

*Alle stelle fisse  
e agli “strumenti umani”  
per riconoscerle.*

*Alla mia famiglia  
e agli amici.*



# Indice

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. Introduzione</b>  | <b>5</b>  |
| <b>2. Premessa metodologica – Geografia di un’analisi</b>                     | <b>11</b> |
| <b>2.1 Perché la psicoanalisi?</b>  | 15        |
| <b>2.2 Perché gli anni Settanta?</b>  | 20        |
| 2.2.1 Mitobiografia e fantasmaticizzazione di un decennio                     | 21        |
| 2.2.2 Breve panorama della poesia di un lungo decennio                        | 29        |
| <b>2.3 Perché questi poeti?</b>   | 33        |
| <b>2.4 Geografie del Soggetto</b>   | 37        |
| 2.4.1 Soggetto poetico fra <i>Spaltung</i> lirica e <i>Bildung</i> manierista | 37        |
| 2.4.2 Il triangolo equilatero e la teoria dei registri                        | 40        |
| 2.4.3 Costruzione di un’estetica: il vettore simbolico-reale                  | 44        |
| <b>3. Andrea Zanzotto</b>   | <b>49</b> |
| <b>3.1 In cammino verso <i>La Beltà</i></b>                                   | <b>50</b> |
| 3.1.1 Geografia delle raccolte degli anni Cinquanta e Sessanta                | 50        |
| 3.1.2 La psicoanalisi come strumento: storia di una ricezione                 | 53        |
| 3.1.3 Il lacanismo poetico  | 57        |
| 3.1.4 Soggetto, poesia e storia attraverso il trauma della parola             | 58        |
| <b>3.2 <i>La Beltà</i></b>  | <b>62</b> |
| 3.2.1 La narrazione dell’Inconscio  | 62        |
| 3.2.2 La posizione del Soggetto nel macrotesto                                | 65        |
| 3.2.2.1 Il titolo, la soglia: <i>Ampolla (cisti) e fuori</i>                  | 66        |
| 3.2.2.2 Spazi liminari, dall’oltraggio alla norma                             | 68        |
| 3.2.2.3 Il cuore, l’elegia: <i>L’Elegia in petél</i>                          | 72        |
| 3.2.2.4 Luoghi interstiziali, la struttura                                    | 76        |
| <b>3.3 <i>Gli sguardi, i fatti e Senhal</i></b>                               | <b>79</b> |
| 3.3.1 La dimensione storica, il Soggetto e l’evento                           | 81        |
| 3.3.2 Struttura poemica e collocazione del Soggetto                           | 85        |
| 3.3.3 Per una teoria della sublimazione: il godimento e l’oggetto femminile   | 89        |

|   |            |
|---|------------|
| <b>3.4 Pasque</b>   | <b>94</b>  |
| 3.4.1 <i>Microfilm</i> , una poesia, una visione onirica  | 97         |
| 3.4.1.1 La struttura del sogno e l'ordine dei significanti                                      | 99         |
| 3.4.1.2 La proposta a Laplanche e Leclair   | 102        |
| 3.4.2 Misteri della Pedagogia   | 104        |
| 3.4.2.1 L'uso dell'io in <i>Misteri della Pedagogia</i>   | 105        |
| 3.4.2.2 La figura della prosopopea in <i>Pigmalione '70</i> e <i>Xenoglossie</i>                | 107        |
| 3.4.3 Pasque  | 111        |
| 3.4.3.1 Il calvario del Soggetto in <i>La Pasqua a Pieve di Soligo</i>                          | 112        |
| <b>3.5 Il Galateo in Bosco</b>  | <b>116</b> |
| 3.5.1 Clichè e lalangue, per una geografia del non-Bosco  | 119        |
| 3.5.1.1 <i>Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete</i> , il tema del Soggetto             | 121        |
| 3.5.1.2 <i>Gnessulògo</i> , il tema del linguaggio  | 122        |
| 3.5.1.3 <i>Rivolgersi agli ossari</i> , il tema della Storia                                    | 127        |
| 3.5.2 Et in arcadia Ego, norma e narrazione soggettiva nell' <i>Ipersonetto</i>                 | 130        |
| 3.5.2.1 <i>Sonetti V e VI</i>   | 133        |
| 3.5.2.2 <i>Sonetto IX</i>   | 135        |
| 3.5.2.3 <i>Sonetto XI</i>   | 136        |
| 3.5.2.4 <i>Postilla</i> e la madre-norma  | 137        |
| <b>4. Franco Fortini</b>  | <b>141</b> |
| <b>4.1 Gli anni Settanta come verifica</b>  | 141        |
| <b>4.2 La ricezione del pensiero psicoanalitico</b>   | 144        |
| 4.2.1 <i>Suoi fondamenti</i> , fra Marx e Freud   | 145        |
| 4.2.2 Il circuito ermeneutico ed il sintomo letterario  | 146        |
| 4.2.3 La tensione verso il reale e la critica al Surrealismo                                    | 152        |
| <b>4.3 Il Soggetto corale</b>   | 156        |
| <b>4.4 Questo muro</b>  | 164        |
| 4.4.1 <i>La posizione</i> : la Geografia del Soggetto fortiniano                                | 168        |
| 4.4.2 <i>Versi a se stesso</i> e <i>Versi a un destinatario</i> : la ricerca di un destinatario | 173        |
| 4.4.2.1 <i>Versi a se stesso</i> : la voce monologante in <i>Dalla collina</i>                  | 174        |
| 4.4.2.2 <i>Versi a un destinatario</i> : il dialogo con il piccolo altro                        | 179        |
| 4.4.3 <i>Il falso vecchio</i> e <i>Di maniera e dal vero</i> : il problema del codice           | 182        |

|  |            |
|--|------------|
| 4.4.3.1 <i>Il falso vecchio</i>            | 185        |
| 4.4.3.2 <i>Di maniera e dal vero</i>       | 189        |
| <b>5. Conclusione</b>                      | <b>197</b> |
| <b>Bibliografia</b>                        | <b>201</b> |
| <b>Ringraziamenti, l'invito al viaggio</b> | <b>215</b> |









## 1. Introduzione

Fiore di cui tutto infioro  
inezia che tramonta  
inezia unico capolavoro.

(Andrea Zanzotto, ) ( )

Gli anni Settanta hanno rappresentato per molti motivi quello che può essere definito come uno spartiacque nella storia (non solo letteraria) italiana. Successivamente alla sbornia positivista degli anni Sessanta, alla “mutazione antropologica”<sup>1</sup> provocata dal boom economico ed al conseguente manifestarsi pervasivo di quel fenomeno che è stato definito come “surrealismo di massa”<sup>2</sup>, nel decennio successivo si assiste alla digestione ed all’interiorizzazione di questa serie di shocks culturali. A ciò non segue, tuttavia, un appianamento dei contrasti e delle tensioni sociali al culmine del Sessantotto, che anzi verranno massimizzati e spinti verso un limite apparente. In questo contesto, qualsiasi proposta di ricostruzione storiografica assume ulteriore valore proprio in quanto ricostruzione di significato.

---

<sup>1</sup> Pier Paolo Pasolini, “Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia”, in *Scritti Corsari* (Milano: Garzanti, 1995), pp. 40-42.

<sup>2</sup> Franco Fortini, “Introduzione” in Lanfranco Binni, *Il Movimento Surrealista* (Milano: Garzanti, 1987) pp. 7-28. Con questa espressione, inserita all’interno dell’introduzione all’antologia del Surrealismo curata da Binni, Fortini si confronta in modo nuovo con la formula pasoliniana di “mutazione antropologica, estendendone i confini e la portata attraverso il riferimento al movimento di avanguardia francese. Secondo Breton, infatti, il surrealismo sarebbe dovuto essere un movimento “per tutti e per nessuno”: l’estensione allora delle intuizioni surrealiste sul forte ruolo dell’Inconscio umano ad un livello collettivo, avrebbe comportato ad una totale disarticolazione dei suoi presupposti verso uno sfruttamento a livello economico di questo piano taciuto della psiche umana. Cfr. anche A. Breton, *Nadja* (Parigi: Gallimard, 2003); A. Breton, *Manifestes du surréalisme* (Parigi: Société Nouvelle des Ed. Pauvert, 1995).

Ogni tentativo di storicizzazione letteraria nasce dall'identificazione di una necessità e dal riconoscimento di un limite: da un lato infatti esso permette di accedere ad un tipo di conoscibilità del testo che sarebbe impossibile senza una presa in considerazione del contesto nel quale esso è nato e con il quale comunica dialetticamente, dall'altro, invece, una categorizzazione periodizzante può tendere pericolosamente verso il riduzionismo di qualsiasi specificità autoriale nell'ottica della corrente letteraria o del gruppo.

Se si volesse tentare un tale processo di ordinamento all'interno del microcosmo della poesia italiana degli anni Settanta, l'operazione sarebbe complicata sia dalla ricchezza di un periodo storico solcato da profonde zone d'ombra, sia a causa della tendenza manifestata da una porzione della critica letteraria contemporanea a rinunciare alla descrizione di logiche di sistema e di movimenti per quanto riguarda il campo poetico. In questo contesto, non sono più sentite possibili storie della poesia, ma solo antologie e florilegi, elenchi di personalità e poetiche atomizzate per le quali ogni ordinamento possibile sembra ridursi in un altrettanto castrante termine *post quem*.<sup>3</sup>

Il presente lavoro di ricerca muove dal riconoscimento della centralità che il Soggetto assume all'interno di qualsiasi enunciato poetico<sup>4</sup> per poi tentarne una collocazione storicizzante all'interno del periodo individuato, ovvero quello dei "lunghe anni Settanta", ed una sua messa in comunicazione per sottrazione e per accostamento ad altri Soggetti e ad altri generi letterari. Il problema del riconoscimento di un referente è centrale in qualsiasi atto di comunicazione e guadagna ulteriore importanza per quanto riguarda la specificità del codice poetico. Occorre sempre domandarsi di fronte ad un testo poetico, differentemente da quanto accade solitamente nella più lineare prosa, chi parla? Chi è il Soggetto dell'enunciato? Siamo in grado, anche solo parzialmente, di sovrapporlo al Soggetto dell'enunciazione? Ed infine qual è l'Oggetto della poesia, il suo referente interno ed esterno al testo?

---

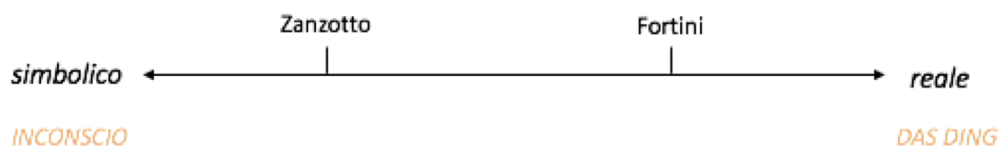
<sup>3</sup> Sono i presupposti da cui partono due dei più importanti lavori critici intorno alla poesia novecentesca, pubblicati nel nuovo millennio: *Parola Plurale* e *Dopo la lirica*. Per quanto riguarda la prima antologia, gli autori derivano da Blanchot la formula metaforica che possa meglio contenere le migliori realizzazioni di un genere, individuando come termine *post quem* la data del 1975. Per quanto riguarda l'antologia di Testa invece, l'accento viene sulla condizione postuma del genere utilizzando la data di pubblicazione de *Gli Strumenti umani* di Vittorio Sereni come centrale all'interno di questa logica e fissando quindi all'interno degli anni Sessanta il proprio termine. AAVV, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli* (Bologna: Luca Sossella Editore, 2005); Enrico Testa, *Dopo la lirica: poeti italiani 1960-2000* (Torino: Einaudi, 2005).

<sup>4</sup> Corrado Federici, "On Self-reflectiveness and the Modern Italian lyric", in *Italica* (American Association of Teachers of Italian, 1990), Vol. 67, No. 4, pp. 440-442.

La scelta delle voci poetiche da analizzare all'interno di questo tentativo di storicizzazione è ricaduta su due autori appartenenti alla generazione degli anni Venti che, raggiunto il periodo della propria maturità poetica, si sono manifestati eccedenti rispetto a qualsiasi tentativo di accorpamento alle logiche partitiche di un movimento poetico: Andrea Zanzotto e Franco Fortini. Essi risultano legati da una particolare tensione conoscitiva nei confronti del linguaggio poetico che viene da loro sviluppato nelle opere pubblicate in questi anni ed in particolar modo dal processo di soggettivazione che attraverso di esso si compie. A ciò deve inoltre essere aggiunta la persistenza di modalità della scrittura poetica che pongono al centro del proprio discorso il filtro dell'esperienza soggettiva, nelle realizzazioni di quello che è definito come genere lirico. Durante gli anni Settanta, Zanzotto e Fortini sviluppano e ampliano i confini del contenitore di questo genere rivolgendosi, da un lato, verso una moltiplicazione e complicazione dei piani del discorso all'interno della quale il Soggetto lirico si trova ad essere la principale voce posta al centro di un coro complesso, dall'altro invece, ricorrendo a tecniche di montaggio e di ibridazione in grado di aumentare la complessità strutturale della raccolta/canzoniere e del singolo componimento.

Per queste ragioni, al fine di comprendere meglio le consonanze di un percorso per certi versi comune a tutti gli scrittori è interessante tentare il posizionamento del singolo Soggetto poetico all'interno di una geografia capace di contenere schematicamente le principali tensioni linguistiche che dominano i loro testi e che, in qualche modo, si rivolge ed interroga alcune delle categorie introdotte dalla psicoanalisi lacaniana che, al pari della poesia, interroga principalmente la natura linguistica di un Soggetto parlante.

(fig. 1)



La linea sulla quale i diversi Soggetti si trovano posizionati si sviluppa lungo due diverse polarità esistenti fra i due registri lacaniani del simbolico e del reale (cfr. *fig. 1*):<sup>5</sup> mentre il primo registro è già stato ampiamente utilizzato dalla critica letteraria (soprattutto attraverso il fortunato parallelismo fra linguaggio della poesia e linguaggio dell'Inconscio), sarà interessante verificare l'applicabilità e la funzionalità della seconda categoria ai testi che saranno analizzati in questo lavoro.

Questa distanza che separa simbolico e reale fotografa l'escursione presente fra diverse modalità di soggettivazione alle quali tendono, invece, diverse realizzazioni del dettato poetico: da un lato, la tensione del Soggetto verso il significante compreso nel registro simbolico è interpretabile come un tentativo di avvicinamento ad un luogo testuale più prossimo all'Inconscio; dall'altro, come una maggiore prossimità al registro reale nel quale il Soggetto tenta di sottrarsi all'incontrollata reazione del significante all'interno del testo. L'indagine di questi agenti che operano all'interno del testo permette di proporre un'operazione di storiografia letteraria che possa contenere le raccolte poetiche pubblicate da questi autori in un arco di tempo che potremo definire come "lunghi anni Settanta"<sup>6</sup>, descritto dai due estremi del 1968 e del 1981.

Gli strumenti messi in campo per una collocazione del Soggetto poetico all'interno di una possibile periodizzazione sono principalmente tre.

Il primo è costituito dalla psicoanalisi applicata al testo. Partendo dalla considerazione lacaniana che l'Inconscio umano si struttura come un linguaggio<sup>7</sup> è possibile infatti individuare un apparentamento fra le dinamiche che innervano sia il registro altamente specializzato della poesia, sia quello del referto psicoanalitico. Nonostante ciò, questo lavoro di ricerca vuole discostarsi da una tradizione di studi votata al biografismo e prettamente *patografica*<sup>8</sup>. Non è infatti possibile una traduzione speculare dei rapporti fra psicoanalisi e pratica dell'arte<sup>9</sup>: quest'ultima rimane, inevitabilmente, qualcosa di non

---

<sup>5</sup> Jacques Lacan, "Introduzione", in *Dei Nomi del padre e Il trionfo della religione* (Torino: Einaudi, 2006)

<sup>6</sup> Bruno Cartosio, *I lunghi anni Settanta. Movimenti sociali e cultura politica negli Stati Uniti* (Milano: Feltrinelli, 2012).

<sup>7</sup> J. Lacan, "L'istanza della lettera dell'inconscio" in *Scritti*, (Torino: Einaudi, 2003), v. 1.

<sup>8</sup> Massimo Recalcati, "Introduzione" in *Il miracolo della forma: per un'estetica psicoanalitica* (Milano: Bruno Mondadori, 2011).

<sup>9</sup> Come intuito da Adorno all'interno di *Teoria estetica*, nella poesia, come nella psicoanalisi è presente un "elemento di resistenza che è connaturato alla realizzazione stessa di entrambe queste manifestazioni di un livello recondito e non superficiale dell'animo umano". Theodor W. Adorno, *Teoria Estetica* (Torino: Einaudi, 2009), p. 11.

sovrapponibile a qualsiasi tentativo di ridurre il testo ad una trascrizione della biografia dell'autore.

La psicoanalisi lacaniana verrà utilizzata come strumento per improntare uno studio descrittivo di dinamiche, riaffermando la centralità assunta dal testo. In questo senso, sarà fondamentale l'utilizzo della stilcritica al fine di identificare costanti e varianti<sup>10</sup> all'interno del micro e soprattutto del macrotesto ed una più feconda messa in comunicazione dei vari poeti. Si tenterà inoltre un allargamento del campo visivo non limitandosi all'interrogazione del testo poetico, ma coinvolgendo l'analisi del contesto storico attraverso l'utilizzo della storia culturale al fine di ricostruire i rapporti di continuo scambio intercorsi fra i poeti ed il loro tempo.

Il presente lavoro di ricerca adotta una struttura argomentativo-descrittiva, destinando l'oggetto della propria analisi a due momenti distinti.

Il primo capitolo propone una descrizione dell'impianto argomentativo che prepara l'analisi testuale dei capitoli successivi, ognuno dedicato alla produzione dei poeti selezionati all'interno degli anni Settanta. Questa descrizione metodologica intende circoscrivere un campo d'indagine stabilendo l'elenco degli oggetti della propria ricerca, individuando gli strumenti più consoni all'analisi di questi oggetti e cercando di scorgere all'interno di essi la proiezione dell'ombra lunga della storia. Vuole, sostanzialmente, fornire un parziale impianto teorico per un'estetica della poesia e delle sue diverse realizzazioni contestualmente agli anni Settanta.

Alla seconda sezione, costituita dai capitoli dedicati ad Andrea Zanzotto e Franco Fortini, è stata conferita un'impronta non genealogica, ma sincronica al fine di ricostruire la rete dei rapporti e delle correlazioni esistenti fra di essi, poetiche e poi umane. Pur riconoscendo la natura spesso divergente delle loro scelte in campo letterario, è stata tentata l'individuazione di un comune centro di gravitazione del senso verso il quale esse tendono: il tema del Soggetto e come questo si costituisca per mezzo della grande architettura del simbolo e della sua significazione, per poi tentare un suo posizionamento ed una sua collocazione critica.

Al pari di una mappa, questo studio tenta di favorire la propria leggibilità non stabilendo un rapporto gerarchico nella strutturazione della propria argomentazione. Esso non vuole

---

<sup>10</sup> Il metodo che verrà sviluppato viene derivato da alcuni studi di letteratura francese di Francesco Orlando, in F. Orlando, "Mallarmé e la fede perduta (lettura di Sainte)" e "Baudelaire e il valore dormiente (lettura di *Le Guignon*)" in *Le costanti e le varianti: studi di letteratura francese e di teatro musicale* (Bologna: Il Mulino, 1982) pp. 295-307; 309-326.

## INTRODUZIONE

orientare il lettore verso un'entrata in questa ricostruzione critica che presupponga una lettura orientata dalla disposizione ordinata delle varie sezioni, ma lo invita ad affacciarsi sul testo da qualunque capitolo. La premessa metodologica, in questo senso, non si propone di assumere la formula castrante di un impianto obbligato per l'analisi testuale, che rimane il vero nucleo di questa ricerca, ma vuole accompagnarla e, introducendola, essere implicita ed implicata in ognuno degli esperimenti che verranno condotti sulla materia del testo poetico.

## 2. Premessa metodologica – Geografia di un’analisi

Mi presento all’esame. Non ricordo più nulla.  
Le cose che avevo credute non le credo più.  
Come posso difendere, maestri, le mie tesi?  
Esaminatore, di chi sono le parole che dico?

(Franco Fortini, *L’esame*)

Il riconoscimento di un nodo problematico all’interno di una qualsiasi operazione concettuale costituisce sempre una premessa ed un fine a cui tendere. L’identificazione di un problema e la sua messa in questione costituirà la piattaforma girevole in grado di introdurre una concettualizzazione della proposta storiografico-letteraria che sarà avanzata. In questo senso, una premessa metodologica è necessaria al fine di circoscrivere un campo di indagine, in prima istanza mappandone i confini, indicando poi gli strumenti più adatti ad una fase descrittiva del fenomeno che in esso si rivela per poi, solo in un secondo momento, ritornare all’oggetto poetico in modo tale da delineare una geografia che tenda e che ritorni inevitabilmente al testo.

La domanda fondamentale alla quale questo lavoro di ricerca cerca di rispondere è *chi parla* (all’interno di un testo poetico)? Chi è questo Soggetto che al suo interno si pronuncia, si descrive e si relaziona con la storia, nella sua accezione più ampia, come *io*?

