vive. Scritti di semantica dei mutamenti linguistici*, trad. it., Bari, Dedalo 1998.

S. FREUD, *Significato opposto delle parole primordiali*, in *Opere*, a cura di Cesare Musatti, VI, Torino, Boringhieri 1974.

ID., *Saggio sulla negazione*, in *Opere*, trad. it. di E. Facchinelli, X, Torino, Boringhieri 1978.

A. GEHLEN, *L'Uomo, la sua natura e il suo posto nel mondo*, trad. a cura di C. Mainoldi, Milano, Feltrinelli 1983.

R. HARRISON, *Foreste. L'ombra della civiltà*, Milano, Garzanti 1992.

M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia 1968.

ID., *In cammino verso il linguaggio*, a cura di Alberto Caracciolo, Milano, Mursia 1973.

ID., *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia 1976, p. 91.

ID., *Tempo e essere*, a cura di C. Badocco, Milano, Longanesi 1976.

ID., *Segnavia*, trad. F. Volpi, Milano, Adelphi 1987.

ID., *Lettera sull'«umanismo»*, a cura di Franco Volpi, Milano, Adelphi 1995.

ID., *Che cosa significa pensare?*, 2 voll., trad. it. di U. Ugazio e G. Vattimo, Milano, Sugarco 1978.

ID., *La poesia di Hölderlin*, ed. it. a cura di L. Amoroso, Milano, Adelphi 1988.

D. HELLER-ROAZEN, *Ecolalie. Saggio sull'oblio delle lingue*, Macerata, Quodlibet 2005.

F. HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani; con uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori 2001.

R. JAKOBSON, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia*, Torino, Einaudi 1971.

- R. JAKOBSON – L. R. WAUGH, *La forma fonica della lingua*, Milano, Il Saggiatore 1984.
- J. KRISTEVA, *Le sujet en procès*, in *Polylogue*, Paris, Seuil 1977.
- ID., *La rivoluzione del linguaggio poetico*, trad. it., Venezia, Marsilio 1979.
- J. LACAN, *SCRITTI*, Torino, Einaudi 1974.
- J. LACAN, *Lituraterre*, «Littérature», III, 1971, pp.3-10.
- ID., *Lo stordito*, in ID. (a cura di), *Scilicet. Rivista dell'Ecole freudienne de Paris*, Milano, Feltrinelli 1977, pp. 349-392.
- ID., *Il Seminario. Libro XX. Ancora 1972-1973*, trad. it. di S. Benvenuto e M. Contri, Torino, Einaudi 1983.
- ID., *Seminario, libro VII, L'etica della psicoanalisi (1959 – 1960)*, Torino, Einaudi, 1994.
- ID., *Le Séminaire V, Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, Paris, Seuil 1998.
- ID., *De James Joyce comme symptôme*, «Le croquant», XXVIII, 2000, pp. 15-16.
- J-J. LECERCLE, *La violence du langage*, Paris, Presse Universitaires de France 1996.
- A. LEROI GOURHAN, *Il gesto e la parola, I. Tecnica e linguaggio 2. La memoria e i ritmi*, trad. it. di F. Zannino, Torino, Einaudi 1977.
- C. LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Ed. Plon 1960.
- A. LOVEJOY, *La grande catena dell'essere*, trad. it., Milano, Feltrinelli 1966.
- H. MALDINEY, *Pensare l'uomo e la follia*, a cura di Federico Leoni, Torino, Einaudi 2007.
- L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, Milano, Mondadori 1986
- ID., *Le Carte. Vol. I: Anni sessanta*, Milano, Rizzoli, 1999.
- ID., *Maredè maredè*, Milano, Rizzoli 2002.
- ID., *La materia di Reading*, Milano, Rizzoli 2005.
- M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, Milano, Bompiani 2003.
- S. MICELI, *Il demiurgo trasgressivo. Studio sul trickster*, Palermo, Sellerio 2000.
- J. A. MILLER, *Pezzi staccati. Introduzione al seminario XXIII "Il sinthomo"*, a cura di Antonio di Caccia, Roma, Astrolabio 2006.
- ID., *I paradigmi del godimento*, a cura di A. Di Ciaccia, Roma, Astrolabio 2001.
- J-C. MILNER, *L'amore della lingua*, trad. it. G. Amati S. Dalto, Milano, Spirali 1980.
- ID., *Language et langue – ou: de quoi rient les locuteurs?*, «Change», XXIX, 1976, pp.185-198.
- L. MURARO, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti 1991.
- B. PASCAL, *Pensieri*, trad. di Carlo Carena, Torino, Einaudi 2004.

- F. PESSOA, *Saggi sulla lingua*, a cura di Simone Celani, Viterbo, Il Filo 2006.
- A. PONZIO, *Soggetto e alterità. Da Lévinas a Lévinas*, Bari, Adriatica 1989.
- P. RADIN, C. G. JUNG, , K. KERÉNYI, *Il briccone divino*, trad. it. di U. Dalmaso e S. Daniele , Milano, Bompiani 1965.
- M. RECALCATI, *Il vuoto e il resto. Jacques Lacan e il problema del reale*, Milano, CUEM 1993
- ID., *Il miracolo della forma: per un'estetica psicoanalitica*, Milano, Bruno Mondadori 2007.
- S. REGAZZONI, *Nel nome di Chōra. Da Derrida a Platone e al di là*, Genova, Il Melangolo 2008.
- G. SIMMEL, *Saggi di estetica*, a cura di M. Cacciari, Padova, Liviana 1970.
- J. STAROBINSKI, *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure*, tr. it. Giorgio Cardona, Genova, Il Melangolo 1982.
- D.W. WINNICOTT, *Gioco e Realtà*, Roma, trad. it., Armando Editore 1971.
- L. WOLFSON, *Le Schizo et les langues*, Paris, Gallimard 1970.
- M. ZAMBRANO, *Chiari del bosco*, a cura di Rosella Prezzo, Milano, Bruno Mondadori 2004.

APPENDICE