Per tentare una risposta ad un tale interrogativo va necessariamente riconosciuto che ogni testo letterario, spogliato dal velo della componente estetica che lo caratterizza e che ne determina la letterarietà, è prima di tutto un atto di comunicazione.<sup>11</sup> Ed in quanto dispositivo pensato a tale fine, può essere studiato secondo gli schematismi dell’analisi linguistica. Francesco Orlando ha scomposto analiticamente il problema della possibilità di studiare un testo letterario attraverso gli strumenti dell’analisi freudiana facendo appello

---

<sup>11</sup> F. Orlando, “Delimitazione di un campo e direzioni di un metodo” in *Per una teoria freudiana della letteratura*, (Torino: Einaudi, 2009), p. 9-10.

alla scienza che più direttamente implica l'oggetto testuale<sup>12</sup>, ovvero la linguistica di Roman Jakobson. In un articolo accolto fra i suoi *Saggi di linguistica generale*, Jakobson definisce il sistema di fattori necessari e sufficienti di ogni atto di comunicazione linguistica al fine di individuare in quali tipi di produzione verbale direzionata sia dominante la funzione estetica.<sup>13</sup> Se considerassimo l'atto di comunicazione letteraria in quanto tale, ricorrendo alle categorie illustrate da Jakobson otterremo il seguente tipo di schema:<sup>14</sup>

- 1) Un *messaggio* verbale che è rappresentato dal macro-significato della raccolta poetica in relazione alla sua realizzazione nel micro-significato dei singoli componimenti poetici da considerarsi come colonne portanti che sorreggono il senso complessivo dell'architettura del testo sviluppatosi nelle sue singole sezioni;
- 2) Un *destinatore* che emette il messaggio verbale e che in questo particolare caso è rappresentato dalla vocalità poetica, dall'emittente del *messaggio*, che in questo particolare caso è rappresentato dai poeti selezionati, ovvero Andrea Zanzotto, Amelia Rosselli e Franco Fortini;
- 3) Un *destinatario* che lo riceve, ovvero l'insieme di tutti i lettori, fruitori e studiosi del testo poetico nella sua dimensione sia micro-testuale che macro-testuale<sup>15</sup>;
- 4) Un *contesto* ovvero una realtà storica a cui il singolo testo, la raccolta o l'intero corpus si riferisce non limitato alla fase redazionale, ma esteso anche alla temporalità implicata all'interno del singolo testo;

---

<sup>12</sup> Valentino Baldi, "Seconda metonimia: il motto di spirito e la letteratura" in *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando* (Macerata: Quodlibet, 2015), pp. 45-49.

<sup>13</sup> In questa prima istanza la riflessione sarà limitata al testo in quanto atto di comunicazione, elencandone le componenti linguistiche senza un riferimento ad un particolare genere letterario, in quanto il testo poetico rivela degli elementi di eccentricità rispetto a questa struttura.

<sup>14</sup> Roman Jakobson, *Saggi di Linguistica generale* (Milano: Feltrinelli, 2002) pp. 181-218.

<sup>15</sup> A questo particolare è importante sottolineare che un allargamento del campo del destinatario risulta essere una delle discriminanti fondamentali al fine di definire la letterarietà di un testo. Come infatti afferma Genette "Il pubblico di un libro è, mi sembra, un'entità in linea di principio più vasta della somma dei suoi lettori, perché ingloba - a volte molto attivamente - delle persone che non leggono necessariamente, o non interamente, ma che partecipano alla sua diffusione, e dunque alla sua "ricezione". Si tratta ad esempio dell'editore, dei suoi addetti stampa, i suoi rappresentanti, i librai, i critici e i cronisti e anche e soprattutto i suoi divulgatori benevoli o involontari della fama che a tutti prima o poi capita di essere: a tutti questi, il testo del libro non è necessariamente, destinato; il loro ruolo è piuttosto, in senso lato (ma forte), mediatico: far leggere senza aver letto" in Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo* (Torino: Einaudi, 1989), pp. 210-211.



- 5) Un *contatto* che si risolve nelle modalità di trasmissione che ne influenzano la natura. Esso implica la vicenda editoriale così come la materialità dello stesso testo, la sua messa in forma<sup>16</sup>;
- 6) Infine un *codice* linguistico in cui il *messaggio* è formulato.

Il testo poetico risulta in realtà eccentrico rispetto a questo primo tentativo di analisi, rivelando una parziale crisi delle categorie proposte da Jakobson.

A partire dal Novecento, soprattutto per mezzo delle sperimentazioni avanguardistiche prima e neoavanguardistiche poi, il *codice* non può più essere considerata come la categoria necessaria e sufficiente al fine di discriminare l'appartenenza di un testo al genere poetico. Come conseguenza, la poesia non può più essere identificata come quel genere caratterizzato da una solida architettura formale, da ferree regole di composizione metriche e ritmiche, da una ricerca musicale svolta all'interno del contenitore del verso. Questo elemento arricchisce di un'ulteriore problematicità l'impianto categoriale in merito alle forme di comunicazione testuali. Tuttavia il problema più complesso e più sensibile riguardante il testo poetico non è da limitare al suo aspetto formale.

A questo primo sovvertimento del livello del *codice* si aggiunge la complicazione della referenzialità, posta da una lettura più approfondita del testo. All'interno della categoria del *destinatore* è necessario attuare un'ulteriore divisione che contemporaneamente implica ed esclude l'autorialità del testo<sup>17</sup>. Nel testo poetico viene inserito con maggiore frequenza un Soggetto che utilizza il pronome di prima persona singolare, ovvero un Soggetto dell'enunciato. Durante la lettura si è spesso tentati di ricondurre questa voce interna al dettato poetico al Soggetto dell'enunciazione, ovvero all'autore del testo, al destinatore esterno, attraverso un movimento di sovrapposizione che in realtà nella maggioranza dei casi non sarebbe possibile attuare se non è addirittura dannoso. Se confrontata con altri generi letterari, come il saggio o il romanzo, in poesia è insita una ingannevole semplicità

---

<sup>16</sup> Questo elemento risulta particolarmente importante per autori che accostano la propria ricerca poetica in senso stretto ad esperimenti di poesia visuale come accade per gli *Haiku* ed *il Galateo in bosco* di Andrea Zanzotto. Andrea Zanzotto, *Haiku for a season / per una stagione* (Chicago: University Press, 2012); A. Zanzotto, *Il Galateo in Bosco*, prefazione di Gianfranco Contini (Milano: Mondadori, 1979).

<sup>17</sup> Orlando condivide la prospettiva lacaniana all'interno di un proprio tentativo di fare psicoanalisi "senza autore", o meglio, limitando il peso che il destinatore esterno al testo, ovvero il Soggetto enunciante, ha all'interno di una ricostruzione critica delle tensioni che agitano il testo. Una delle principali divergenze, consiste nella non trattazione da parte di Lacan, secondo Orlando, dei problemi del destinatore e del contesto, ovvero di non considerarli determinanti. V. Baldi, "La funzione-destinatario" in *Il sole e la morte* (Macerata: Quodlibet, 2015), pp. 64-74.

dei piani di comunicazione: il *destinatario* è tendenzialmente tentato di leggere il testo non solo implicando l'autore, ma sovrapponendo pedissequamente la funzione di un Soggetto *auctor* al di fuori del testo, o coinvolto in esso solo in certe porzioni, ad un Soggetto *agens*,<sup>18</sup> che soffre, recita e si fa in qualche modo portatore dell'istanza autoriale all'interno del testo ma che al contempo non può essere ridotto fattivamente alla carne del proprio autore.

Alcuni poeti, come per esempio Pierpaolo Pasolini, hanno incentivato e guidato il lettore ad una simile interpretazione critica, sottolineando in modo costante la forte saldatura che si veniva a creare nel testo fra autore e *persona* poetica, e contemporaneamente ad una moltiplicazione di quest'ultima in *personae*.<sup>19</sup> Tuttavia, nella maggioranza dei casi, non si è in grado di assistere ad un tale livello di esplicitazione del gioco poetico costruito attraverso quelli che potrebbero essere definiti con eteronimi che portano lo stesso cognome del poeta.

L'impalcatura soggettiva costruita dai poeti risulta essere molto più complicata, o quanto meno più oscillante, soprattutto all'interno degli anni Settanta. Il poeta ha sempre infatti la tendenza ad inserire all'interno del proprio discorso, attraverso le dinamiche proprie della tecnica narratologica della *mise en abyme*,<sup>20</sup> un Soggetto vuoto che nella maggioranza dei casi è rappresentato attraverso il semplice ricorso ad un pronome personale. A causa dell'apparente neutralità insita nella sua natura di esistenza pronominale conseguente ad un processo di κένωσις,<sup>21</sup> la tendenza di una buona porzione della critica letteraria è quella di allocare questo Soggetto dell'enunciato nello spazio destinato all'autore, realizzando una

---

<sup>18</sup> L'opposizione delle categorie di *agens* e *auctor* viene desunta da un fortunato saggio di Erich Auerbach incluso nel volume collettaneo dedicato Dante in Erich Auerbach, *Studi su Dante* (Milano: Feltrinelli, 2005).

<sup>19</sup> Come sottolineato da Robert S.C. Gordon "Pasolini's poetry is dedicated in large part to the exploration of problems and anxieties of subjectivity. It is driven by the construction of multiple and simultaneous masquerades of self-inscription", in R. S.C. Gordon, "Poetry: a movement of forms" in *Pasolini: forms of Subjectivity* (Oxford: Clarendon Press, 1996), p. 87; cfr. anche A. Zanzotto, "Pasolini. Pedagogia" in *Aure e disincanti del novecento letterario* (Milano: Mondadori, 2001), p. 144.

<sup>20</sup> Adattando le considerazioni di Dallembach in merito al romanzo al campo della poesia, potremmo dire che nel secondo Novecento italiano si assiste alla tendenza da parte dei poeti di inserire all'interno dei loro testi quello che viene definite come "soggetto vuoto", attraverso il quale è possibile innescare il meccanismo della *mise en abyme*. Lucien Dallembach, "I blasoni di André Gide" in *Le recit spéculaire* (Parma: Pratiche Editrice, 1994) pp. 21-23.

<sup>21</sup> La parola κένωσις è legata alla mistica della religione cristiana, utilizzata da Paolo di Tarso ad indicare lo "svuotamento" di Cristo nell'accettare la propria riduzione dallo stato divino a quello umano (Lettera ai Filippesi 2,7). In questo senso, è stata utilizzata, riprendendo l'idea dello svuotamento, per approdare alla definizione del Soggetto dell'enunciato attraverso una sottrazione ed una privazione di quelle che sono le caratteristiche attribuibili al Soggetto dell'enunciazione che, tuttavia, all'interno della dizione poetica deve essere inizialmente svuotato dei tratti biografici dell'autore.

sovrapposizione pericolosa fra il livello biografico e quello preminentemente testuale. Se infatti è vero che in molti casi un'analisi biografica può essere uno strumento prezioso per una qualsiasi ricostruzione storico-letteraria, essa non deve legarsi in modo meccanicistico al testo, ovvero deve essere evitata quella tendenza comune a buona parte di quella critica letteraria psicoanalitica<sup>22</sup> di voler stabilire un rapporto di tipo causativo fra Soggetto dell'enunciazione e testo o, ancora peggio, fra codice utilizzato ed il Soggetto dell'enunciazione.

La domanda intorno alla natura del Soggetto della poesia risulta per questo motivo necessaria ed imprescindibile qualsiasi lavoro di ricostruzione critica e storiografico-letteraria svolto sul testo poetico. Dimostrata la centralità che questo quesito assumerà all'interno dello sviluppo di questa indagine, è necessario indicare il metodo utilizzato, individuare l'oggetto della ricerca ed operare la sua collocazione su un asse temporale. Per realizzare questo si dovrà in prima istanza rispondere a tre domande che permetteranno di approdare ad una strutturazione metodologica del discorso.

## 2.1 Perché la psicoanalisi?

Quel giro di anni compreso fra cuore del decennio Sessanta e il 1968, è a ragione considerabile come il periodo nel quale si assiste alla grande marea montante delle scienze umane e soprattutto alla ricezione italiana di opere provenienti dall'ambiente culturale francese. Queste nuove discipline, che cercano di piegare il metodo scientifico all'analisi del campo delle discipline sociali, filosofiche e letterarie, trovano nel linguaggio, interpretato proprio in quanto struttura, il loro fondamento. Il forte vento innovatore del post-strutturalismo francese attinge infatti all'opera fondante la linguistica, ovvero il *Cours de linguistique générale* di Ferdinand de Saussure<sup>23</sup>.

La diffusione planetaria di quest'opera, a partire proprio dal decennio che potremmo fissare attraverso i due estremi del 1956 e del 1966, si verifica attraverso la ripresa di intuizioni strutturanti la stessa natura del discorso umano, per mezzo della diade costitutiva di

---

<sup>22</sup> L'impostazione di questo studio si discosterà dall'uso che della psicoanalisi è stato fatto a livello di teoria letteraria soprattutto in riferimento all'opera di Charles Mauron, *Metafore ossessive* (Parigi: Edition Jean Corti, 1963). La ricerca delle costanti testuali non avrà come finalità la restituzione di un disegno di figure ossessive caratterizzanti l'opera degli autori analizzati, al pari di quello che nella pratica psicoanalitica avviene all'interno dell'analisi di un caso clinico.

<sup>23</sup> Ferdinand De Saussure, *Cours de linguistique generale* (Parigi: Edition de Minuit, 1955).

*significato e significante*. Le intuizioni saussuriane assumono i contorni di una rivoluzione epocale proprio attraverso il tentativo di una loro messa in pratica nei più disparati campi del sapere. Si tratta di un numero consistente di opere che portano ad una modificazione profonda dello stesso modo di intendere la cultura. Esse tendono a coprire tutti i campi del sapere umanistico, dall'antropologia con *La pensée sauvage*<sup>24</sup> ed i primi due volumi della serie *Mythologiques*<sup>25</sup> di Claude Lévi-Strauss, passando attraverso la semiotica di *Le Geste et la parole*<sup>26</sup> di Leroi-Gourhan e de *Les Mots et les choses*<sup>27</sup> di Foucault, fino ad arrivare ad opere più difficilmente collocabili in un unico campo del sapere come *De la grammatologie*<sup>28</sup> di Derrida e gli *Écrits*<sup>29</sup> di Lacan. La restituzione di un così variegato panorama culturale, ci permette di ricostruire un fondale storico che permetta di risalire infine ad una storia della ricezione di queste opere, durante gli anni Sessanta.

Per quanto riguarda l'ambiente italiano, ci concentreremo soprattutto sulla ricezione della psicoanalisi e dell'opera di Lacan e su come questa sarà conosciuta e, in parte, utilizzata dagli scrittori oggetto di questo studio.

Ogni strumento critico dev'essere sempre accordato con l'oggetto analizzato. Si tratta ora di dimostrare il senso di un utilizzo della psicoanalisi all'interno degli studi letterari e soprattutto della forma poetica, stabilendo in un primo momento i punti di contatto fra testo letterario e dettato analitico. All'interno di questo quadro, l'esperienza psicoanalitica è innanzitutto un'esperienza di parola così come viene definita da Anna O., all'interno di uno dei più celebri fra i testi freudiani: essa è una *talking cure*<sup>30</sup>, una cura parlata, ovvero una pratica della comunicazione altamente specializzata e così eccentrica da trascinare con sé la parola in un piano diverso, in un aldilà del comunicativo.

Il primo elemento che può essere considerato funzionale per un avvicinamento fra psicoanalisi e poesia risiede nell'intuizione che l'Inconscio sia strutturato come un

---

<sup>24</sup> Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (Parigi: Librairie Plon, 1962).

<sup>25</sup> I primi due volumi di *Mythologiques* sono pubblicati nel '64 e nel '66, C. Lévi-Strauss, *Mythologiques* (Parigi: Librairie Plon, 1964-66).

<sup>26</sup> André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole* (Parigi: Michel, 1964).

<sup>27</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines* (Parigi: Gallimard, 1966). Le opere di Foucault e di Leroi-Gourhan, seppur partendo da presupposti gnoseologici totalmente diversi, sono state raccolte sotto l'etichetta di opere semiologiche a causa della centralità assunta dalla nozione di referenzialità in entrambe.

<sup>28</sup> Jacques Derrida, *De la Grammatologie* (Parigi: Edition de Minuit, 1967).

<sup>29</sup> Jacques Lacan, *Écrits* (Parigi: Seuil, 1966).

<sup>30</sup> Sigmund Freud, "Signorina Anna O." in *Casi clinici 2* (Torino: Bollati Boringhieri, 2013).

linguaggio: l'esperienza psicanalitica lacaniana scopre la *motérialité* dell'Inconscio<sup>31</sup> e sancisce la possibilità di studiare questa manifestazione recondita del Soggetto attraverso l'uso della linguistica e della retorica. All'interno dell'architettura asistemica dell'opera del grande *maître-à-penser*, viene discussa in più di un luogo<sup>32</sup> l'impossibilità di definire l'Inconscio come luogo in cui è raccolto tutto ciò che dell'uomo è primordiale, istintivo o elementare. Deve essere perciò smontata o quantomeno accantonata, l'idea di una primitività irrazionale della sua natura. In quanto linguaggio, quello dell'Inconscio, si compone di un significante, ovvero l'elemento esterno e formale che può realizzarsi o acusticamente, o visivamente nella scrittura (quello che, attraverso il paradigma di Jakobson, può essere riportato al concetto di *codice*) e di un significato, che invece rappresenta il *messaggio* in esso veicolato. L'Inconscio lacaniano deve essere interpretato "alla lettera" ovvero facendo riferimento alla materia significante che lo struttura all'interno del proprio discorso, staccandosi dall'impressione comune che il significante risponda, per mezzo del simbolo, alla funzione di rappresentare il significato: i due elementi si implicano ma non hanno un rapporto di tipo consequenziale (basti pensare alle diverse modalità di rappresentazione degli oggetti in diverse lingue, la realizzazione attraverso specificità del tutto diverse che sono ben conosciute da chi traduce testi letterari).<sup>33</sup> Tuttavia non risulta utile nemmeno ricorrere alla definizione linguistica di "arbitrarietà del segno"<sup>34</sup> che manterrebbe significante e significato sospesi in una posizione i cui confini sono solo intuibili, collocandoli su due ordini distinti.

L'elemento che più di tutti sancisce un più profondo punto di contatto fra psicoanalisi e poesia consiste nella centralità riconosciuta da entrambe all'indagine entro quel contenitore di vita segnica che in questa sede è stato definito Soggetto e che sarà assunto, all'interno di questo lavoro di ricerca, come il punto nodale per tentare una descrizione dei territori del poetico.

Esso è appunto in grado di costituirsi attraverso un sistema di simboli altamente specializzato: la parola, in questo senso, può essere riconosciuta in quella efficace metafora

---

<sup>31</sup> Lacan inventa questo neologismo composto dall'unione delle parole francesi *mot* e *materialité*, indicante la materialità della parola nell'Inconscio alla base di quel ogni meccanismo di *jouissance*, di godimento che viene realizzato attraverso di essa. Colette Soler, "Symptoms of the real Unconscious" in *Lacan: The Unconscious reinvented* (London: Karnac Books, 2014), pp. 131-133.

<sup>32</sup> Jacques Lacan, *Dei Nomi del padre e Il trionfo della religione* (Torino: Einaudi, 2006); *Scritti* (Torino: Einaudi, 2000); *Seminario. Libro V. Le formazioni dell'Inconscio* (Torino: Einaudi, 2003).

<sup>33</sup> Walter Benjamin, "Il compito del traduttore" in *Angelus Novus* (Torino: Einaudi, 1995), pp. 39-52. Vd anche Marcello Frixione, *Il linguaggio della poesia e linguaggio ordinario*.

<sup>34</sup> Ferdinand De Saussure, *Corso di linguistica generale* (Roma: Laterza, 2009).

mallarmeana, come la logora moneta che passa di mano in mano,<sup>35</sup> ovvero come quel principale oggetto di scambio attraverso il quale Soggetto tenta di realizzare un proprio riconoscimento e, soprattutto, chiedi di essere riconosciuto.<sup>36</sup> Nell'intervento *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, Jacques Lacan riprende la metafora poetica completandola ed affermando che “anche all'estremo della sua usura, [la parola] mantiene il valore di tessera”<sup>37</sup>, ovvero possiede la proprietà di testimoniare l'esistenza, l'impronta lasciata da un atto di comunicazione. Essa, in questo senso riempie un vuoto insito in ciò che precede e costituisce la comunicazione e, secondo l'interpretazione di Harold Bloom, un “atto di riconoscimento”: adattando il discorso sul soggetto analitico svolto da Lacan al campo della teoria della letteratura, egli afferma che “la tessera [e quindi la parola poetica] rappresenta il tentativo di ogni poeta di dimostrare a se stesso e a noi che la Parola risulterebbe consunta se non venisse riscattata da lui”<sup>38</sup> attraverso la pratica della poesia. Jacques Lacan durante tutta la sua carriera di psicoanalista<sup>39</sup> ha cercato di porre l'accento sulla soggettività definendola, appunto, come un sistema organizzato di simboli che cerca di coprire la totalità di un'esperienza di parola e quindi di vita. Ed è proprio nella misura in cui le relazioni in cui il Soggetto è catturato sono portate al grado del simbolismo, che quest'ultimo è portato ad interrogarsi su sé stesso<sup>40</sup>. Nell'esperienza umana così come nella poesia, che è secondo Lacan un'esperienza prima di tutto linguistica, dev'essere riconosciuta la centralità del significante all'interno delle dinamiche interpretative del simbolo e della sua prossimità a quello che sarà definito come Soggetto dell'Inconscio. Il *lapsus*, così come un'invenzione a livello lessicale, o la variazione degli stilemi di un dato *codice* poetico, sono alla stregua considerabili come elementi potentemente rivelatori di un Soggetto individuato ed individuabile e per questo descrivibile. Tuttavia, non deve essere dimenticato che essi sono meccanismi riprodotti all'interno del dettato poetico che, per la sua natura, implica un alto livello di controllo razionale sul *codice* nel quale il *messaggio* sarà consegnato.

---

<sup>35</sup> Stéphane Mallarmé, *L'après-midi d'un faune* (Parigi: Barbès, 2011).

<sup>36</sup> J. Lacan, *Seminario II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi* (Torino: Einaudi, 2006) p. 56.

<sup>37</sup> J. Lacan, “Funzione e campo della parola e del linguaggio” in *Scritti* (Torino: Einaudi, 2002), vol. I, pp. 245-246.

<sup>38</sup> Harold Bloom, “Tessera o il compimento e l'antitesi” in *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* (Milano: Abscondita, 2014) pp. 77-78.

<sup>39</sup> Con variazioni sensibili che tenteremo di mettere a fuoco in un secondo momento.

<sup>40</sup> J. Lacan, *Seminario II*, p. 48.

A questo si lega indissolubilmente l'importanza assunta dai piani di enunciazione. Come sottolineato in precedenza per il referto poetico, anche per quello analitico è di centrale importanza la sfasatura presente fra piano dell'enunciazione e piano dell'enunciato: lo iato che si viene a creare fra queste due dimensioni allontana, in entrambi i casi in modo evidente, il Soggetto dell'enunciato dal Soggetto dell'enunciazione. L'analista si concentra sul primo di questi, evidenziando il carattere asimmetrico del dispositivo di parola al fine di estrarre, in modo molto simile al tentativo condotto dalla critica letteraria, l'esperienza di una dinamica soggettiva e di ricostruirla attraverso la parola e rendendola infine comunicabile.

Il punto di partenza risiede nel riconoscimento della profondità prospettica che si nasconde dietro l'utilizzo di un pronome personale. Come non è infatti possibile immaginare di pensare senza il ricorso al registro dell'io, lo stesso avviene ed è sempre avvenuto all'interno del genere della poesia lirica. Tuttavia, dietro l'apparente unidimensionalità del Soggetto parlante o scrivente che si pronuncia come io, secondo Lacan si nasconde una pluralità di piani. Già Freud aveva sottolineato, durante la strutturazione della prima topica, come il Soggetto parlante non dovesse essere confuso con l'individuo nella sua materialità corporea. Lacan complica ulteriormente questa prima strutturazione affermando che non solo il Soggetto è decentrato rispetto all'individuo, ma anche che in esso possono essere riconosciuti due principali livelli di profondità.

Il primo, situato al livello del registro immaginario, è quello che viene definito come *moi* ovvero come quella parte del Soggetto attratta nel campo dell'immagine che ha di sé, dell'immaginazione e dell'inganno.<sup>41</sup> Questo io/*moi* è letteralmente un oggetto che adempie e realizza questa funzione appercettiva e falsificatoria che si iscrive all'interno di quello che è stato definito come registro immaginario.<sup>42</sup> Il secondo, localizzato nel registro simbolico, viene descritto attraverso il pronome personale *je*, quello che potremmo definire come Soggetto linguistico, puro significante e che conquisterà il centro della nostra riflessione intorno al testo poetico e ai processi di soggettivazione che in esso reagiscono, partendo dall'intuizione lacaniana che in psicanalisi, come anche in poesia, il livello predominante ed attivo è quello che si sviluppa intorno al materiale significante.

---

<sup>41</sup> Ne *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (Torino: Einaudi, 2003), Lacan suggerisce come il registro simbolico strutturi ad una dimensione più profonda il campo visuale del registro immaginario.

<sup>42</sup> J. Lacan, *Seminario II*, p. 53.

Infine, l'ultimo elemento che permette una parziale sovrapposibilità del campo della psicoanalisi a quello della poesia è rappresentato dal rapporto privilegiato che entrambe intrattengono con il silenzio: la parola in entrambi i casi è infatti la principale rivelatrice di un percorso di soggettivazione che si svolge nell'interstizio esistente fra effato e ineffabile, fra comunicabile ed incomunicabile.<sup>43</sup> La condizione analitica come quella poetica è quella di una finale sospensione delle regole governanti il piano base della comunicazione. Lo spazio della comunicazione poetica, in questo senso, è un luogo di interruzione e di profondità spalancate sopra gli abissi dell'incomunicabile. Ed è in questo tentativo di messa in forma di un evento linguistico radicalmente traumatico che risiede l'esperienza, in un certo senso estetica, della parola come cura.

La parola poetica, così come quella che si trova presentificata all'interno del discorso analitico, provoca una lacerazione all'interno della tessitura della comunicazione ordinaria, che Jacques Lacan ha definito parola vuota,<sup>44</sup> ovvero quella parola che, divergendo dalla parabola descritta dal desiderio,<sup>45</sup> finisce per spersonalizzarsi nel chiacchiericcio di quella maschera soggettiva fissata a livello di immaginario e che è stata precedentemente definita come *moi*.

## 2.2 Perché gli anni Settanta?

Gli anni Settanta appaiono, attraverso qualunque prospettiva si possa tentare una narrazione, come un decennio centrale nella messa in discussione dell'identità italiana. Sono anni investiti da una forte carica libertaria, vissuti sulla scorta della retorica progressista degli anni Sessanta, del boom economico, di una fiducia illuministica in quella parola "sviluppo" che si interpreta come figlia del benessere economico e delle nuove

---

<sup>43</sup> Interessante è quanto scrive Enzo Siciliano riguardo al vuoto, come figura del silenzio letterario ma al contempo umano e sociale, ed al rapporto che esso intrattiene con la poesia durante gli anni Settanta: "Credo che, nonostante il vuoto, la capacità espressiva degli uomini posseda una propria dinamica e, sotteraneamente, tenda, quasi per legge d'entropia, ad autoregolarsi. I momenti di vuoto hanno i loro privilegi: quelli che provengono dal preparare il pieno futuro. [...] Il vuoto è dispersivo, illimitato. In quella illimitatezza il vuoto finisce per riconoscersi, per esprimersi, per darsi forma, per sottrarsi a una condizione di penosa anonimia. [...] E' nella poesia del decennio che il vuoto letterario italiano si svela per quello che è, sotto le vesti di una nuova forma purchessia". In Enzo Siciliano, "Prefazione" in *Poesia degli anni Settanta* (Milano: Feltrinelli, 1984), p. 19.

<sup>44</sup> In opposizione al mito dialettico della parola piena che caratterizza invece il *je* e che verrà poi ridimensionato all'altezza del *Seminario VII*. J. Lacan, *Seminario VII, L'etica della psicoanalisi* (Torino: Einaudi, 1994).

<sup>45</sup> Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (Torino: Einaudi, 2011).



dinamiche sociali di una società che sembra essere finalmente uscita dal lungo autunno medievale primo-novecentesco. L'Italia era stata protagonista di un movimento di sprovincializzazione dei costumi, attraverso il grande riferimento empatico alla grande società dei consumi americani<sup>46</sup>: uno dei tanti riferimenti fantasmatici che abitano la psiche collettiva e che, come conseguenza, producono un profondo cambiamento in una realtà che fino a poco tempo prima era rimasta legata al mondo contadino, e che durante una fase più prossima al '68, di uscita dagli entusiasmi del boom economico e l'inizio di una altrettanto rapida recessione, avrebbe dovuto confrontarsi con la vacuità della fiducia riposta nello sviluppo tecnologico, con la nuova forte affermazione del centro-sinistra su scala nazionale e con la ripresa delle lotte operaie in fabbrica. L'Italia, dopo aver interiorizzato in modo malinconico il boom economico, si avviava a manifestare le prime "ritorsioni schizofreniche" causati dai propri, ancora impercettibili, traumi.<sup>47</sup>

### 2.2.1 Mitobiografia e fantasmaticizzazione di un decennio: i "lunghi anni Settanta"

La letteratura percepisce la traiettoria di queste nuove dinamiche e riesce a registrarla sempre come storia in atto e come racconto da farsi. La narrazione che sembra emergere da questa attestazione di presenza degli intellettuali negli anni Sessanta oscilla fra le due polarità: la prima fa riferimento al grande tema della letteratura come realizzazione di una primitiva nostalgia, attraverso la quale vengono scritti romanzi che in qualche modo sembrano rimpiangere un passato recente, quasi un'Arcadia letteraria, ma ancor prima umana, come in *Un po' di febbre* di Sandro Penna, *L'odore del fieno* di Bassani<sup>48</sup> ed in modo simile ed al contempo diverso nei romanzi romani di Pier Paolo Pasolini<sup>49</sup> e nei

<sup>46</sup> La letteratura recepisce la mitizzazione Americana a più livelli, riuscendo a cogliere perfettamente l'entità di quello che è un vero e proprio fenomeno culturale di massa sostenuto da quello che può essere definito come un forte desiderio mimetico, in Fabio Ferrari, *Myths and counter-myths of America: new world allegories in 20th century Italian literature and film* (Ravenna: Edizioni Longo, 2008); Victoria De Grazia, *Irresistible empire: America's advance through twentieth-century Europe* (Cambridge: Harvard University Press, 2005).

<sup>47</sup> E. Siciliano, "Prefazione", pp. 14-15.

<sup>48</sup> A tale proposito, si veda quanto scrive Pasolini, che conserva lo stesso parallelismo su tre di queste raccolte di racconti: "Nelle pagine di questi suoi brevi racconti – scritti con un'abilità narrativa che non ha niente da invidiare al Bassani dell'*Odore del fieno* o al Parise di *Sillabario* – e lo dico perché Penna narratore è una novità e una sorpresa – è contenuta tutta la realtà di quella forma di vita, in cui la gioia, promessa e ottenuta, era diventata una forma ossessiva. Tanto che è difficile parlare di *Un po' di febbre* come di un libro: esso è un brano di tempo ritrovato." In P. P. Pasolini, "Sandro Penna *Un po' di febbre*" in *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 2008), p. 146.

<sup>49</sup> P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita* (Milano: Garzanti, 1975); P. P. Pasolini, *Una vita violenta* (Milano: Garzanti, 1988).

racconti di Anna Maria Ortese,<sup>50</sup> ma che sono presenti anche in opere scritte nella piena maturità degli anni Settanta, come per esempio alcuni racconti compresi all'interno del primo *Sillabario* di Goffredo Parise.<sup>51</sup>

Gli eversivi Settanta dimostrano di aver “digerito” la forte carica di cambiamento del decennio precedente, di averla apparentemente interiorizzata per farne qualcosa di diverso. Ad un livello più profondo della percezione sociale, o se vogliamo utilizzare termini più strettamente freudiani, di Inconscio di massa, gli anni Settanta tendono a rivelarsi in modo non immediato come un decennio di grandi speranze sotto le quali si celano profondi shocks culturali che segneranno un'epoca caratterizzata da forti zone d'ombra e malcelati contrasti<sup>52</sup>.

Al fine di descrivere un'epoca, nel tentativo di tracciarne i momenti di discontinuità con la precedente e con le successive, bisogna partire dall'indicazione dei confini temporali di quest'operazione che appare come una mappatura. Gli estremi fissati all'interno di questa operazione critica sono da riconoscersi in due date che forzano i limiti convenzionali della descrizione di un decennio e che hanno condotto all'utilizzo della categoria di “lunghe anni Settanta”<sup>53</sup>. La ragione del riferimento all'aggettivo “lungo” non risiede semplicemente nella maggiore durata di questo contenitore storico, ma soprattutto nella quantità di eventi storico, storico letterari e, ad un livello più ampio, culturali, che si agitano sullo sfondo di questa narrazione: il tentativo, a livello di storiografia letteraria, consisterà appunto nel mettere in comunicazione questo sfondo sulla quale sarà puntato il nostro focus, ovvero la geografia del poetico, con la storia che anche l'evento letterario si trova ad abitare.

Il primo estremo è da fissare nel '68 vero spartiacque nella storia europea che ha condensato le speranze rivoluzionarie di un'intera generazione. Vengono rilette le pagine di un poeta francese come Arthur Rimbaud che un secolo prima avevo legato indissolubilmente la parola “rivoluzione” a quella di “giovinanza”, profetizzando che la vita fosse altrove, un oltre che preconizzava una maturità mai raggiunta e che per questo fissata in una fotografia statica, di una rivolta che non sempre ha avuto il tempo di realizzarsi in un'effettiva crescita.<sup>54</sup> All'interno di questo momento di epochè storica, la poesia torna ad essere

---

<sup>50</sup> Con particolare riferimento ai racconti pubblicati nella raccolta del 1969, Anna Maria Ortese, *L'alone grigio* (Firenze: Vallecchi, 1969).

<sup>51</sup> Goffredo Parise, *Sillabario* (Torino: Einaudi, 1972).

<sup>52</sup> Marco Belpoliti, “Nuova premessa” in *Settanta* (Torino: Einaudi, 2010), pp. IX-XII.

<sup>53</sup> L'espressione è stata utilizzata da Bruno Cartosio, *I lunghi anni Settanta. Movimenti sociali e cultura politica negli Stati Uniti* (Milano: Feltrinelli, 2012).

<sup>54</sup> Furio Jesi, *Lettura del “Bateau ivre” di Arthur Rimbaud* (Macerata: Quodlibet, 1996).

considerata nel '68 come la forma di comunicazione più spontanea ed esplosiva in grado di liberare il Soggetto storico dalle catene dalla funzione superegogica del linguaggio. Maurice Blanchot ha perfettamente fotografato questa tensione interna fra linguaggio poetico e Storia ne *La communauté inavouable*:

Mai a montré que, sans projet, sans conjuration, pouvait, dans la soudaineté d'une rencontre hereuse, comme une fête qui bouleversait les formes sociales admises ou espérées, s'affirmer (s'affirmer par-delà les formes usuelles de l'affirmation) la communication explosive, l'ouverture qui permettait à chacun, sans distinction de classe, d'âge, de sexe ou de culture, de frayer avec le premier venu, comme avec un être déjà aimé, précisément parce qu'il était le familier-inconnu. [...] Le Dire primait le dit. La poésie était quotidienne. La communication «spontanée», en ce sens qu'elle paraissait sans retenue, n'était rien d'autre que la communication avec elle même, transparente, immanente [...].<sup>55</sup>

Il centro del teatro della speranza il cui epifenomeno essenziale è questa “communication explosive” è occupato dal conflitto fra padri e figli, che della contestazione sessantottina fu uno degli elementi scatenanti ed ideologicamente portanti: un conflitto dialettico con il passato che, seppur si manifesti ciclicamente nella storia umana, non aveva precedenti per la sua portata e trasversale alla struttura dei tessuti sociali.<sup>56</sup> Tuttavia, l'intera generazione di ragazzini che agli occhi della Morante era destinata da questo felice incrocio di eventi a salvare il mondo e che viene fotografata nella sua raccolta poetica come un'esplosione di felicità<sup>57</sup>, di vitalità e di autorevole disubbidienza, sarebbe stata destinata ad inclinare non solo a forme di imbarbarimento, ma in un'epoca che coincide con la violenza dell'età adulta. In questa nuova era biologica della storia italiana votata al dio del massacro, si assiste ad una secolarizzazione della retorica della rivoluzione che si trova sclerotizzata in fenomeni attraverso i quali il carattere eversivo del '68 diviene violenza e come violenza viene poi strumentalizzato e funzionalizzato ai fini del controllo sociale.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Maurice Blanchot, “La communauté des amants” in *La communauté inavouable* (Parigi: Minuit, 1983), pp. 52-53.

<sup>56</sup> Fortini connette le scoperte della psicanalisi post-strutturalista e della *Theory* di quegli anni con la teorizzazione del pensiero politico che costruirà le premesse del Sessantotto studentesco: “Tra Cinquanta e Sessanta, debitamente sfottuti dai maestri del marxismo, eravamo stati in pochissimi a predicare che il pensiero rivoluzionario avrebbe dovuto misurarsi con la tematica del religioso, dell'etico, dell'inconscio, del desiderio e della morte. Il cosiddetto Sessantotto vide la massa esporsi appassionatamente a quella tematica.” In F. Fortini, “Che c'entra l'io con i contratti?” in *Il Manifesto*, 20 settembre 1975.

<sup>57</sup> “Qua i ragazzini insultati dalle crisi di un morbo pauroso / possono, risvegliandosi da una devastazione / calmati sorridere nel loro stupore celeste” in Elsa Morante, “Il mondo salvato dai ragazzini” in *Opere* (Milano: Mondadori, 1990), vol. 2, p. 17.

<sup>58</sup> “La rabbia sociale esiste, non si può cancellarla dal cuore di molti: è invece necessario e urgente redimerla. Rimbaud e Lautréamont desiderarono portare la poesia nelle strade, liberarla al suo

La stagione del Sessantotto italiano evolverà attraverso una parabola di atti mancati che raggiungerà un nuovo picco nel movimento del '77 nel quale si assiste ad un'ulteriore allargamento delle basi del conflitto non più solo a livello trasversale ovvero fra classi sociali o fra padri e figli, ma dentro la classe sociale attraverso una generalizzazione quotidiana della violenza, dentro e fuori le entità sociali dell'Università e della fabbrica.<sup>59</sup> È l'anno segnato dal movimento degli studenti, dalla rivolta studentesca di Bologna, dal convegno contro la repressione che ha luogo nella città emiliana e da una dura polemica contro il Partito Comunista, tacciato dall'opinione pubblica borghese della responsabilità di aver invitato la popolazione italiana ad una seconda stagione di proteste.

L'altro estremo scelto per fissare questa periodizzazione è il 1981, anno in cui la grande macchina del terrorismo sembra parzialmente spegnersi ed esaurirsi. Il 1981 è individuato anche per un altro motivo, più attinente alla storiografia letteraria ed in qualche modo funzionale alla periodizzazione del decennio. Gli anni Settanta hanno rappresentato l'ultimo lungo decennio all'interno di quello che è stato un secolo breve anche per la poesia italiana, il cui ultimo estremo potremmo effettivamente far coincidere con il 1981, termine dopo il quale una serie di dinamiche editoriali, creative e culturali saranno ulteriormente stravolte.

All'interno di questo periodo iniziato sotto l'egida dell'entusiasmo esuberante di una rivoluzione epocale, un decennio buio dal cui fondale emerge una costellazione di eventi che hanno contribuito a far emergere in modo prepotente le manifestazioni dell'Inconscio oscuro di una società che sembrava volersi scuotere di dosso il peso di un'infanzia cresciuta all'ombra dei residui di una società cattolica e fondamentalmente contadina. In un libro-reportage uscito nel 1977, *Fantasmî italiani*,<sup>60</sup> Alberto Arbasino registra la costante presenza di questi fantasmi collettivi nella psiche italiana "che percorrono il nostro caro Paese con un lenzuolo in testa e due buchi per gli occhi" e continua attestando lo sviluppo di

"nuovissimi fantasmi della psicoanalisi fantasmatica (scenari immaginari in cui è presente il Soggetto – l'Italia- e che raffigurano, in modo più o meno deformato dai processi difensivi,

---

nascente stato selvaggio: parlarono di violenza, e violentemente, rischiosamente la espressero. Ma la violenza della poesia non è violenza fisica. Questo, i tetri ideologi dei nostri anni non sanno intenderlo: essi procedono per positivistiche, e non positive, equazioni fra idea, o immagine, e azione." In E. Siciliano, "Prefazione", p. 14.

<sup>59</sup> Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977* (Milano: Feltrinelli, 1988).

<sup>60</sup> Alberto Arbasino, *Fantasmî italiani* (Roma: Cooperativa scrittori, 1977).

l'appagamento di un desiderio e, in ultima analisi, di un desiderio inconscio, Laplanche & Pontalis<sup>61</sup>”.

Ma se queste presenze fantasmatiche tendono a collocarsi come traumi ad un livello profondo ed in modo silenzioso già verso la fine degli anni Sessanta,<sup>62</sup> i lunghi anni Settanta si rivelano costellati da fatti di cronaca che tendono ad assumere la portata di macro-traumi immediati, il cui riverbero all'interno della percezione collettiva non può più tanto essere collegata all'immagine del sedimento, quanto piuttosto alla lacerazione delle carni ed alla ferita: il ritrovamento del corpo di Aldo Moro nella R4 parcheggiata in via Caetani e la polemica precedente fra chi voleva contrattare con le BR per la sua liberazione e il silenzio del partito, metafora e condensazione simbolica di decenni di potere democristiano, cosmopolita, tecnocratico e mafioso.<sup>63</sup> Un altro cadavere acciambellato abita il cuore di questo decennio, questa volta quello di un'intellettuale, o meglio di uno scrittore, come preferiva essere definito, quello di Pier Paolo Pasolini, abbandonato all'idroscalo di Ostia la notte del 2 novembre 1975.<sup>64</sup> E altri corpi i cui nomi tendono troppo spesso a non essere ricordati, a sfumare nell'indistinto dell'identità collettiva schiacciata sotto il peso della violenza: sono le vittime delle stragi di Piazza Fontana, di Piazza della Loggia, della stazione di Bologna.

---

<sup>61</sup> Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis sono stati due psicanalisti. Entrambi frequentarono i seminari lacaniani negli anni Sessanta e, in un primo momento, aderirono entusiasticamente alla sua scuola. Insieme curarono il volume *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme* (Parigi: Hachette Pluriel reference, 1998).

<sup>62</sup> Cfr. anche F. Fortini "Sapere e lotta di classe" in *Un giorno o l'altro* (Macerata: Quodlibet, 2006), p. 387: "Si tratta della contraddizione fra il mio modo naturale di espressione [...] e la volontà di scrivere qualcosa che abbia una consistenza oggettiva, che serva di modello. [...] Il sapere per un verso è prossimo al fare, alla tecnica e alla sensibilità e per un altro verso è separazione dall'evento, attenzione e contemplazione. [...] L'attenzione, la contemplazione, la saggezza sono possibili anche all'interno delle società capitalistiche avanzate in quanto conseguenze penose della divisione del lavoro, ossia dello sfruttamento. Come le religioni (di cui sono eredi) hanno una funzione surrogatoria e fantasmatica".

<sup>63</sup> M. Belpoliti, "Contro la dialettica" e "La tragedia del potere" in *Settanta*, pp. 23-33.

<sup>64</sup> Interessante, a questo proposito, risulta citare quanto affermato da Andrea Zanzotto riguardo al valore della morte di Pasolini riguardo non solo all'interpretazione complessiva della sua opera, ma anche della fantasmizzazione dell'intero periodo storico: "Per questo, mentre si vorrebbe parlare della vita di Pasolini, della sua opera, e non della sua morte (con tutte le componenti di vacuità e insignificanza che pesano sempre in ogni morte), si è respinti. Nel caso di Pasolini diventa assiomatico misurarsi con la fascinazione di questo sangue versato così inutilmente, eppure – lo si constata con sgomento superstizioso, ricondotti a situazioni prerazionali – eppure così inevitabilmente. Si è come in faccia a un destino realizzatosi proprio perché radicato in un fantasma inconscio, a cui tutto un insieme di forze negative, evocate dal fondo del loro nulla, avesse corrisposto nel più impudente dei modi." In Andrea Zanzotto, "Pasolini. Pedagogia" in *Aure e disincanti del Novecento letterario* (Milano: Mondadori, 2001), p. 144.

Gli anni Settanta possono essere definiti come gli anni nei quali la parola “corpo” viene a toccare la sensibilità collettiva e ad essere letta attraverso le due polarità che contraddistinguono l’individuo strutturato da quello che Freud ha definito come *Lustprinzip*<sup>65</sup>: da un lato, la componente vitalistica, esuberante insita nella riscoperta gioiosa del gioco della rivoluzione; dall’altro, la negazione dialettica realizzata in una pulsione uguale e opposta, orientata nei confronti di un auto-annullamento nella violenza generalizzata. La sintesi di queste pulsioni, che in questo periodo non sono più relegate ad un livello di silenzio psicologico, ma vengono ampiamente riflesse nella quotidianità sociale, è rappresentata da quell’entità individuale che abbiamo definito Soggetto nel quale anche le dinamiche storiche si trovano rispecchiate.

La poesia può, in questo senso, essere considerata a ragione come il genere letterario costruito intorno alla nozione di Soggetto in quanto espressione di una singolarità, di una voce che nella sua pronuncia cerca di essere irripetibile e contemporaneamente tende a proporsi come universale. Rispetto ad altri generi letterari come il romanzo, il saggio, e soprattutto il pamphlet e l’articolo giornalistico, la poesia non sembra possedere la stessa presa sulla realtà. La storia sembra, infatti, entrarvi di lato, senza fare troppo rumore, quasi una pietra di inciampo proustiano. Diversamente ed in senso più estremo, il concetto fondamentale è il concetto di immaginario, ovvero di una percezione segmentata del mondo e fortemente legata alla dimensione soggettiva.<sup>66</sup>

L’eccentricità della poesia rispetto ai generi letterari più vicini alle forme di comunicazione quotidiani non ne favorisce il carattere di immediatezza, fondamentale nei confronti di qualsiasi urgenza comunicativa, si lega fondamentalmente a due elementi percepiti con maggiore problematicità durante gli anni Settanta: il primo si lega alla strutturazione di un *codice* che è maggiormente sistematizzato rispetto a quello della prosa, caratterizzato da una retorica propria che richiede un tempo di composizione diverso; il secondo è invece originato dal dialogo che questo particolare genere letterario intrattiene con il proprio *destinatario* nella ricerca di un pubblico<sup>67</sup> la cui capacità di “attenzione”, volendo utilizzare un termine caro a Cristina Campo e a Franco Fortini e che entrambi ereditano dal lavoro di

---

<sup>65</sup> “One of the two principles which, according to Freud, govern mental functioning: the whole of psychical activity is aimed at avoiding unpleasure and procuring pleasure. [...] the principle in question may be said to be an economic one.” in J. Laplanche, J.B Pontalis, “Pleasure principle” in *The language of psycho-analysis* (Londra: Karnac, 1988), p. 332.

<sup>66</sup> Qui il termine immaginario non va inteso in riferimento alla teoria lacaniana, vd. Antonio Porta, “Introduzione” in *Poesia degli anni Settanta* (Milano: Feltrinelli, 1984), p. 24.

<sup>67</sup> Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia* (Cosenza: Lerici, 1975).

traduzione svolto su Simone Weil<sup>68</sup>, sembra essere stata quantitativamente e soprattutto qualitativamente ridimensionata. La poesia è quindi descrivibile come la forma di comunicazione letteraria *strictu senso*, ma non per questo essa deve essere considerata come una forma di riflessione storica: negli anni Settanta si assiste infatti al tentativo, comune ad una serie di autori, di coniugare la componente prettamente lirica del dettato poetico, alla possibilità di utilizzare programmaticamente questo codice eversivo come un luogo di resistenza entro la quale poter sviluppare la propria riflessione sulla contemporaneità. Commentando questo legame negli anni Settanta, Fortini scrive:

Non ha senso chiedersi se e in che misura la più recente poesia italiana rappresenti o interpreti, come una volta si sarebbe detto, «la verità del nostro presente», perché non sappiamo davvero che cosa possa essere «la verità del nostro presente». [...] Non ho quindi creduto di dover toccare che cosa, a me, sta a cuore; a che cosa, io, confronto la comunicazione poetica: al senso e allo sviluppo dei rapporti degli uomini fra loro, nella società, per andar oltre la presente figura dei loro rapporti. Posso dunque dire che la moderna poesia italiana è una espressione degli atteggiamenti con i quali talune classi o categorie del nostro paese interpretano la loro medesima esistenza del mondo. [...] Questo non significa, naturalmente, che il poeta non possa e debba anticipare, nel proprio lavoro, quei mutamenti, tanto più che essi sono pur chiaramente visibili; ma significa che – per chi accetti, in sede extrapoetica, la prospettiva di una trasformazione radicale della società ambiente – l’indicazione implicita dei propri *destinatari* diventa non più solo una chiave per la comprensione dell’opera poetica ma un decisivo momento stilistico per la sua composizione.<sup>69</sup>

Di nuovo il problema del *destinatario*, utilizzato significativamente in forma plurale, viene ricondotto da Fortini al gesto stilistico della poesia, individuato nei dettami di un *codice* che al pari del messaggio, dei suoi referenti e dei suoi attanti, è parimenti importante: sostanzialmente il come una poesia è scritta deve essere considerato un fatto altamente funzionalizzato e significativo al pari del *che cosa* in essa venga descritto e *per chi* il testo è pensato e si rivolge.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Cristina Campo in “Attenzione e poesia” in *Gli Imperdonabili* (Milano: Adelphi, 1987): “E avere accordato a qualcosa un’attenzione estrema è avere accettato di soffrirla fino alla fine, e non soltanto di soffrirla ma di soffrire per essa, di porsi come uno schermo tra essa e tutto quanto può minacciarla, in noi e al di fuori di noi. È avere assunto sopra a sé stessi il peso di quelle oscure, incessanti minacce, che sono la condizione stessa della gioia. Qui l’attenzione raggiunge forse la sua più pura forma, il suo nome più esatto: è la responsabilità, la capacità di rispondere per qualcosa o qualcuno, che nutre in misura uguale la poesia, l’intesa fra gli esseri, l’opposizione al male.” Per quanto riguarda Fortini, la ricezione del concetto di attenzione nell’opera di Simone Weil soprattutto alla traduzione del saggio *L’enracinement: Simone Weil, La prima radice. Preludio a una dichiarazione dei doveri verso la creatura umana*, traduzione di Franco Fortini, (Milano: Edizioni di Comunità, 1954).

<sup>69</sup> F. Fortini, “Saggi italiani” in *Saggi ed epigrammi* (Milano: Mondadori, 2003), pp. 601-02; 605.

<sup>70</sup> Su simili posizioni Fortini ritornerà anche nelle due conferenze dedicate alla definizione del genere lirico ed ora accolte nel volume F. Fortini, *I confini della poesia* (Roma: Castelvechi, 2015).

In questo senso, gli anni Settanta sono inoltre gli anni in cui si assiste ad un'interrogazione forte intorno alla funzione strutturante del *destinatario* in poesia, a cui corrisponde una diffusione capillare della pratica delle letture pubbliche di poesia: sebbene esse abbiano giovato ad un allargamento profondo dell'utenza e della ricezione del testo poetico, hanno anche portato a manifestazioni che possono essere elette a metafora del mutamento profondo di questo pubblico, come gli eventi del festival di poesia di Castelporziano del 1979<sup>71</sup>. Il rapporto della poesia con il pubblico, ovvero con il *destinatore* esterno al testo, è un elemento particolarmente interessante per tentare un ulteriore apparentamento fra parola poetica e parola analitica, sulla scorta di quello che può essere definito a ragione come un rapporto di natura asimmetrica fra chi parla e chi ascolta.<sup>72</sup>

Come già sottolineato in precedenza, sia in poesia che in analisi, la relazione comunicativa fra analista ed analizzato (dove per analizzato si consideri il luogo testuale e non lo scrittore) la relazione è univoca ed in qualche modo sbilanciata. Nel momento in cui l'analista si moltiplica nella figura di un Soggetto corale, ovvero nel pubblico della poesia, i risultati possono essere considerati come particolarmente interessanti e rilevatori di dinamiche di sistema. In questo senso, il rapporto con il pubblico risulta un elemento di datazione particolarmente interessante per la rilevazione di quello che possiamo definire come un decennio nel quale si assiste al verificarsi di un movimento di massima inclusione dell'ascoltare, attraverso dinamiche più proprie di altri prodotti culturali di massa, e ad un conseguente ritrarsi da queste dinamiche da parte della poesia: questo veloce e profondo mutamento di dinamiche può essere considerato come un forte iato a livello di storiografia letteraria, ma non può bastare per circoscrivere il periodo che abbiamo definito come "lunghi anni Settanta".

Nonostante sia infatti necessario riscontrare questi limiti apparenti del genere poetico nel tentativo di restituzione di una narrazione storiografica e del mutamento sociologico che

---

<sup>71</sup> "Nel giugno di quell'anno ha luogo la grande scena-madre che funziona come un rito di passaggio, uno psicodramma collettivo e un'allegoria. Il Festival di Castelporziano apparve subito un evento di rottura, come si capisce leggendo la rassegna stampa di quei giorni. [...] Fin dall'inizio il pubblico del Festival distrugge le gerarchie. Un'organizzatrice annuncia il nome di uno dei primi poeti, Fabio Garriba; una voce dal pubblico le risponde "Non è vero, è Ugo La Malfa!"; subito dopo parte il primo dei cori "scemo, scemo" che scandiranno la serata. Il pubblico reclama la parola" in Guido Mazzoni, "Sulla storia sociale della poesia contemporanea" in *Ticontre. Teoria testo traduzione* (VIII, 2007), pp. 3-5.

<sup>72</sup> Rivelatorio risulta l'esperimento di ricezione sociale della poesia, a cui segue la pubblicazione del saggio di Franco Cordelli, *Il poeta postumo. Manie, pettegolezzi, rancori* (Firenze: Le lettere, 1978).



interessa i rapporti che essa intrattiene con il proprio pubblico, bisogna in realtà rilevare che la vera funzione della poesia si pone ad un livello ulteriore<sup>73</sup>.

Quella della poesia è, infatti, una funzione che potremmo definire *mitobiografica*<sup>74</sup>: la storia, sul piano prima individuale ed poi collettivo, vi appare in maniera filtrata per mezzo di un processo di descrittivo di registrazione che è molto lontano dall'illuminismo della prosa di autori come Sciascia, Calvino ed Eco. Essa preferisce invece leggere il simbolo, cercando di estrarvi il significato della realtà, per mezzo della scomposizione negli elementi significanti che la compongono. Essa compie un'operazione che al contempo si rivela essere semiotica e psicoanalitica, proprio perché si dimostra in grado di compiere una sublimazione della realtà a livello simbolico. Per questi motivi la poesia risponde ad un'urgenza comunicativa mediata dal Soggetto che conquista la funzione una sorta di centro di rilevazione sismica dei sommovimenti storici, diventando un filtro lirico parziale (e per questa ragione poetico) del presente. In questo senso, il Soggetto poetico dell'enunciato si impone come il punto ben individuato sul piano di questa descrizione, attraverso il quale passa il fascio delle infinite rette della storia<sup>75</sup>.

### 2.2.2 Breve panorama della poesia di un lungo decennio

Come per la storia, così anche per la poesia il '68 fu sinonimo di eversione e di movimento: esso fu infatti uno dei culmini della critica neoavanguardistica in merito ai principi della lingua poetica precedente e rappresentò l'esito possibile di un'operazione di innovazione del linguaggio della poesia. Il '68 è il questo caso da leggere come culmine di tendenze che sono attive in Italia già dai primi anni Sessanta per mezzo della grande spinta all'eversione voluta dal Gruppo '63 e dalla Neoavanguardia<sup>76</sup>. Nel corpo degli anni Settanta si assiste invece ad un tentativo di contenimento della sregolatezza creativa e della manipolazione linguistica in aperto dialogo con la tradizione letteraria.

---

<sup>73</sup> In questo studio non ci si limiterà solamente ad accostare le considerazioni svolte più recentemente da Mazzoni con quelle dello storico volume di Berardinelli e Cordelli, in grado di fotografare un'epoca in presa diretta, ma tenterà di considerare i rapporti fra pubblico e poesia come una delle importanti tessere di questo quadro, non l'unica, in G. Mazzoni, "Sulla storia sociale della poesia contemporanea" in *Ticontrè. Teoria testo traduzione* (VIII, 2007), pp. 3-17; A. Berardinelli, F. Cordelli, *Il pubblico della poesia* (Cosenza: Lerici, 1975).

<sup>74</sup> Ernest Bernhard, *Mitobiografia* (Milano: Adelphi, 1969), pp. 189-191.

<sup>75</sup> Diana Rabinovich, "What is a Lacanian clinic?" in *The Cambridge Companion to Lacan* (Cambridge: University Press, 2003) p. 209.

<sup>76</sup> Giorgio Luti, Caterina Verbaro, "Nell'orizzonte della Neoavanguardia (1963-69)" in *Dal neorealismo alla neoavanguardia* (1945-1969), (Firenze: Le lettere, 1995), pp. 81-88.

Nei due interventi introduttivi ad una conferenza tenutasi a Milano nel '78 in merito alla poesia degli anni Settanta, i due mediatori Cesare Viviani e Tomaso Kemeny sottolineano come i termini *avanguardia* e *tradizione* appaiano durante quel decennio come l'espressione di un identico potere linguistico-politico<sup>77</sup>. Avvalendoci di un'ottica semplificatoria, potremmo inquadrare la poesia di questo periodo attraverso le due tendenze, da un lato, dell'informale, che si realizza in un tentativo di avvicinamento del *codice* della poesia a quello della prosa, dall'altro, ad un uso manierista della cultura poetica del passato, assunta come ideale forma citazionistica per la creazione di un vocabolario culturale comune e trasversale<sup>78</sup>.

Fissati questi due estremi entro i quali si realizza l'escursione del *codice*, bisogna restituire la ricchezza di un decennio agitato anche dalla presenza di diverse vocalità poetiche e di diverse generazioni che si trovano ad abitarlo che potrebbe essere restituita attraverso un'immagine corale di un concerto verbale suonato in diversi tempi.

Il primo piano temporale è rappresentato dagli autori già affermati nei decenni precedenti, raggiungendo la propria maturità poetica, quella che potremmo definire come la generazione dei padri.

Dopo il conferimento del premio Nobel per letteratura nel 1975, nel cuore del decennio Settanta, Eugenio Montale non è più semplicemente un autore affermato a livello nazionale, ma riesce a travalicare i confini nazionali. Nuovo, rispetto alla stagione precedente, quella del cosiddetto terzo Montale, è la liquidazione del poetico che si attua con *Satura* e le raccolte successive: la poesia incomincia ad oscillare fra la forma testamentaria, di cui il poeta è esecutore postumo a sé stesso, e l'attestazione di una presenza.<sup>79</sup> La rinuncia a livello formale della verticalità della poesia e della sua tensione metafisica contenutistica, è comune anche all'ultima incursione nei luoghi del poetico di Pasolini con *Transumar e organizzar*: la poesia è oggetto non consumabile e per questo, nella società capitalistica, adotta un carattere iperstorico. L'impossibilità di cosificarla trasformandola, al pari di altri prodotti culturali, in una merce, rende la poesia un oggetto inutile e costringe il poeta a fingere, con echi ad un crepuscolarismo distante, sé stesso un dilettante, poco più che un sofista che si trova a lavorare intorno alla trasandatezza del *codice*, che si trova fortemente

---

<sup>77</sup> Tomaso Kemeny, Cesare Viviani, *Il movimento della poesia italiana degli Anni Settanta* (Bari: Edizioni Dedalo, 1979).

<sup>78</sup> E. Testa, "Introduzione" in *Dopo la lirica*, pp. XV-XVIII.

<sup>79</sup> Cfr. Maria Borio, "Poesia come arte semantica. Da Montale alla lirica contemporanea" in *Satura. Da Montale alla lirica contemporanea* (Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2013) pp. 47-48.

forzato verso questa direzione<sup>80</sup>. Comune ad entrambi i poeti è l'auto-rappresentazione della figura del poeta come epigono di moduli che non sono più percepiti come possibili, dove il sentimento di vergogna nei confronti di un genere assume le formule del motto di spirito e della dissimulazione salace.

Molto più filosofici, con tendenze nichilistiche ed esistenzialiste appaiono le opere di altri due poeti, linguisticamente e artisticamente distanti, ma che in questo decennio avvicinati da un simile sottofondo emotivo: Luzi che con le sue raccolte *Su fondamenti invisibili* e *Al fuoco della controversia* traduce le proprie domande sulla contemporaneità, filtrata sempre attraverso un'ottica orfica e sapienziale, in una nuova forma poetica che si sviluppa per frammenti, quasi lampi e fluttuazioni di un'auscultazione della realtà che presuppone ancora la necessità di un medium poetico fortemente individuato e caratterizzato; Caproni, che con il *Muro della terra* arriva ad interrogarsi sulla natura del nulla e di Dio, mantenendo centrale il tentativo da parte della poesia di rispondere a quelle domande che tendono verticalmente verso l'alto.

Sul versante dello sperimentalismo, tendono ad approdare a realizzazioni diverse i membri del Gruppo '63: da un lato, attraverso lo sviluppo della matrice sanguinetiana votata ad una sregolatezza del piano lessicale<sup>81</sup>; dall'altro, invece troviamo la linea della ricerca poetica di autori che approdano ad un più maturo contenimento dello sperimentalismo, ora appiattito sul livello della sintassi e della testualità, come accade ad Antonio Porta e ad Elio Pagliarani.

Il secondo piano temporale, quello dominato da chi durante i lunghi Settanta debutta con la propria opera prima, ovvero la generazione dei *figli*, è altrettanto segnato dal tentativo di messa in questione del Soggetto come entità in via di definizione rispetto a quello dei disillusi *padri*, ma sensibilmente oscillante fra unità e dispersione. Soprattutto per questa generazione si è quasi completamente esaurito la tendenza al movimento, mentre si assiste a ragionamenti svolti in ottiche nucleari o entro limitate esperienze redazionali di riviste<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> Michael D. Hurley, "The status of poetry as an aesthetic object" in *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies* (2008), vol. 169, pp. 71-92.

<sup>81</sup> Elio Gioanola, "L'ossessione della parola nella poesia di Edoardo Sanguineti" in *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura* (Milano: Mursia, 1991), pp. 322-324.

<sup>82</sup> I casi più importanti sono, in questo senso, rappresentati dalla rivista *Niebo*, e dall'antologia poetica *La parola innamorata*.

Una delle tendenze emergenti è quella di sviluppare attraverso la poesia una ricerca identitaria che presupponga uno scavo all'interno della dimensione micro-storica del proprio passato. Questo avviene nell'opera prima di Milo De Angelis, *Somiglianze*, che tenta la ricostruzione di questa dimensione da parte di un adolescente, ripartendo dalla presa di coscienza del dualismo esistente fra poesia e giovinezza. La prima raccolta poetica di De Angelis è, per questo motivo, fortemente rappresentativa di un approccio diverso della nuova generazione di poeti, apparentemente aliena rispetto a qualsiasi interesse ad inserirsi nel mezzo a polemiche intorno ad ideologie stantie, sia politiche che letterarie, e alla realizzazione di una poetica *engagée*. La storia vi entra, come si è già tentato di sottolineare, di lato e visualizzata attraverso il filtro soggettivo che si trova a scontrarsi, o ad isolarsi, nei temi del presente, della giovinezza, della sofferta educazione cattolica, del sesso e della liberazione, della droga, del nichilismo (in questo caso descritto in modo meno testamentario e meno filosofico rispetto a Montale o a quanto sarà scritto da Fortini) e dell'incomunicabilità.

Per certi versi simile si rivela essere anche l'opera del poeta milanese Maurizio Cucchi. La narrazione di un'identità assume un posto centrale anche nella sua prima raccolta, *Il disperso*, in cui la ricostruzione mentale di un padre in dialogo con quello che è uno dei grandi contenitori simbolici primari di questo genere. Nella poesia di Cucchi la figura paterna assume infatti la doppia valenza dell'interrogazione delle proprie radici biologiche e di quelle letterarie, in un'operazione di ricerca e di autodefinizione.

Nello stesso decennio, la generazione dei giovani poeti romani sembra accomunata da una dizione particolare nutrita da un'esibizione a tratti funambolica del Soggetto. Poeta istrione e personaggio che vive ed allo stesso recita in modo teatrale la propria quotidianità, guardandosi vivere e descrivendosi per mezzo di una voce che sembra provenire da un punto non a fuoco fuori-campo.

Dario Bellezza debutta nel 1971, accompagnato da un'entusiasta recensione di Pasolini, con il volume *Invettive e licenze*, raccolta in cui la persona del poeta è agitata da diverse presenze fantasmatiche che prendono parola: Amleto, il conte Sperelli, protagonista del romanzo *Il piacere* di D'Annunzio, Elsa Morante, eletta a nume tutelare della prima stagione poetica del poeta e poi Rimbaud e lo stesso Pasolini. La pubblicazione della prima raccolta poetica di Bellezza presso Garzanti risulta particolarmente interessante in quanto rappresenta il primo esordio presso un editore importante (lo stesso che pubblicherà *Trasumanar ed organizzar* nel medesimo anno) di un autore che anagraficamente apparteneva alla generazione dei figli, ovvero di coloro che avevano vissuto il '68.

La raccolta *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, pubblicata da Patrizia Cavalli nel 1974, sembra intrattenere un aperto dialogo con *Il mondo salvato dai ragazzini* della Morante, attraverso una contro-argomentazione che si nutre della recita di una quotidianità claustrofobica e lontana dal vitalismo dei “felici pochi”. Il teatro del quotidiano corre lungo gli ambienti che si snodano nel chiuso di un appartamento dove la scena è occupata da una voce che interroga la finzione dei sentimenti.

### 2.3 Perché questi poeti?

La poesia appare da sempre essere in una posizione eccentrica rispetto al piano della comunicazione standard, essendo essa capace di intuizioni che travalicano il piano limitatamente formale. I poeti, infatti, “che solo apparentemente non sanno quello che dicono, dicono le cose sempre prima degli altri”<sup>83</sup> per mezzo di una forma altamente condensata, capace, al suo interno, di contenere il fantasma di infiniti mondi.

La scelta di concentrare l’attenzione di questo studio sulla poesia di Andrea Zanzotto e Franco Fortini nasce dal necessario riconoscimento, all’interno della loro produzione degli anni Settanta, di un culmine che si lega all’intuizione profonda della natura del lavoro poetico come percorso di soggettivazione della parola. Appartenenti a quella generazione di intellettuali nati fra gli anni Venti e Trenta del Novecento, essi raggiungono la loro piena maturità artistica all’interno di quel periodo che abbiamo definito come lunghi anni Settanta. Il tentativo di attuare una periodizzazione ed una narrazione di questi anni da un punto di vista storiografico-letterario attraverso quattro vocalità in qualche modo laterali rispetto a quello che potremmo definire un canone principale della poesia italiana del Novecento, trova la sua ragione nella loro posizione eccentrica rispetto sia alle logiche dei movimenti poetici (penso, per esempio, alla grande operazione innovatrice del Gruppo 63), sia allo sviluppo di fantomatiche linee (in riferimento soprattutto alla fortunata definizione di “linea lombarda” coniata da Luciano Anceschi<sup>84</sup>), sia alle profonda influenza esercitata

<sup>83</sup> J. Lacan, *Seminario II*, p. 10.

<sup>84</sup> Luciano Anceschi, *Linea lombarda. Sei poeti (Editi e inediti di Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti, Luciano Erba)*, (Milano: Edizioni Magenta, 1962); la formula verrà poi ripresa e sensibilmente ampliata da Dante Isella in *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda* (Torino: Einaudi, 1984).

dai grandi padri della poesia del primo Novecento (mi riferisco a Montale, ma soprattutto alla definizione pasoliniana di “anti-novecentismo”<sup>85</sup>, coniata in riferimento Saba ed alla particolare dizione poetica che da lui sembrerebbe essersi prodotta).

È presente in ognuno di questi quattro poeti, che più di altri intuiscono la portata di uno scavo psicologico entro i domini della parola, una forte propensione verso uno sperimentalismo psicologico che pur si realizza secondo declinazioni e con risultati totalmente diversi. È invece assente una qualsiasi forma di ansia sviluppata nei confronti della propria originalità spogliata dei pesi dell’angoscia dell’influenza. Sono poeti sostanzialmente sperimentali senza per questo abbandonarsi alla sregolatezza neoavanguardista: essi riconoscono infatti che la vera innovazione all’interno della poesia non può essere rappresentata dalla cessazione di un dialogo con il passato, bensì debba passare attraverso il riconoscimento dell’esistenza di più piani della comunicazione e della posizione che il poeta adotta all’interno di questo tunnel prospettico. Si rivela allora centrale la messa in questione del Soggetto poetico come ultimo appiglio di un genere letterario che già dal decennio precedente è stato spogliato dalla sicura tutela del *codice*. Le raccolte poetiche di questo periodo tendono ad abitare un territorio franco, liberato dall’esigenza, che aveva caratterizzato il decennio precedente, di progetti comuni, di manifesti poetici di movimenti.

Viene attuato un passaggio, sostanzialmente, da una dinamica del riconoscimento sociale attraverso la poesia, ad un fermo ritorno ad una realtà nucleare: tutti i poeti selezionati sono considerabili voci “fuori dal coro” ed al contempo esemplari del periodo.<sup>86</sup> Il tentativo che in questa sede sarà sviluppato è quello di coniugare l’intuizione sviluppata dall’antologia poetica a cura di Pier Vincenzo Mengaldo edita nel 1978<sup>87</sup>, secondo la quale per la poesia italiana contemporanea non sarebbe più possibile utilizzare categorie storicistiche ampie e

---

<sup>85</sup> Francesca Cadel, “Umberto Saba, Pier Paolo Pasolini ed Elsa Morante. Scorciatoie anticanoniche nell’Italia del dopoguerra” in *Italica*, (American association of teachers in Italian, 2012), Vol. 89, No. 2 pp. 253-269.

<sup>86</sup> Enzo Siciliano nella sua “Introduzione” a *Poesia degli anni Settanta* utilizza una bella immagine per riferirsi all’indipendenza stilistica delle maggiori voci dei poeti della generazione dei cosiddetti padri: “Allo sguardo ravvicinato, quando ci si distoglierà dal piano della cronaca, e si dovranno compiere le scelte critiche decisive e i criteri diacronici si dovranno pure affacciare, si scoprirà che i Montale e i Bertolucci, i Sereni, i Luzi, i Caproni, e tutti gli altri scesi nel decennio per virtù di vita e non per contagio [...] sono altrettanti imperatori della Cina, lontani, confusi dalla luce d’oro della sicurezza stilistica.” In Enzo Siciliano, “Introduzione” in *Poesia degli anni Settanta* (Milano: Feltrinelli, 1984), p. 20.

<sup>87</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, “Introduzione” in *Poeti Italiani del Novecento* (Milano: Mondadori, 1978), pp. II-XXVII.

sistematiche, ad una trattazione teorica più ampia del periodo in oggetto, che possa condurre ad una lettura critica di alcune opere come espressione di movimenti concettuali esemplari non solo degli autori trattati, ma anche del periodo individuato nei “lunghi anni Settanta”. In questo senso, risulta particolarmente preziosa considerazione di Benjamin Crémieux, capace di assumere il carattere di una corretta previsione formulata quasi attraverso uno “sguardo-laser” sulla realtà, secondo cui

[...] la littérature italienne n'est pas un miroir, comme la littérature française ou l'anglaise, mais qu'elle est une littérature d'exemple.<sup>88</sup>

ed in qualche modo, per alcuni di loro, nuovamente votata al lirismo, dove per lirismo deve essere inteso quel riconoscimento che si attua invece tramite la descrizione della posizione che il Soggetto assume nel proprio testo.

Questo deve necessariamente passare attraverso la persistenza del genere lirico<sup>89</sup> nella produzione di questi poeti, caratterizzata, durante il periodo di riferimento, da dinamiche che si realizzano nella relazione oggettuale con un tu assente presentificato nel tentativo di ricerca di un proprio terminale poetico, un oggetto a cui la poesia tende a rivolgersi, una ricerca dell'altro appunto. La principale differenza con il genere lirico propriamente inteso non è causata dalla forte escursione del registro verso il basso, connessa ad un forte sperimentalismo durante gli anni Sessanta ad un ritorno alla prosasticità, bensì dalla descrizione dei meccanismi di soggettivazione che questa poesia veicola per mezzo dell'incontro fra un Soggetto complesso ed il tentativo di costruzione attraverso la parola.<sup>90</sup> All'interno di quello che si propone di essere uno studio di meccaniche, sarà dedicata una particolare attenzione nel rintracciare, all'interno della produzione dei poeti oggetto di questo studio, alcune di queste dinamiche: la relazione oggettuale, la nozione di fantasma, il movimento sublimatorio, i luoghi dell'esperienza e la restituzione della memoria micro e macrostorica nell'unità del libro o del singolo testo che sarà analizzato.

Accanto a questa indagine, sarà inoltre considerato come il rinnovato accento posto sul Soggetto poetico si rifletta in modo significativo su alcuni elementi che è possibile

<sup>88</sup> Benjamin Crémieux, *Panorama de la littérature italienne contemporaine* (Parigi: Éditions du Sagittaire, 1928), p. 18.

<sup>89</sup> Anche in questo senso, le considerazioni di Testa riguardo la fine del genere lirico, saranno fortemente ridimensionate. E. Testa, *Dopo la lirica* (Torino: Einaudi, 2005).

<sup>90</sup> Francesco Giusti, “Introduzione” in *Il desiderio della lirica. Poesia, creazione, conoscenza* (Roma: Carocci, 2016), pp. 7-17.

riconnettere ad una consonanza linguistica fra questi poeti, ovvero a procedimenti comuni svolti direttamente sul *codice* della poesia. La tendenza condivisa da questi poeti è infatti quella ad una compenetrazione profonda fra normalità sintattica, culmine di quel percorso verso la prosasticità del verso che negli anni Sessanta aveva trovato un proprio culmine, e la discontinuità del piano semantico. L'esistenza di questo contrasto fra linearità sintattica e alto grado di specializzazione e di invenzione semantica si riscontra in alcuni tratti comuni.<sup>91</sup>

- i confini e i ruoli sintattici sono resi maggiormente ambigui, in modo tale che il Soggetto dell'enunciato può talvolta sovrapporsi all'oggetto;
- anafore senza antecedente espresso che solitamente coincide con il Soggetto dell'enunciato;
- indicazioni temporali e deittici privi di un riferimento interno: il Soggetto dell'enunciato può riferirsi ad un oggetto utilizzando un pronome che viene svuotato di qualsiasi riferimento puntuale, oppure può collocare una situazione o un oggetto in un indeterminato temporale e spaziale;
- impercettibili cambi di discorso e di locutore che complicano il piano dell'enunciazione;
- passaggi a sorpresa dal discorso indiretto a quello diretto che mimano la struttura dello *stream of consciousness*, della fluttuazione di pensieri nell'Inconscio.

Un secondo elemento che ha determinato la scelta di questi quattro poeti è il rapporto che essi hanno intrattenuto con la psicoanalisi. Zanzotto ha infatti sperimentato direttamente l'esperienza dell'analisi sulla propria persona durante gli anni Cinquanta e Sessanta, poi ripresa negli anni Ottanta; Fortini, pur distanziandosi esplicitamente da essa a livello personale, con una critica svolta nelle sue maggiori opere saggistiche, tradisce in realtà una comunanza metodologica con questa scienza in tutte le sue opere, una contiguità non limitata a quelle poetiche, ma estesa anche alle sue prose ed alla vasta esperienza epigrammatica.

---

<sup>91</sup> Andrea Acri, Arnaldo Soldani, "Sperimentalismi e poesia verso la prosa" in *La poesia Moderna. Dal secondo Ottocento a oggi* (Bologna: Il Mulino, 2011).



## 2.4 Geografie del Soggetto

Preso coscienza della profonda diversità caratterizzante la produzione poetica dei poeti analizzati e tentata una ricognizione storiografica dell'oggetto di questo studio, occorre ora definire prontamente che cosa sia realmente implicato nel tentativo di sviluppo metodologico di questa analisi.

Il termine "geografia" è stato scelto come particolarmente indicato per rappresentare il tentativo di posizionamento e la descrizione degli oggetti di questa ricerca tenendo presente la nozione di confine, che è stata precedentemente illustrata, ed i caratteri di somiglianza fra gli elementi descritti che hanno condotto ad un primo tentativo di accorpamento, o comunque di trattazione organica. L'oggetto di questa interrogazione è il Soggetto della poesia che, come già sottolineato nelle pagine precedenti, è da considerare non solo come la chiave di volta di ciascuna delle realizzazioni poetiche che saranno analizzate, ma anche come nucleo concettuale intorno al quale la poesia ed il suo pubblico torna a interrogarsi in questo periodo.

Per questo motivo sarà necessario porre due quesiti fondamentali: che cosa si intende per Soggetto lirico e come questo venga caratterizzato da parte di questi poeti; ed in un secondo momento, come e con che strumenti possa attuarsi il posizionamento di questo Soggetto.

### 2.4.1 Soggetto poetico fra *Spaltung* lirica e *Bildung* manierista

Prima di disporre spazialmente il Soggetto poetico all'interno di un territorio determinato da coordinate che andremo a descrivere, è necessario rispondere alla domanda in merito a cosa si intenda per Soggetto. Secondo Jacques Lacan il Soggetto può identificarsi come un insieme organizzato di simboli che tende a coprire la totalità dell'esperienza umana che, in quanto tale, è prima di tutto un'esperienza di linguaggio<sup>92</sup>. Nel nostro particolare caso, per Soggetto poetico si intende quel Soggetto dell'enunciato che appare all'interno dei testi poetici. Esso è il Soggetto parlato dal poeta che può, ma non necessariamente deve, coincidere con il Soggetto biografico dell'enunciato, ovvero con il poeta stesso. Il compito della critica testuale è, per questo motivo, quello di indagare quella che è stata definita come scissione fra autore e testo, al fine di poterne poi intuire, ricostruendola, la poetica sottesa.

---

<sup>92</sup> J. Lacan, *Seminario II*, p. 49

In modo molto simile a questo, Franco Fortini ha rilevato come un'ulteriore separazione fra pubblico e testo, possa essere considerata come una delle prove della persistenza del genere lirico, come già precedentemente osservato, all'interno della poesia contemporanea<sup>93</sup>: questo tipico movimento implicherebbe infatti una dialettica giocata sui due estremi della presenza e dell'assenza di uno o più oggetti descritti e ai quali il pubblico non avrebbe accesso se non per un movimento di differenza e sottrazione. Questo oggetto, unico e personale, è quello definibile come terminale poetico e che potrebbe essere facilmente banalizzato ricorrendo ad immagini scolastiche come quelle della Laura petrarchesca o della luna leopardiana.

È interessante fin da subito notare come questo elemento è in grado di descrivere in modo inclusivo e veramente pregnante la produzione dei quattro poeti oggetto di questo studio, inerentemente agli anni Settanta. Dall'avanguardia petrarchista di Zanzotto, all'allegoria corale di Fortini, ognuno di questi quattro poeti ha realizzato tematicamente, e con risultati molto diversi, alcune delle dinamiche più proprie del genere lirico,<sup>94</sup> con particolare riferimento alla centralità assunta dall'esperienza soggettiva, dalla collocazione di un oggetto irraggiungibile o negato al Soggetto, da un dialogo paesaggistico che viene instaurato con il contesto nel quale la narrazione poetica ha luogo ed infine dalla centralità assunta dalla struttura della raccolta in cui questa narrazione è sviluppata dal Soggetto e che tende a coincidere con la forma, sebbene rinnovata e fortemente complicata, di vero e proprio canzoniere.<sup>95</sup> Tutto questo il genere lirico lo realizza all'interno di un sistema di simbolizzazione non mimetico, determinato *in primis* dalla natura soggettiva del discorso che viene proposto, in grado di determinare la natura fondamentale prospettica del punto di vista del poeta sul reale, ovvero della propria esperienza individuale.<sup>96</sup> Deve essere inoltre specificato che quello che è stato definito come lirismo e che caratterizza la produzione di questi esponenti della poesia italiana secondo novecentesca, assume caratteristiche del tutto originali contestualmente alla nostra tradizione letteraria.

Esso potrebbe infatti essere correttamente definito attraverso la formula di "lirismo di maniera", al fine di sottolineare la forte complicazione non solo del piano comunicativo,

---

<sup>93</sup> Franco Fortini, *I confini della poesia* (Roma: Castelvechi, 2015), pp. 48-50.

<sup>94</sup> Laddove per genere lirico vada inteso quel genere poetico caratterizzato da quella particolare postura poetica focalizzata sul Soggetto e sugli oggetti in un testo vengono presentati in funzione di questo nucleo espressivo fondamentale.

<sup>95</sup> Jonathan Culler, "Lyric Address" e "Lyric Structures" in *Theory of the Lyric* (Cambridge: Harvard University Press, 2015), pp. 186-243; 244-295.

<sup>96</sup> J. Culler, "Introduction" in *Theory of the Lyric*, pp. 1-2.

ovvero quello implicato dal rapporto fra Soggetto dell'enunciato, dell'enunciazione e suoi oggetti interni ed esterni, ma anche del piano della tradizione, che in esso attesta la propria presenza per mezzo di una evidente stratificazione. La loro poesia può a ragione essere definita come iperletteraria, caratterizzata da una profonda consapevolezza di una relazione manierista con gli strumenti retorici e citazionisti che vengono fatti reagire all'interno dei testi. Il concetto di "maniera" ha subito, all'interno della tradizione letteraria europea, una forte evoluzione in senso positivo, dall'originale carattere di distorsione ed esagerazione utilizzato in riferimento alle arti figurative del XVI secolo, fino ad approdare ad un più neutro approccio ad un gioco dialogico intrattenuto con il passato<sup>97</sup>. Il manierismo di questi poeti è da intendere come un movimento di complicazione, o per meglio dire, di costruzione, ovvero di *Bildung* soggettiva.<sup>98</sup>

In questo senso potremo parlare di "lirismo di maniera", adottando una categoria letteraria ampia ed inclusiva, alla quale potranno sottostare le diverse e personali realizzazioni poetiche di Zanzotto e Fortini. Nella loro produzione poetica degli anni Settanta rimangono infatti ben presenti e convivono le polarità letterarie del lirismo e del manierismo alle quali corrispondono due movimenti fondamentali di soggettivazione che tendono a completarsi e a contrastare la diffusa percezione della natura postuma del genere poetico.

Da un lato, deve essere attestata la presa di coscienza di una *Spaltung*, ovvero di una profonda ed esistente scissione del Soggetto poetico che attratto pericolosamente verso una propria originale mancanza, aperta pericolosamente sul baratro del silenzio, ma allo stesso tempo condizione necessaria e sufficiente del genere lirico. Il termine *Spaltung* è stato ampiamente utilizzato dalla psicoanalisi, prima freudiana ed in un secondo momento lacaniana, al fine di definire la scissione per mezzo della quale è possibile raffigurare la psiche umana come composta da diversi livelli di profondità, per la maggior parte difficilmente attingibili<sup>99</sup>.

Reazione sviluppata in senso contrario e opposto a questo primo movimento di soggettivazione, il processo di *Bildung*. Con questo termine, introdotto all'interno della

---

<sup>97</sup> Thomas Peterson, "Maniera: definition and history" in *Modern Mannerism in Italian poetry* (Macerat: Quodlibet, 2017), pp. 7-17.

<sup>98</sup> Ci si riferisca alla definizione di Manierismo come sviluppante una particolare propensione al *Sehnenleben* subiettivo da parte di quei poeti della "sensazione interiore", in Ezio Raimondi, "Per la nozione di manierismo letterario" in *Rinascimento inquieto* (Palermo: Manfredi, 1965), pp. 269-70.

<sup>99</sup> "The term *Spaltung* has very old and very varied uses in psychoanalysis and psychiatry. Many authors, including Freud have used it to evoke that man, in one respect or another, is divided within himself", in J. Laplanche, J.B Pontalis, "Splitting of the ego" in *The language of psycho-analysis* (Londra: Karnac, 1988), p. 428.

seconda Topica, Freud vuole indicare il processo di costituzione Soggetto nelle varie entità che lo compongono e che sono accorpate in un'unica entità dalla funzione egogica<sup>100</sup>. In termini più prettamente letterari, esso può essere definito come un tentativo di costruzione soggettiva e di messa in parola che in questo contesto attinge al consistente panorama letterario e culturale per mezzo di un citazionismo altamente produttivo. Per questo motivo, lo strumento della citazione, lontano da qualsiasi deriva postmoderna, deve essere interpretata come una tendenza che avvicina queste realizzazioni al manierismo.

#### 2.4.2 Il triangolo equilatero e la teoria dei registri

In che senso è quindi possibile tentare un posizionamento del Soggetto poetico?

Al fine di completare un'operazione di mappatura della poesia del decennio Settanta, è necessario introdurre la nozione lacaniana di registro. Jacques Lacan dichiara indispensabile al fine di concepire la nozione io, alla quale ci riferiremo con il termine più inclusivo di Soggetto, servirsi di quella distinzione di piani e di relazioni che è espressa dai termini di simbolico, di immaginario e di reale<sup>101</sup>.

Iniziamo allora cercando di fornire una definizione quanto più sintetica possibile dei tre registri lacaniani, fotografando in modo complessivo lo sviluppo di questi concetti all'altezza del *Seminario VII*, quello dedicato all'Etica della psicoanalisi e considerabile come un importante spartiacque fra il primo, quello dell'Inconscio strutturato come un linguaggio e del mito della parola piena, ed invece il secondo Lacan. La conferenza romana intitolata *Dei nomi del padre*, che assume rilevanza centrale per la nostra teorizzazione, precede la redazione del fondamentale articolo *Funzione e campo della parola e del linguaggio in Psicoanalisi* accolto poi nel volume collettaneo degli *Scritti* e si impone come il vero debutto pubblico dell'insegnamento di Lacan: in essa appaiono per la prima quelli che sono definiti come i termini imprescindibili per un'introduzione allo studio della psicoanalisi, ovvero i tre registri fondamentali della realtà umana<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> "Freud's different expositions of his conception of the psychical apparatus generally use the term of *System*, [...] to designate the parts of the substructures of this apparatus. More rarely, we find the words *Organisation* and *Bildung*" in J. Laplanche, J.B Pontalis, "Splitting of the ego" in *The language of psycho-analysis*, p. 15.

<sup>101</sup> J. Lacan, *Seminario II*, p. 44

<sup>102</sup> J. Lacan, "Il simbolico, l'immaginario, il reale", in *Dei Nomi del padre. Il Trionfo della religione* (Torino: Einaudi, 2006), p. 6.

Il registro simbolico, secondo la definizione lacaniana, interverrebbe in tutti i momenti e a tutti i gradi dell'esistenza dell'uomo come funzione simbolica, ovvero in quanto funzione linguistica<sup>103</sup>. La soggettività, per questa ragione, sarebbe definibile come un insieme organizzato di simboli linguistici in grado di dare consistenza al proprio mondo. È però nella misura in cui le relazioni nelle quali questo Soggetto è coinvolto sono portate al grado del simbolismo, ovvero all'enucleazione di un significante<sup>104</sup>, che si assiste ad un'assunzione simbolica del proprio destino, ovvero della propria autobiografia<sup>105</sup>. In questo senso, la poesia e la psicoanalisi compiono un'operazione molto simile, essendo entrambe due forme di smascheramento e di interpretazione del profondo<sup>106</sup>. È stato inoltre rilevato da Lacan come la sovrapposizione di simboli che concorre alla costituzione del registro simbolico condivide con la frase poetica la complessità strutturale, la sua modulazione, i suoi ritmi, i suoi *Witz* ed i suoi tropi<sup>107</sup>.

Nell'insegnamento classico di Lacan, ovvero quello che potremmo comprendere idealmente fino al 1959, anno in cui tiene il seminario sul Desiderio<sup>108</sup>, il registro simbolico è considerato come l'ordine preponderante. A questa altezza della teorizzazione lacaniana, il simbolico è quel significante che sosterebbe implicitamente tutti gli altri significanti linguistici e pre-linguistici e che sarebbe in grado di regolare i rapporti con gli altri due registri.

---

<sup>103</sup> J. Lacan, *Seminario II*, p. 35.

<sup>104</sup> Il significante appare infatti essere la dimensione centrale alla dimensione linguistica del registro simbolico, secondo la formula del *glissement*, ovvero dello scivolamento del significato sotto al significante. Lacan afferma che "nella catena del significante il senso insiste, ma nessuno degli elementi della catena consiste nella significazione di cui è capace nello stesso momento", in J. Lacan, "L'istanza della lettera dell'inconscio" in *Scritti*, (Torino: Einaudi, 2003), v. 1 p. 497; J. Lacan, *Dei nomi del padre*, p. 27.

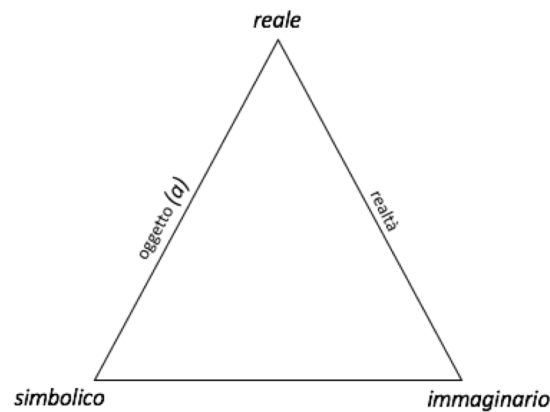
<sup>105</sup> J. Lacan, *Seminario II*, p. 51.

<sup>106</sup> J. Lacan, *Seminario VII, L'etica della psicoanalisi* (Torino: Einaudi, 1994), p. 13.

<sup>107</sup> J. Lacan, "Il simbolico, l'immaginario, il reale", in *Dei Nomi del padre. Il Trionfo della religione* (Torino: Einaudi, 2006), p. 13.

<sup>108</sup> J. Lacan, *Seminario VI. Il Desiderio e la sua interpretazione* (Torino: Einaudi, 2016).

Superata questa fase dell'insegnamento lacaniano, i tre registri verranno invece rappresentati per mezzo della figura del triangolo equilatero, al fine di sottolineare l'equivalenza del loro singolo apporto all'interno dell'esperienza psichica (cfr. *fig. 2*).



(*fig. 2*)

Nonostante sia una dimensione linguistica, il registro simbolico non può definire il linguaggio nella sua totalità (ovvero la realtà parlata e quindi strutturata dal Soggetto) in quanto esso comprende anche le dimensioni dell'immaginario e del reale. Il linguaggio umano, in cui è compreso anche quello altamente specializzato della poesia, è da considerarsi quindi come una stratificazione pluridimensionale di questi tre ordini. Il simbolico è infine il campo nel quale si dispiega un'alterità radicale, quella che viene definita come "il grande Altro" da Lacan e che consiste nell'Inconscio umano<sup>109</sup>, regno del significante puro.

Il registro immaginario è il campo delle immagini, della immaginazione e della proiezione. All'interno di questo registro il Soggetto (quello che all'interno del registro simbolico veniva definito *je*), diviene letteralmente un oggetto (ora definito *moi*) che soddisfa una certa funzione immaginaria<sup>110</sup>. Una delle più importanti è quella connessa alla soddisfazione: questa si attuerebbe infatti a livello immaginario attraverso la libido come nozione di reversibilità, la quale implicherebbe a sua volta un certo metabolismo, una certa digestione delle immagini e quindi una loro interiorizzazione a livello simbolico. È attraverso queste immagini che il Soggetto allucina il proprio mondo per mezzo di soddisfazioni diverse rispetto a quelle che potrebbe trovare nell'oggetto reale (che

<sup>109</sup> J. Lacan, *Seminario V. Le formazioni dell'Inconscio* (Torino: Einaudi, 2004).

<sup>110</sup> J. Lacan, *Seminario II*, p. 53.

acquisterà valore fondamentale all'interno delle dinamiche di strutturazione del Desiderio e verrà indicato da Lacan come oggetto piccolo *a*): l'immaginario è, per questo motivo, un registro giocato su profonde resistenze. Per queste ragioni, in complementarità ed in opposizione con il registro simbolico, il registro immaginario costituisce il campo del significato e delle significazioni<sup>111</sup>.

Il registro reale è quello che si caratterizza per una definizione maggiormente problematica all'interno del corpus delle opere di Lacan. Rispetto ai primi due registri, esso si realizza per mezzo di una trascendenza del piano comunicativo, che tuttavia non può venir fatto coincidere con la realtà, che per Lacan è costituita all'occultamento del registro reale da parte di quello immaginario, ovvero da una proiezione mentale, una falsificazione.

Al fine di definirlo, Lacan reintroduce la nozione di Cosa freudiana, *Das Ding*: essa costituirebbe l'oggetto del linguaggio, in qualche modo inattingibile, irrepresentabile, e per questo contemporaneamente sovrapponibile all'oggetto del desiderio. L'impossibile rappresentazione di questo oggetto si legherebbe, secondo Freud alla distinzione esistente fra *Wort-vorstellung* (letteralmente "rappresentazione verbale") e *Sachvorstellung* ("rappresentazione degli oggetti")<sup>112</sup>: i due livelli di rappresentazione esisterebbero uniti solo ad un livello conscio, mentre la rappresentazione degli oggetti si troverebbe localizzata solo nel livello Inconscio, e per questo non direttamente attingibile. A causa di questa struttura, qualsiasi evento di nominazione, ovvero di messa in parola, non è mai adeguato a *Das Ding* e passa necessariamente attraverso con qualsiasi possibile concezione naturalistico-rappresentativa del linguaggio<sup>113</sup>. A causa di questa rottura ontologico-referenzialista del linguaggio, nessun significante può rinviare direttamente alla Cosa, in quanto essa rimane attingibile, come precedentemente evidenziato, solo ad un livello Inconscio. Viene, in questo modo, sperimentata un vuoto profondo del dire che intacca profondamente la possibilità di comprendere la realtà attraverso il linguaggio. L'abisso della Cosa freudiana e la sua irrepresentabilità viene vissuta drammaticamente soprattutto nel momento in cui il Soggetto tenta di relazionarsi con la sfera della realtà per mezzo del

---

<sup>111</sup> In questo senso, la parziale subordinazione del registro immaginario, collettore del significato, al registro simbolico, regno del significante, viene ulteriormente confermata dalla teorizzazione del *glissement*, in J. Lacan, "Il simbolico, l'immaginario, il reale", in *Dei Nomi del padre. Il Trionfo della religione* (Torino: Einaudi, 2006), p. 9.

<sup>112</sup> François Peraldi, "The thing for Freud and the freudian thing", in *The American Journal of Psychoanalysis* (Kelman, 1987), Vol.47(4), pp.309-310.

<sup>113</sup> Massimo Recalcati, "Appendice" in *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica* (Milano: Bruno Mondadori, 2011), p. 192.

filtro della sublimazione, come è rilevabile in modo evidente all'interno del dettato poetico. La parola da logora moneta di scambio acquista pericolosamente consapevolezza della propria inadeguatezza nella dinamica della rappresentazione referenziale della realtà ed al contempo genera, specialmente in riferimento ai poeti oggetto di questo studio, un vuoto linguistico esplorabile e per questo esteticamente per mezzo del medium del linguaggio poetico.

### **2.4.3 Costruzione di un'estetica: il vettore simbolico-reale**

Il Soggetto sperimenta attraverso il registro reale e, più generalmente attraverso l'esperienza di linguaggio, il trauma costitutivo della parola, motivo che ha spinto lo stesso Lacan a rinunciare a livello del *Seminario VII* al mito dialettico della parola piena. Anche per questo motivo è allora possibile sancire un'ulteriore somiglianza fra poesia e pratica psicoanalitica: in entrambe infatti il Soggetto intrattiene un particolare rapporto con il reale; entrambe cercano di ricostruire un'esperienza così singolare in grado di stimolare nei Soggetti l'esperienza di un originale ed insondabile vuoto; entrambe, infine intrattengono una relazione privilegiata con il silenzio. Questi elementi comuni sono tutti riconducibili ad un movimento di assentificazione e presentificazione di un oggetto originario, che risulta centrale per l'analisi come anche per la poesia.

I poeti, tendenzialmente, scrivono di quello che non posseggono, partendo dall'unico punto di partenza che viene loro imposto e che cercano di contrastare, ovvero il silenzio. All'interno della pratica psicoanalitica, il silenzio costituisce lo strumento di cui l'analista si serve per fornire una dimensione esperibile del muro del linguaggio<sup>114</sup>. Similmente, anche per la parola poetica è necessaria questa condizione di azzeramento della comunicazione, volta a rilevare un trauma, un urto ed una sconnessione all'interno della disposizione del significato ad un grado zero della comunicazione. Essa si trova per questa ragione a divergere completamente dalla parola vuota del registro immaginario, dalla sua chiacchiera spersonalizzata, trovandosi invece profondamente legata al registro reale, dalla *profondeur* del linguaggio<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> M. Recalcati, "Dicibile/indicibile" in *Il miracolo della forma*, pp. 205-206.

<sup>115</sup> Uno dei primi saggi critici a rilevare l'esperienza abissale della poesia rimane la serie di interventi critici di Jean-Pierre Richard dedicato alla poesia di Baudelaire, J.P. Richard, *Poésie et profondeur* (Parigi, Seuil, 1955).



La parola poetica, inoltre, tende ad eccedere le regole della grammatica, ovvero di quel registro sovra-simbolico ed in qualche modo castrante, per mezzo della conquista di un territorio nuovo di libera associazione semantica e di piena realizzazione sintattica.

Tutti i poeti oggetto di questo studio hanno intrattenuto un personalissimo rapporto con il silenzio, tale da rischiare, in più di un'occasione, di compromettere completamente il loro lavoro.

Risalendo alla nozione freudiana di *Unheimlich*, Andrea Zanzotto descriverà la propria esperienza del linguaggio poetico come “ustione del non-senso” e “perturbante assoluto”<sup>116</sup>. Ci fu una stagione della propria esperienza poetica, collocabile fra il 1982 e il 1984, in cui la catena di traumi costituente il suo particolare rapporto con la lingua poetica, divenne addirittura invalidante e lo portò all'afasia, al non riuscire più a scrivere una parola per diversi mesi. Infine vinse questo vuoto linguistico, aggirando il trauma della parola per mezzo di un'altra lingua, poco conosciuta, ma per questo sentita più accessibile: è il periodo della redazione in inglese dell'opera *Haiku for a season*<sup>117</sup>.

Dall'altro lato, l'imperativo etico rivolto alla scrittura poetica da parte di Franco Fortini: essa appare necessaria e vitale anche nel momento in cui il pubblico e la critica non sembra comprendere il lavoro del poeta. In questo senso, la poesia appare necessaria non solo in quanto battaglia contro i propri incostanti silenzi, ma soprattutto in funzione della propria aspirazione a divenire una forma<sup>118</sup>, seppur eletta e circoscritta, di pedagogia sentimentale e quindi civile.

“[...] Scrivi mi dico, odia  
chi con dolcezza guida al niente  
gli uomini e le donne che con te si accompagnano

<sup>116</sup> A. Zanzotto, “Una poesia, una visione onirica?” in *Le poesie e le prose scelte* (Milano: Mondadori, 1999), p. 1296.

<sup>117</sup> Gli *Haiku*, in questo senso, hanno rappresentato l'emanazione di quella parola-cura scaturita direttamente dal dialogo con il reale: “Gli *haiku*, infatti, saettano come smussate freccioline che ci vengono da un mondo simile a quello di Alice [...]. Sono spiragli da cui filtra qualcosa di accecante e insieme carezzevole [...]. Resta, al di là del problema delle intersezioni culturali, la freschezza unica dello *haiku* nella sua quasi percentuale fisicità di struttura scandita su un primordiale bioritmo [...]; resta il valore di una sensazione carica di intuizioni, di un percepire illuminante per fini contrasti cromatici e logici”, in A. Zanzotto, “Prefazione a Cento Haiku” in *Haiku for a Season* (Milano: Longanesi, 1982).

<sup>118</sup> Lo stesso motivo è anche ripreso nel testo-dichiarazione di poetica “L'ordine ed il disordine” che costituirà inoltre motivo di saldatura fra la raccolta degli anni Settanta, *Questo muro*, e quella degli anni Ottanta, *Paesaggio con serpente*. F. Fortini, “Questo muro” in *Tutte le poesie* (Milano: Mondadori, 2014), p. 378.

e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici  
scrivi anche il tuo nome. Il temporale  
è sparito con enfasi. La natura  
per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia  
non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.”<sup>119</sup>

Nel tentare quindi di edificare una seppur circoscritta teoria estetica partendo dai concetti cari all’analisi lacaniana, ci concentreremo in questa sede sul vettore congiungente il registro simbolico al registro reale (*cf. fig. 3*).



(fig. 3)

Esso è il lato più importante del triangolo equilatero di cui precedentemente è stata fornita la descrizione, in quanto al suo interno è accolto l’oggetto piccolo (a), ovvero quell’oggetto del desiderio centrale per l’esperienza estetica dei poeti. Questo è inoltre il vettore dell’analisi e, nel nostro caso, della prassi interpretativa che si rivela essere un’esperienza simbolica di parola, finalizzata a tentare di concepire e di descrivere il reale di cui hanno esperienza l’uomo come anche il poeta.

La prima polarità, rappresentata dalla prossimità al registro simbolico, riconduce i poeti collocati in sua maggiore prossimità ad alcune realizzazioni poetiche che tentano di imitare la retorica dell’Inconscio<sup>120</sup>, attraverso una serie di operazioni linguistiche ben individuabili. Viene in questo modo creato un sistema di significanti caratterizzato da un alto livello di cifratura, per il quale al critico letterario è richiesto un lavoro simile a quello svolto dalla *Traumarbeit* freudiana<sup>121</sup>.

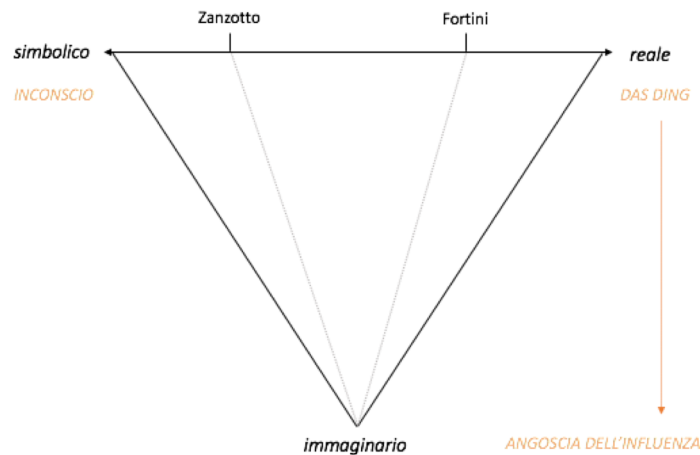
La seconda polarità, rivolta invece verso il registro reale, rileva la parola poetica in quanto prossima ad una sorta di grado zero del linguaggio e dell’irrapresentabilità di quello che abbiamo definito come centro ustionante dell’esperienza linguistica, ovvero la Cosa

<sup>119</sup> F. Fortini, “Una volta per sempre” in *Tutte le Poesie* (Milano: Mondadori, 2014), p. 238.

<sup>120</sup> Massimo Recalcati, “Poesia dell’Inconscio” in *Il miracolo della forma. Per un’estetica psicoanalitica* (Milano: Bruno Mondadori, 2011), p. 194.

<sup>121</sup> Questo tipo di indagine è stata condotta ampiamente da Stefano Agosti in *Modelli psicoanalitici e teoria del testo* (Milano: Feltrinelli, 1987).

freudiana. In questa direzione l'accento non è più posto sulla costruzione semantico-sintattica della parola poetica, costruita secondo la retorica del sogno, del lapsus o dell'Inconscio, quanto sulla sua tensione verso l'imperativo di restituzione della realtà. Ora è possibile tentare un posizionamento dei Soggetti poetici che trovano espressione nelle raccolte poetiche di Andrea Zanzotto, Amelia Rosselli e Franco Fortini all'interno del vettore compreso fra queste due polarità.



(fig. 4)

L'escursione si trova realizzata fra un Soggetto poetico che mimica profondamente la retorica dell'Inconscio, i suoi tropi, le sue intuizioni del profondo e le sue lotte contro il limite del non-senso, come accade all'interno delle raccolte poetiche di Andrea Zanzotto di questi anni, ed invece un Soggetto come centro orbitante di una complessa macchina allegorica, caratterizzante la poesia di Franco Fortini.

I Soggetti, finalmente geograficamente posizionati, non si trovano a coincidere con nessuno dei due estremi restituiti da questo schema, ma subiscono ugualmente l'influenza dell'uno e dell'altro all'interno della propria esperienza della parola poetica negli anni Settanta.

La terza polarità, rappresentata dal registro immaginario, non sarà oggetto di questo studio, se non per minima parte. Essa infatti coinvolge i rapporti trasversali fra i vari poeti (implicati, ma non sottesi a questa ricerca), ovvero quelli che, utilizzando la ben nota definizione di Harold Bloom, potremmo far combaciare con l'angoscia dell'influenza<sup>122</sup>. Quest'ultima, all'interno di un individuato periodo storico, tende a svilupparsi nei rapporti di comune scambio intellettuale e critico che intercorrono fra i vari poeti e che, a più livelli,

<sup>122</sup> H. Bloom, "Introduction" in *The anxiety of influence* (New York: Oxford University Press, 1977), pp. 8-10.

influenzano il loro pensiero e la strutturazione di una poetica. Essa adempie, in questo modo a quella funzione che abbiamo definito come immaginaria<sup>123</sup> (cfr. *fig. 4*).

---

<sup>123</sup> J. Lacan, *Seminario II*, p. 53.

### 3. Andrea Zanzotto

A partire dal periodo che è stato definito “lunghi anni Settanta”, l’esperienza del linguaggio assume una centralità sempre più determinante all’interno del percorso poetico di Andrea Zanzotto: da un lato, essa può essere definito, attraverso una nota formula heideggeriana, un cammino verso l’autenticazione del proprio io<sup>124</sup>, verso la sua natura profonda; dall’altro lato, questo movimento di analisi linguistica assume i contorni di uno scavo profondo all’interno della realtà, sondata e per questo scomposta nelle due dimensioni della microstoria del Soggetto e della macrostoria nella quale l’evento poetico si trova situato e con la quale esso entra dialetticamente in comunicazione.

In questo senso, il linguaggio viene interrogato da Zanzotto non limitatamente alla sua funzione di *medium* attraverso il quale realizzare il proprio dettato poetico, ma soprattutto in quanto oggetto della propria poesia<sup>125</sup>. Per mezzo di un movimento tipico del genere lirico, il linguaggio viene implicato in una dinamica di assentificazione e presentificazione, alla stregua di un qualsiasi altro terminale poetico, sovrapponibile per questo motivo alla nozione di *oggetto piccolo a* enunciata da Lacan<sup>126</sup>. Questi sono i due fattori che hanno

---

<sup>124</sup> L’espressione è mutuata dall’opera heideggeriana *Holzwege* (Frankfurt: Klostermann, 1950) e costituisce la *Kehre*, ovvero la svolta linguistica nel pensiero di Heidegger: essa presuppone l’indagine della verità (che con un termine zanzottiano potremmo definire “autenticità”) dell’Essere (che attraverso un termine lacaniano potremmo definire Soggetto) come evento del linguaggio; cfr. anche A. Zanzotto, “Nei paraggi di Lacan” in *Poesie e Prose scelte* (Milano: Mondadori, 2011), p. 1216. Per la ricezione del pensiero di Heidegger, soprattutto attraverso il filtro della poesia hölderliniana, si veda Luca Stefanelli, “Consonanze heideggeriane ne La Beltà” in *Attraverso La Beltà di Andrea Zanzotto* (Pisa: ETS, 2011), pp. 129-144.

<sup>125</sup> S. Agosti, “L’esperienza di linguaggio” in *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto* (Milano: il Saggiatore, 2015), p. 110-11.

<sup>126</sup> Jacques Lacan, *Seminario VI. Il Desiderio e la sua interpretazione* (Torino: Einaudi, 2016); cfr. anche Jean-Michel Rabaté: “this is the object as defined by psychoanalysis, as in object of fantasy or object of desire”, in “Lacan’s turn to Freud” in AAVV, *The Cambridge companion to Lacan* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p. 35.

portato Stefano Agosti a delineare l'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto come un'esperienza di natura noetica.<sup>127</sup>

Essa ha modo di verificarsi per mezzo di una parziale deistituzionalizzazione del *codice* nel quale trasmettere il proprio esperimento poetico, provocando una serie di cortocircuitazioni del senso che portano lo stesso poeta, che nel caso particolare di Zanzotto quasi completamente sovrapponibile al Soggetto poetico, ad interrogarsi sulle radici della rappresentabilità di sé ed infine situarsi storicamente attraverso questa personalissima ma universale *quête*.

Se il Soggetto si afferma come il centro concettuale di tutta la produzione di Andrea Zanzotto degli anni Settanta, deve ora essere sottolineata la differente trattazione che viene riservata ad esso all'altezza delle tre prime raccolte. La prima stagione poetica del poeta di Pieve di Soligo vede infatti come centrale non tanto l'esperienza di un Soggetto in quanto filtro linguistico (e quindi simbolico) del reale, quanto piuttosto la consistenza grammaticale dell'io, ridotto ed indagato proprio in quanto pronome<sup>128</sup>.

### 3.1. In cammino verso *La Beltà*

#### 3.1.1 Geografia delle raccolte degli anni Cinquanta e Sessanta

In *Dietro il paesaggio*, prima raccolta pubblicata nel 1951, la strutturazione dell'intera opera rispecchia in modo profondo evidenti influenze del clima ermetico fiorentino, assunto quasi come *speculum* del surrealismo internazionale<sup>129</sup>. È fondamentalmente una poesia che, soprattutto per quanto riguarda una serie di vezzi stilistici, inclusa la profusione rilevabile nel frequente gioco metaforico, potrebbe essere stilisticamente datata e ricondotta

---

<sup>127</sup> S. Agosti, "L'esperienza di linguaggio", p. 109.

<sup>128</sup> Come appare evidente dalla consistenza limitatamente pronominale degli oggetti della poesia intitolata "Prima Persona", in *Vocativo*: "– lo – in tremiti continui, - io- disperse / e presente: mai giunge / l'ora tua, / mai suona il cielo del tuo vero nascere." In A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, p. 162. Cfr. anche Beverly Allen, "Introduzione" in *Verso La Beltà. Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto* (Venezia: Corbo e Fiore, 1987), pp. 9-10.

<sup>129</sup> Per quanto riguarda *Dietro il paesaggio*, è sempre stata sottolineata l'abbondanza di riferimenti culturali, soprattutto riguardo ad autori come Éluard, Ungaretti e Lorca, attraverso un movimento di fusione di certe istanze dell'ermetismo nostrano con il surrealismo internazionale, in S. Agosti, "Da *Dietro il paesaggio* a *Pasque*", in *Una lunga complicità*, pp. 26-27.

alle correnti simboliste del periodo *entre-deux-guerres*.<sup>130</sup> A questa altezza, l'io non è ancora caratterizzato da una posizione meta-discorsiva che lo conduca a sondare attraverso il linguaggio la propria natura. L'io, poco più di un simulacro da abitare, può essere considerato alla stregua di un attore e non in quanto Soggetto<sup>131</sup>. Il vero protagonista di questa prima raccolta è invece il paesaggio della quale viene però intuita, a differenza della poesia ermetica, una complessità che non può essere ricondotta ad un semplice fondale in cui fare agire la propria parola. Il vero Soggetto indagato in questa raccolta è quindi ancora in realtà un oggetto nel quale la funzione soggettiva della voce poetica viene assorbita.

*Vocativo*, la seconda raccolta del 1962, approda invece a definire una natura grammaticalizzata dell'io, il quale però incomincia a subire una sorta di destituzione per mezzo di un insinuante dubbio riguardo la sua natura<sup>132</sup>. Il movimento che questa volta viene compiuto dal poeta è tuttavia inverso rispetto alla raccolta precedente: ora infatti si assiste ad un'estensione panica non tanto dell'io nel paesaggio, quanto piuttosto del paesaggio nell'io per mezzo di un'omologazione fra la sua esistenza pronominale ed il mondo. Essi si trovano infine ad essere accomunati da una medesima condizione storica, quella di una Guerra Fredda perpetrata nei confronti della propria natura.

In *IX Ecloghe* si assiste all'accertamento della verbalità attraverso il recupero ironico, ed in questo senso per la prima volta veramente meta-discorsivo, di un genere letterario non più frequentato dalla poesia italiana a partire dal tardo barocco<sup>133</sup>. Contemporaneamente, grazie a questa prima destrutturazione dell'istituto linguistico, viene realizzato un ampliamento dello spettro semantico di riferimento per mezzo di uno sviluppo verticale del linguaggio poetico. L'ecloga, a questo livello della produzione zanzottiana, appare come il contenitore formale più soddisfacente alla fine di concentrare la propria ricerca sul solo Soggetto, proprio grazie all'assenza di un *destinatario* implicato che caratterizza questo

<sup>130</sup> Per una fenomenologia completa dei fenomeni caratterizzanti la corrente ermetica e gli evidenti punti di contatto con il simbolismo francese, si vedano Pier Vincenzo Mengaldo, "Il linguaggio della poesia ermetica" in *La tradizione del Novecento – Terza serie* (Torino: Einaudi, 1991) ed "Ermetismo ed ermetismi" in Andrea Acribo, Arnaldo Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi* (Bologna: il Mulino, 2012), p. 94-100

<sup>131</sup> S. Agosti, "Da Dietro il paesaggio a Pasque", in *Una lunga complicità*, p. 28.

<sup>132</sup> S. Agosti, "Da Dietro il paesaggio a Pasque", in *Una lunga complicità*, p. 29.

<sup>133</sup> In quest'opera si trova realizzata una *stimmung* settembrina all'interno del contenitore metrico-stilistico dell'ecloga, eletta a forma in grado di comunicare, in modo apparentemente autentico, una felicità espressiva barocca. *IX Ecloghe* sviluppa in questo senso le dinamiche di un gioco letterario che vuole nascondere la propria natura di costruzione altamente intellettualizzata per mezzo di un esperimento svolto all'interno dei domini della tradizione, in Amedeo Giacomini, "Da Dietro il Paesaggio a IX Ecloghe" in AAVV, *Studi novecenteschi*, Vol. 4, No. 8/9, luglio-novembre 1974 (Pisa: Fabrizio Serra Editore, 1974), pp. 188-89.

genere.<sup>134</sup> All'interno di questo parziale movimento di critica ironica della tradizione, la storia entra come voce echeggiante la tradizione letteraria italiana (ed in questo caso latina, per mezzo del modello virgiliano), quest'ultima ridotta a forma di citazione e ad un'allegoria vuota.

Il punto più profondo all'interno di questa operazione di scavo all'interno del proprio percorso poetico, Zanzotto lo raggiunge con *La Beltà*, raccolta che sarà pubblicata nel 1968 e che costituirà un evidente punto di non ritorno. *La Beltà* ha trovato diversi critici concordi nel definirla il punto più alto, nella doppia accezione etimologica latina di *altus*, che implica sia la nozione di altezza che di profondità, dell'intero itinerario poetico del poeta veneto.<sup>135</sup> Essa infatti non implicherà solamente il linguaggio in quanto centro dell'esperienza del mondo, ma lo porrà ad un livello centrale assoluto, senza il quale la stessa realtà sarebbe nullificata. In questo senso, l'esperienza fenomenica del linguaggio può essere intesa come totalizzante per il Soggetto proprio perché elemento fondante la propria ricercata autenticità in quanto Soggetto della poesia. *La Beltà* realizza infatti un confronto autocritico con la poesia precedente, compiendo a pieno quel movimento di *Spaltung* lirica fra Soggetto e Oggetto: essi non sono più ridotti all'indistinzione, fatti coincidere panicamente con il paesaggio, ma ad una considerevole individuazione storica del Soggetto viene corrisposta la collocazione del nuovo oggetto, il linguaggio nella sua autenticità e quindi la bellezza, in un'apparente intangibilità.<sup>136</sup>

Occorre ora domandarsi in che modo venga introdotto all'interno di questa esperienza poetica il tema del Soggetto con la pubblicazione della raccolta del '68 e come il tentativo di sondare le sue profondità attraverso l'indagine della sua natura linguistica subisca una modificazione ed una più profonda e coerente trattazione a partire dal periodo che è stato precedentemente definito come lunghi anni Settanta. Occorre, infine, individuare l'evento che ha potuto produrre questa prima importante frattura all'interno della produzione poetica di Zanzotto.

---

<sup>134</sup> Nicola Gardini, "Forme absolue et déformation de l'absolu dans l'oeuvre de Andrea Zanzotto", in *Formes Poétiques Contemporaines* (Parigi-Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2004), pp. 305-306

<sup>135</sup> Convergono verso la stessa opinione le prime recensioni autorevoli alla raccolta di Stefano Agosti, Fernano Bandini e Walter Siti sembrano convergere tutte in questo punto (tutte fra l'altro caratterizzate dalla stessa lettura lacaniana della raccolta; S. Agosti, "Zanzotto o la conquista del dire" in *Sigma* (Torino: Silva, 1969), pp. 66; F. Bandini, "Zanzotto tra norma e disordine", in *Comunità*, XXIII, 158 (Roma: maggio- giugno 1969), p. 78; W. Siti, "Per Zanzotto: Possibili prefazi", in *Nuovi Argomenti, nuova serie*, 32 (Milano: Mondadori, marzo-aprile 1973), p. 128.

<sup>136</sup> Velio Abati, "Il soggetto storico-biologico falsifica la sua stessa lingua: com'è possibile dire la verità?" in *L'impossibilità della parola* (Roma: Bagatto, 1991), pp. 39-40.



### 3.1.2 La psicoanalisi come strumento: storia di una ricezione

Come già precedentemente sottolineato, il periodo compreso fra la prima metà degli anni Cinquanta e la seconda metà degli anni Sessanta può essere a ragione considerato fondamentale all'interno della ricezione del post-strutturalismo in Italia. È all'interno di questo clima culturale che avviene il fondamentale incontro di diversi intellettuali con la psicoanalisi: essa costituirà infatti un elemento di teorizzazione e di strutturazione del proprio discorso che può motivare parte delle scelte attuate anche a livello operativo della scrittura.<sup>137</sup>

Per quanto riguarda Andrea Zanzotto, è inoltre possibile individuare alcuni eventi più circostanziati ed accertati storicamente che possano testimoniare un avvicinamento ai grandi temi e soprattutto alle tecniche veicolate da questo *milieu* culturale ben definito. Una più spiccata ed evidente centralità assumerà l'incontro con la psicoanalisi e soprattutto con il pensiero di Jacques Lacan, che sarà profondamente studiato e problematizzato. All'interno di un'intervista pubblicata nel 1965 con il titolo *Il mestiere di poeta*, Zanzotto condensa in un'unica frase il suo interesse per la relazione esistente fra poesia e scienza, in cui viene implicata lateralmente la stessa pratica psicoanalitica:

ogni acquisizione tecnico-scientifica dà origine ad infinite rielaborazioni emozionali dell'uomo che pure permane anche pari a sé stesso nei suoi strati più profondi (almeno per il durare delle sue strutture encefaliche)<sup>138</sup>

In questa affermazione appare collocato in un rapporto causativo orizzontale, sia il riferimento alle nuove "acquisizioni tecnico-scientifiche" alle quali è possibile ricollegare la nuova ondata delle scienze umane, sia l'elemento di sublimazione delle "rielaborazioni emozionali", alle quali la poesia permetterebbe di attingere fino agli strati più profondi, concernenti il rimosso o l'Inconscio. Quando poi in uno scritto successivo, Zanzotto guarda retrospettivamente a quello che il Novecento è stato nel suo insieme, con particolare riferimento al periodo degli anni Settanta, arriverà ad indicare come l'esperienza di queste

---

<sup>137</sup> Come testimoniato dal volume in cui viene accolto il saggio zanzottiano "nei paraggi di Lacan" insieme ad altri contributi raccolti nel volume collettaneo AAVV, *Effetto Lacan* (Cosenza: Lerici, 1979); cfr. anche Sergio Benvenuto, "Lacan e il lacanismo in Italia" in *Lacan, oggi. Sette conversazioni per capire Lacan* (Milano: Mimesis, 2014).

<sup>138</sup> A. Zanzotto, "Il Mestiere di poeta" in *Le Poesie e le Prose scelte*, 1131-32

nuove scienze sarebbe potuta essere decisamente più utile al fine di prevenire e di attutire lo schianto contro molti degli eventi traumatici che hanno caratterizzato la Storia:

non si sarebbe andati contro fatti catastrofici se si fosse conservata la memoria che questi progressi tecnici erano stati frutto della civiltà umanistica, del suo sviluppo razionale, del suo rigore.<sup>139</sup>

La psicoanalisi, per questo motivo, è interpretata come la scienza della comprensione profonda delle ragioni di tutto ciò che è umano e, il riferimento al nostro oggetto di studio, è interessante notare come qui venga attuata una triangolazione fra psicoanalisi-scienza, poesia e contesto storico.<sup>140</sup> La scienza psicoanalitica si trova infatti profondamente legata alla poesia a causa di questa affinità, ed al contempo quest'ultima può essere considerata un ulteriore rilevatore dei sommovimenti storici. Ciononostante, per Zanzotto la psicoanalisi intratterrà con la poesia sempre un rapporto ancillare, rimanendo subordinata e così funzionalizzata alle intuizioni del dettato poetico stesso.<sup>141</sup> In questo senso è utile procedere con una scansione cronologica dei momenti che caratterizzano la ricezione della psicoanalisi da parte del poeta.

Essa è da datare precedentemente alla pubblicazione de *La beltà*, addirittura verso la metà degli anni Cinquanta, come viene sottolineato all'interno di un testo fondamentale per documentare lo studio dello psicoanalista francese, *Nei paraggi di Lacan*<sup>142</sup>. Questo elemento, che anticipa di quasi un decennio la ricezione di Lacan da parte degli intellettuali italiani, ha portato Michel David ad affermare che in Zanzotto si fosse sviluppato una forma

---

<sup>139</sup> A. Zanzotto, "Il Mestiere di poeta" in *Le Poesie e le Prose scelte*, 1133.

<sup>140</sup> "La lettera (in fin dei conti scientifica nel suo darsi, incidersi, reggere esperienze) sosteneva la letteratura e la fuga in una necessaria ποιησις, come la letteratura sembrava continuamente torcersi a sorreggere la lettera. Per questo motivo la lettura di Lacan poteva porsi come un esperire e un fantasmizzare anche lasciando scarso luogo al capire". È a questo livello che si inserisce il punto di maggiore distanza fra Zanzotto e Lacan, per mezzo dell'intervento del processo di storicizzazione del Soggetto, di sua collocazione anche al di fuori della propria microstoria a cui segue un tentativo di comprensione delle dinamiche storico-culturali che muovono il mondo, in A. Zanzotto, "Nei paraggi di Lacan" in *Le Poesie e le Prose scelte* (Milano: Mondadori, 2011), pp. 1213-14. Cfr. anche Pierpaolo Antonello, "Fare come sapere, esperimento come arte" in *Il ménage a Quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento* (Firenze: Le Monnier, 2005), pp. 13-14.

<sup>141</sup> "Come spesso si ripete, il sottofondo psicologico (e naturalmente quello sociologico) bisogna illuminarli più di quanto si sia fatto finora (e mi riferisco alla situazione italiana), ma tenendo presente che la poesia ne emerge, sta più in là", in A. Zanzotto, "Il Mestiere di poeta", pp. 1124-25.

<sup>142</sup> A. Zanzotto, "Nei paraggi di Lacan" in *Le Poesie e le Prose scelte* pp. 1211-16. L'intervento, successivo alla conferenza milanese del '66, è inizialmente inserito con il medesimo titolo nel volume AAVV, *Effetto Lacan* (Cosenza: Lerici, 1979).

di “inconsapevole lacanismo”<sup>143</sup>. Agosti, in modo più cauto rispetto a David, constata la presenza, nell’opera zanzottiana, di quelle che chiama “sintomatiche quanto straordinarie coincidenze e magari anticipazioni” rispetto all’insegnamento di Lacan.<sup>144</sup> In realtà è lo stesso poeta che dichiara:

Quanto al nome di Lacan, cominciai a sentirlo sussurrato da psichiatri non ortodossi che dovevo frequentare. Ricordo un nome de *La psychanalyse* scoperto sul tavolo e sfogliato con ansia – verso la fine degli anni Cinquanta.<sup>145</sup>

Il primo incontro con il pensiero di Lacan, stando a quanto affermato dal poeta, sarebbe quindi avvenuto in modo casuale e soprattutto per motivazioni che esulano da ragioni strettamente legate alla strutturazione di una poetica e ad una sua applicazione pratica. È come se Zanzotto compia un movimento cautelativo di smarcamento della prima porzione della propria produzione poetica dall’influenza del pensiero dello psicoanalista, o quantomeno cerchi di evidenziare l’elemento di totale originalità, anche e soprattutto cercando conferme temporali, del proprio dettato rispetto alla teoria psicoanalitica. Retrodatando infatti un primo contatto con la psicoanalisi lacaniana a metà degli Cinquanta, Zanzotto in qualche modo sembra scostarsi rispetto al grande entusiasmo intellettuale conseguente la ricezione del testo lacaniano, che avverrà in modo più consistente dopo la seconda metà degli anni Sessanta. Il poeta suggerisce che Lacan fosse cosa già a lui nota e che il suo ragionamento “eretico” intorno alle sue teorie, dopo un primo traumatico sconvolgimento, abbia potuto essere digerito sia a livello teorico sia a livello di pratica poetica.<sup>146</sup> L’incontro con le opere di Lacan sarebbe quindi da ricollegare ad una esperienza della psicoanalisi per finalità terapeutiche, scevro da qualsiasi possibile funzionalizzazione estetica.<sup>147</sup> Come dichiara lo stesso poeta :

per lunghissimi anni ho avuto a che fare con la realtà psicanalitica e psichiatrica perché desideravo guarire di alcuni disturbi che mi affliggevano. La stessa lettura di opere classiche,

<sup>143</sup> Michel David, *Letteratura e psicanalisi* (Milano: Mursia, 1967), p. 387.

<sup>144</sup> S. Agosti, "Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto", in A. Zanzotto, *Poesie (1938-1986)*, (Milano: Mondadori, 1993), p. 12.

<sup>145</sup> A. Zanzotto, “Nei paraggi di Lacan” p. 1212.

<sup>146</sup> A. Zanzotto, “Il Mestiere di poeta”, pp. 1123.

<sup>147</sup> Alessandra Diazi, “Zanzotto: Which Lacan?” in *The reception of psychoanalysis in Italian literature and culture, 1945-1977: Ottiero Ottietri, Edoardo Sanguineti, Giorgio Manganelli, Andrea Zanzotto*. (2016), pp. 118-119.

da Freud in avanti, mi era pressoché imposta da quel tipo di ansia con cui un malato fisico tende a ricercare notizie.<sup>148</sup>

A questo tentativo che potremmo definire di parziale smarcamento, è da riconnettere anche l'insieme di dichiarazioni riguardanti la raccolta poetica pubblicata in quel periodo, sottolineando ancora come “*Vocativo* è un titolo senza dubbio riconducibile a qualcosa di lacaniano; forse lo è meno l'insieme del libro”<sup>149</sup>.

Tuttavia, alla mitizzazione di un Zanzotto “lacaniano prima di Lacan” ha inoltre contribuito un'opera come *Letteratura e psicoanalisi* di Michel David, che il poeta solighese aveva avuto l'occasione di conoscere nello stesso anno della pubblicazione di *Vocativo*, ovvero il 1957.<sup>150</sup> I due hanno modo di incontrarsi prima presso l'Università degli Studi di Padova, presso la quale David insegnava letteratura italiana, e poi in una delle molte serate del circolo intellettuale che veniva ospitato in casa dei coniugi Oreffice.<sup>151</sup> Questa occasione appare essere di gran lunga più determinante, in quanto durante queste serate si riuniscono le presenze intellettuali più notevoli della città, fra le quali spicca inoltre il nome di Ottiero Ottieri, entrambi avvicinati dal comune interesse nei confronti delle nuove pratiche psicoanalitiche.<sup>152</sup>

L'evento capitale per ricostruire una possibile architettura della ricezione del pensiero di Lacan passa attraverso la conferenza del 1966 tenuta all'Istituto di cultura francese a Milano in occasione della presentazione dell'edizione degli *Écrits*. Zanzotto, in quell'occasione, è tra i numerosi rappresentanti della cultura e dell'arte che partecipa all'evento. Se per quanto riguarda le opere precedenti a questo periodo, Zanzotto ha cercato di limitare la propria conoscenza del pensiero di Lacan a semplici *rumeurs*, la conferenza del '66 sembra essere determinante per un tentativo di utilizzo di alcune sue intuizioni riguardo la strutturazione del Soggetto attraverso il linguaggio.<sup>153</sup>

---

<sup>148</sup> “Nei paraggi di Lacan”, p. 1211.

<sup>149</sup> “Nei paraggi di Lacan”, p. 1211-12.

<sup>150</sup> Michel David, *Letteratura e psicoanalisi* (Milano: Mursia, 1968).

<sup>151</sup> A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione di un trauma di cui s'ignora la natura* (Milano: nottetempo, 2007), pp. 83-84.

<sup>152</sup> A. Diazi, “Zanzotto: Which Lacan?” in *The reception of psychoanalysis in Italian literature and culture, 1945-1977: Ottiero Ottieri, Edoardo Sanguineti, Giorgio Manganelli, Andrea Zanzotto*. (2016), p. 128.

<sup>153</sup> L. Stefanelli, “La traduzione di Leiris e la presentazione degli *Écrits* lacaniani” in *Attraverso La Beltà di Andrea Zanzotto* (Pisa: ETS, 2011), p. 314.

### 3.1.3 Il lacanismo poetico

Pur apparendo come il poeta con maggiori contatti con il macrotesto delle opere di Lacan, il lacanismo di Zanzotto può essere considerato come totalmente personale, proprio a causa della dichiarata volontà di subordinare le intuizioni della sfera psicologiche a quelle della poesia: esso viene a caratterizzarsi, a partire dalle raccolte di questo periodo, come un esperimento in atto in cui la poesia risulta essere il luogo privilegiato in cui testare la teoria. Ciononostante, il campo psicologico rimane un “retrotterra”, poco più che una necessaria premessa alle sue raccolte. Bisogna infatti tenere sempre ben presente che, proprio in quanto *codice* altamente specializzato, la poesia emerge ad un livello superiore rispetto a quello del referto analitico.<sup>154</sup>

Due sembrano essere le intuizioni strutturanti il pensiero dello psicoanalista francese che colpiscono quasi con la violenza di un trauma la sensibilità del poeta a livello della pubblicazione degli *Écrits*:<sup>155</sup>

1. Da un lato, il principio saussuriano di arbitrarietà del segno e, di conseguenza, dell'intera architettura del linguaggio, che produce la propria autonomia necessaria e sufficiente alla propria struttura.<sup>156</sup>
2. Dall'altro, la complicazione ed il ribaltamento attuato da Lacan rispetto al triangolo saussuriano, per mezzo del quale la gerarchia di rapporti fra significante e significato viene riorientata gerarchicamente in favore del primo:<sup>157</sup> in Zanzotto, con ricadute pratiche più evidenti rispetto a Lacan, il rapporto significato-significante si rompe portando ad un'apparente assenza di collegamento fra il primo ed il secondo. Ed è solo grazie a questa liquidazione del significato che al significante è permesso di diventare un nuovo collettore di senso.<sup>158</sup>

<sup>154</sup> “Il mestiere di poeta”, p. 1124

<sup>155</sup> Stefano Agosti, “L'esperienza del linguaggio”, p. 122

<sup>156</sup> De Saussure a questo proposito definisce una sorta di “interruzione di collegamento” che realizza il concetto di arbitrarietà: “Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement: le signe linguistique est arbitraire”, in Ferdinand De Saussure, “Nature du signe linguistique” in *Cours de linguistique générale* (Parigi: Payot, 1916), p. 102. Il segno, il terzo polo del triangolo semiotico, deve quindi essere interpretato come il vettore risultante entro il quale si gioca il lavoro interpretativo e che costituisce la stessa premessa, nella sua declinazione di indagine estetica, di questo studio.

<sup>157</sup> *Ibid.* pp. 105-106.

<sup>158</sup> S. Agosti, “Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto”, p. 18.

Il collegamento attuato fra discorso psicoanalitico e discorso poetico risulta essere detonante soprattutto se ad essi viene applicato il filtro dello strutturalismo: la riduzione di ogni discorso a catena di significanti puri, dietro la quale sembra nascondersi una posizione immaginaria e per questo motivo falsata del Soggetto, viene giudicato come il paradosso distruttivo su cui fondare l'architettura teorica della raccolta del '68, *La Beltà*.<sup>159</sup>

È tuttavia rilevabile anche un elemento fascinatore nei confronti di questo movimento in grado di rivelare la vera natura del linguaggio umano. In questo senso, se il macro-testo degli *Écrits* lacaniani, la parte apollinea del suo pensiero, può essere considerata come la più dannosa nei confronti di qualsiasi processo sublimatorio di produzione di senso, proprio a causa della sua natura di *pars destruens*, Zanzotto sembra stemperare questa componente disgregatoria attraverso la propria pratica poetica e la tensione simbolica che da essa può essere riprodotta. Ad un evidente fascino per l'abisso reale, all'interno del quale ogni possibilità di dire è fortemente compromessa, viene contrapposta da Zanzotto una pratica di emersione del senso proprio a partire dall'apparente impossibilità della sua ricostruzione<sup>160</sup>. Il suo è, alla luce di queste considerazioni, da considerare come un lacanismo contenuto dalle proprie stesse realizzazioni poetiche, portato a coincidere come una base e quindi una premessa sulla quale poter impostare il proprio personalissimo discorso intorno alla natura del Soggetto. Più che sovrastrutturale, il discorso psicoanalitico di Zanzotto, si pone quindi a livello strutturante alcune delle intuizioni che stanno alla base della propria poetica.

### 3.1.4 Soggetto, poesia e Storia: il trauma della parola

Durante l'intervista rilasciata a Camon nel '65, Zanzotto prova a prendere le distanze da una dichiarazione di Paul Valéry in cui consigliava al vero poeta di ritirarsi nella propria isteria e di coltivare sé stesso così come si coltiverebbe un giardino: l'eccentricità della poesia aperta sul vuoto caratterizzante il registro reale è uno degli estremi presi in considerazione all'interno di un'operazione di svelamento della vera natura Soggetto. Il vuoto reale, come già sottolineato, cerca di essere riempito attraverso la verifica e la

---

<sup>159</sup> "Nei paraggi di Lacan", pp. 1211-12.

<sup>160</sup> "Il trasformarsi di ogni discorso, anzi di tutto in mero significante, anzi in lettera; il sospetto che l'io fosse una produzione grammaticalizzata dell'immaginario, un punto di fuga e non una realtà... Ma si poteva veramente affermare, dire, enunciare tutto questo? Non ne sarebbe rimasta la bocca irreparabilmente muta?" in "Nei paraggi di Lacan", p. 1211.

simbolizzazione di un discorso che per Zanzotto adotta la forma necessaria della poesia.<sup>161</sup> Questo tentativo assume i contorni di un imperativo etico e costituirà una sicura premessa ad una messa in comunicazione della poesia con il contesto storico.

Appare allora evidente la totale distanza che separa questa poesia dalle coeve realizzazioni neoavanguardistiche che si proponevano di rispecchiare e di riprodurre la natura schizomorfa della società contemporanea.<sup>162</sup> Il problema del linguaggio c'è ed è percepito come fondamentale sia da Sanguineti che da Zanzotto, all'interno di una società che è stata attraversata da profondi cambiamenti nel giro di poco più di un decennio. Ma mentre nel primo la critica tende ad abitare e a nutrirsi del labirinto della società contemporanea, nel secondo è invece ben presente un elemento di verticalità e di redenzione che viene sviluppato attraverso il proprio strumento linguistico. Ed è a questo livello che la poesia zanzottiana si trova a collocarsi e si impone come discorso sul linguaggio nello spazio prodotto dall'escursione fra registro simbolico e reale.

Lo spazio riservato alla Storia nella poesia di Zanzotto è lo spazio linguistico dove il significante si sedimenta come un detrito, come sarà esplicitato in modo evidente all'interno de *Il galateo in bosco*<sup>163</sup>, e dove l'assenza di significato, o per meglio dire, la sua subordinazione al significante, acquista un senso storicizzabile. Il significante, il detrito linguistico<sup>164</sup>, il sedimento storico sono il luogo sia dell'origine personale del Soggetto, relativa alla vita inconscia, sia di quella collettiva, e quindi storica.<sup>165</sup> L'ascolto dei resti del significante obbedisce ad un'operazione drammatica di ascolto del linguaggio che deve

<sup>161</sup> "Il mestiere di poeta", p. 1125.

<sup>162</sup> Fernando Bandini distanzia l'esperienza poetica di Zanzotto da quella della neoavanguardia per la rilevazione di un trauma iniziale, la sua conversione lirica ed il tentativo sublimatorio di riaffermare il carattere sacrale della dizione poetica, in F. Bandini, "Zanzotto dalla *Heimat* al mondo" in A. Zanzotto, *Le Poesie e le Prose scelte* (Milano: Mondadori, 2011), pp. LXIII-LXIV; cfr. anche P. P. Pasolini, "La beltà (appunti)" in *Il portico delle morte* (Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1988), p. 269

<sup>163</sup> "[...] Per questa tragica contingenza che la storia apre nella natura barbe e rizine arboree, filamenti e ife fungine [...] suggerono vita da un *humus* eccezionale che fu uomo. A questa primaria fonte ossessiva di ispirazione se ne aggiunge un'altra di natura linguistica." in Gianfranco Contini, "Prefazione" in Andrea Zanzotto, *Il Galateo in Bosco* (Milano: Mondadori, 1979), p. 6.

<sup>164</sup> Zanzotto afferma più volte all'interno della sua produzione come il detrito-significante sia in grado di orientare il Soggetto: "Queste microlettere, queste inezie, queste tessera di un saccheggiato mosaico o puzzle, sono come talismani capaci di orientare in certe proibite *Holzwege* della poesia, quando già essi non la costituiscono", in A. Zanzotto, "Nei paraggi di Lacan", p. 1216.

<sup>165</sup> E' possibile in questo senso effettuare un parallelismo fra i modi di lettura di un referto, poetico o psicoanalitico ed i metodi della storia culturale: "[...] the objects of the *talking cure*, that is, my symptoms, resemble the study of cultural history – as Lacan develops it, these are the *monuments* of my body, the *archival documents* of my childhood memories, the *semantic evolution* of my idioms and personal style, the *traditions and legends*", in AAVV "Preface" in *Cambridge companion to Lacan* (Cambridge: University Press, 2003), p. XIII.

essere riattivato al fine di non rimanere fossile, residuo di un'epoca nella quale la poesia si manifesta come forma di resistenza alla spersonalizzazione delle forme di comunicazione operata dai *mass media* e dalla società dei consumi.<sup>166</sup> Per questo motivo, la difesa della poesia non è da considerare alla stregua di una residuale ambizione intellettuale o di un'utopia umanistica, ma si tramuta in uno strumento di indagine del tempo in cui il Soggetto si trova inevitabilmente ad essere immerso.

Differentemente rispetto ad altri generi letterari, nella poesia si assiste alla sottrazione dell'evento al tempo ed una sua collocazione all'interno dell'autonomia del discorso poetico,<sup>167</sup> proprio in quanto tentativo di restituzione di senso all'interno della dialettica freudiana fra terminabile ed interminabile<sup>168</sup>, fra fine ultimo e possibile fine della parola intesa come cura. La narrazione di un evento viene dissacrata dalla sua restituzione attraverso il linguaggio, come appare evidente in *Alla stagione*, testo collocato all'interno della raccolta *La Beltà* in cui per descrivere il processo di storicizzazione viene utilizzato

---

<sup>166</sup> Riguardo al rapporto fra poesia e televisione, Zanzotto si dichiara particolarmente preoccupato a livello degli anni Settanta per quanto riguarda il forte grado di qualunque e di uniformità che la televisione sembra veicolare: "Sappiamo appunto che è questa umiltà del mezzo televisivo quella che lo rende più insinuante e pericoloso, imponendolo come principe incontrastato dei *mass media*, mostruoso grillo parlante che sta nelle singole case umane, a veicolare con uguale neutra saggezza-incoscienza, sogni e realtà, cronaca e storia, presa diretta e spettacolo, sullo stesso piano di udienza, visione accogliamento" in A. Zanzotto, "Poesia e Televisione" in *Le Poesie e le Prose scelte* (Milano: Mondadori, 1999), pp. 1323-24; E. Gioanola, "Andrea Zanzotto" in *La letteratura Italiana* (Milano: Librex, 1985), vol. 2, p. 331.

<sup>167</sup> Nel tentativo di rintracciare le origini del particolare punto di vista sul mondo di Zanzotto, Claudio Varese identifica la causa necessaria nell'indagine sul presente compiuta da Zanzotto: "Il punto di vista dell'io e dell'uomo, viene da te cercato criticamente in quella confusa disperazione che la storia, la politica, la realtà sociale di oggi portano, ma non per contestarlo e disperderlo nella natura e nell'utopia". Quella di Zanzotto sembra perciò essere una poesia che non coltiva il "mito del buon selvaggio", di regressione alla sicurezza di un territorio degli affetti, ma piuttosto un tentativo di continuo dialogo con il mondo, in Claudio Varese, "Solo gli isolati comunicano" in AAVV, *Studi novecenteschi*, Vol. 4, No. 8/9, luglio-novembre 1974 (Pisa: Fabrizio Serra Editore, 1974), p. 340.

<sup>168</sup> La dialettica esistente fra termine ed assenza di termine della terapia individuata da Sigmund Freud, è in questo senso estendibile anche alla poesia zanzottiana, della quale si è precedentemente sottolineata la natura di *talking cure* volta all'individuazione di un trauma personale attraverso il quale interpretare una serie di traumi della società presente. Come affermato dallo stesso Zanzotto: "Questo tipo di esperienza [ovvero quella del trauma storico, prima post-bellico e poi della società dei consumi] ha reso coscienti molti di coloro che si ostinavano a scrivere in tale stato di frammentazione, asfissia, opacità, che le loro parole erano da intendere soprattutto come interiezioni di sopravvivenza, come grido-gesto di pura documentazione biologica. Era qualcosa che non osava sentirsi nemmeno lontanamente come un colloquio: al massimo come un prodromo, e del tutto dubitativo, a un colloquio", in A. Zanzotto, "Parole, comportamenti, gruppi. Appunti" in AAVV, *Studi Novecenteschi*, pp. 349-350; cfr. anche Sigmund Freud, *Analisi terminabile e interminabile* (Torino: Bollati e Boringhieri, 1977).



il costruito dialettale “far su”, accostato alla definizione ciceroniana di Storia come “opus maxime oratorium”.<sup>169</sup>

La Storia è attraversata da percorsi singoli, ed in questo senso Soggettivi, ma non per questo meno storicizzabili. Zanzotto si rivela essere per uno degli interpreti più vigili della realtà del suo tempo e degli eventi collettivi che incidono le proprie radici. L’incisione si attua, come precedentemente sottolineato, a livello linguistico: attraverso il filtro del linguaggio la realtà viene acquisita *in fieri* dal Soggetto che la vive ed esperisce nella sua dimensione microstorica. L’assunzione dell’evento filtrato dal linguaggio è, nel caso particolare di Zanzotto, da riconnettere ad una dimensione fortemente traumatica personale, la cui dimensione terribile non si pone mai nella poesia come individuale, ma si colloca in una prospettiva interna ai fatti.

Sulla scorta dell’intuizione del profondo interesse del poeta nei confronti del proprio presente storico, Fernando Bandini ha identificato nell’intera produzione di Zanzotto un percorso di movimento dalla propria *Heimat*, il paese natale nel trevigiano, al mondo.<sup>170</sup> La patria, portata a coincidere con i confini di Pieve di Soligo, è il luogo degli affetti, dell’infanzia, ma soprattutto di resistenza nei confronti dei rischi di de-soggettivazione che la società contemporanea veicola, attraverso la riduzione della lingua a pura presenza fantasmatica effettuata dai mezzi di comunicazione di massa e dalla deflagrazione paesaggistica che il boom economico ha comportato. Inoltre essa è considerata da Zanzotto come un avamposto privilegiato dal quale poter mettere in comunicazione la macrostoria con l’evento microstorico. Sulla scorta di quell’andante montaliano per cui “solo gli isolati comunicano”<sup>171</sup>, il percorso di decentramento del Soggetto poetico zanzottiano affronta il rischio di divenire un *heimatlos* all’interno del proprio scavo entro della profondità del linguaggio: esso si impone con un tragitto necessario per comprendersi e diventare comunicativo che attraversa la stessa decostruzione del linguaggio al fine di esplorarne i meccanismi inconsci per proteggere il Soggetto dal vampirismo della società contemporanea. A supporto di questa interpretazione, può essere evidenziata la frequenza delle figure di violazione che attraversano la poesia zanzottiana durante gli anni Settanta: dall’allunaggio in *Senhal* che viola la purezza del paesaggio lunare rappresentato da Diana,<sup>172</sup> ai rifiuti dimenticati nel bosco del Montello che si sommano ai reperti bellici ne

<sup>169</sup> A. Zanzotto, “La Beltà” in *Le poesie e le prose scelte*, p.279.

<sup>170</sup> F. Bandini, “Zanzotto dalla *Heimat* al mondo” in *Le Poesie e le Prose scelte*, pp. LIII-XCIV.

<sup>171</sup> A. Zanzotto, “Uno sguardo dalla periferia” in *Le Poesie e le Prose scelte*, p. 1150.

<sup>172</sup> A. Zanzotto, *Gli sguardi i fatti e i Senhal* (Milano: Mondadori, 1990).

*Il Galateo in bosco*.<sup>173</sup> Contrapposto a questo gioco allegorico, troviamo la poesia stessa, incarnata in figure di resistenza fra le quali possiamo inscrivere il contadino Nino all'interno della raccolta *La Beltà*.<sup>174</sup> Inserita nel profondo di questo gioco di specchi, la poesia rimane il mezzo per garantire al Soggetto la propria alterità rispetto alla metamorfosi dell'autentico in inautentico, conservando, con tinte che sfiorano in questo senso l'orfismo di certa poesia ermetica, la propria sacralità<sup>175</sup>.

Il fine di questa operazione risiede nella ricerca di un linguaggio finalmente liberato dalle minacce del ventriloquio, dell'esprimersi in modo de-soggettivato ed inautentico, ovvero dal rischio di essere vittima di quella che è stata definita da Lacan *altalena immaginaria della rappresentazione*<sup>176</sup>.

## 3.2 *La Beltà*

### 3.2.1 La narrazione dell'Inconscio

Le modalità in cui la Storia entra all'interno della poesia di Zanzotto si legano al problema della narrazione, cioè di come il Soggetto (nel nostro particolare caso il Soggetto poetico) restituisca una dimensione sovra-individuale per mezzo dell'iscrizione del suo racconto nell'esperienza individuale.<sup>177</sup> Come cioè, con termini zanzottiani, si vinca il rischio di

---

<sup>173</sup> A. Zanzotto, *Il Galateo in Bosco* (Milano: Mondadori, 1979).

<sup>174</sup> La figura dell'emarginato storico, o meglio, della figura apparentemente ai margini della Storia rappresenta una consolidata allegoria della stessa poesia nel presente storico: "Ancora più oltre: secondo esempi già forniti spesso dalla storia, ma non nella forma dell'intimazione finale come nei nostri tempi, la poesia, proprio nel suo sentirsi connessa all'abiezione, all'emarginazione (al margine-limite), acquisiva un certo diritto a proporsi come punto zero dalla cui prospettiva diventava inaccettabile e vuoto di senso qualunque avatar della violenza emarginante, del potere « storico » fino ad allora conosciuto. Il narciso poetico, accettando la propria crocifissione, anche in nome di tutte le altre (peggiori?) forme di narcisismo, poteva diventare spia del « desiderio » di un'eventuale storia alternativa." In A. Zanzotto, "Parole, comportamenti, gruppi (appunti)" in *Studi Novecenteschi*, vol. 4, n. 8/9, p. 352; cfr. anche Maurizio Cucchi, "La Beltà presa a coltellate?", *ib.* p. 267.

<sup>175</sup> L'aggettivo sacro è qui da intendere nella sua accezione di *sacer* latino, ovvero di ciò che appartiene ad altro rispetto agli uomini. Trasportato nell'ambito poetico e soprattutto nella poesia di Zanzotto, l'altro poetico può essere sovrapposto all'alterità relativa dell'Inconscio umano, ovvero di quello che Lacan ha definito come Altro; cfr. A. Zanzotto, "Per Paul Celan" in *Le poesie e le prose scelte*, p. 1334.

<sup>176</sup> Davide Tarizzo, *Introduzione a Lacan* (Roma: Laterza, 2003), p. 53.

<sup>177</sup> La poesia di Zanzotto riesce a creare, in questo senso, procedimenti narrativi non tradizionali, ai quali è sostituita la presenza fondante di una geografia che è in grado di circoscrivere perfettamente un territorio-teatro della Storia in cui il Soggetto poetico è collocabile; in Stefano Dal Bianco, "Profili dei libri e note alle poesie" in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1687-88.

auto-rappresentazione narcisistica che è insito nella stessa nozione di poesia.<sup>178</sup> Dalla posizione privilegiata di isolato, Andrea Zanzotto osserva un mondo che sta lentamente ma irreversibilmente sparendo, ne registra prontamente i sommovimenti linguistici e cerca di individuarne le cause riproducendo nella propria scrittura non solo il trauma personale, ma soprattutto riflettendo un trauma di natura collettiva che negli anni Settanta acquista forme più compiute rispetto all'epoca del boom economico.<sup>179</sup> Il linguaggio rileva prontamente la persistenza di questi traumi ed il loro acuirsi all'interno di un'ottica che sociologicamente lega la capacità di significare della parola al gruppo e quindi alla società, formata a sua volta da Soggetti che la esprimono.<sup>180</sup>

A partire dalla raccolta del '68, la geografia del Soggetto poetico di Zanzotto assume in modo molto definito una posizione che è quindi meta-discorsiva, proprio a causa della sua funzione di ponte prospettico fra la dimensione singolare e quella plurale. L'*historia sui*, tema che fino a *La Beltà* è riservato alle prose<sup>181</sup>, ora viene esteso e fatto coincidere con un'analisi del presente ad ampio spettro. Zanzotto si colloca, all'interno dei suoi testi, in una posizione opposta rispetto all'andante proustiano<sup>182</sup> secondo il quale l'autore dell'opera non sarebbe mai sovrapponibile al narratore nel del gioco di specchi della *fiction*. Anzi il

<sup>178</sup> A. Zanzotto, "Autoritratto" in *Le poesie e le prose scelte*, p. 1207; A. Zanzotto, "Parole, comportamenti, gruppi (appunti)" in *Studi Novecenteschi*, p. 352; ed infine il narcisismo come "condizione clinica" in P. P. Pasolini "La beltà (appunti)", p. 267.

<sup>179</sup> È lo stesso Zanzotto, in un'intervista-flusso rilasciata a Laura Barile, a fornire la definizione di trauma, fondamentale per orientare la lettura della sua produzione poetica degli anni Settanta: "«Stonato»: sarebbe questo, insomma, il registro del Trauma, il segno della frattura che sul piano biografico doppia il collasso prodotto su scala planetaria dal dominio dell'economia, i cui esiti nefasti a buona ragione assillano il poeta. Se allora la catastrofe occupa il centro del discorso, lo fa però in modo tale da fare del discorso un girare attorno, o un guardare ora da sopra e ora da sotto, senza fissa dimora e magari a tentoni, riproducendo un moto aperto e inconcluso." In A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani (Roma: Nottetempo, 2007), p. 89

<sup>180</sup> Il tentativo compiuto da Zanzotto, ad un livello ulteriore rispetto al piano del presente, è quello di rivelare la persistenza di quei tessuti lesi dall'esperienza della guerra e dal fascismo, ora traghettati, anche a livello linguistico, nel cuore degli anni Settanta: "Non è stato ancora aperto un discorso che potesse veramente liquidare, analizzandola, quella congerie di falsificazioni e orrori in cui l'ultimo nazifascismo si incarnò. [...] Nei singoli e nei gruppi perdura qualcosa di quel periodo, che vide lo smaccato trionfo del non-senso e di un'idiozia feroce al di là di ogni ragionevole motivazione storica." In A. Zanzotto, "Parole, comportamenti, gruppi" in AAVV, *Studi novecenteschi*, Vol. 4, No. 8/9, luglio-novembre 1974 (Pisa: Fabrizio Serra Editore, 1974), p. 349.

<sup>181</sup> Mi riferisco in particolar modo alle prose raccolte in A. Zanzotto, *Sull'altopiano. Racconti e prose (1942-1954) con un'appendice di inediti giovanili* (Lecce: Manni, 2007).

<sup>182</sup> Marcel Proust, *Against Saint-Beuve: And other essays* (Londra: Penguin Books, 1971).

poeta solighese, pur denunciandone i rischi,<sup>183</sup> afferma la necessità di questa sovrapposizione proprio per finalizzare l'obiettivo del suo esperimento poetico: quest'ultimo si configura come un affondo nell'inautenticità del linguaggio che danneggia sia l'uomo contemporaneo che il Soggetto della poesia, al fine di poter rivelarne i rischi e rivendicare una via alternativa. Ed è proprio a causa di questa narrazione soggettivamente implicata che la restituzione del presente compiuta dal testo passa attraverso un processo di storicizzazione del linguaggio poetico.

Le modalità con cui questo scavo è compiuto dal poeta di Pieve di Soligo permettono di attuare una collocazione geografica all'interno del vettore simbolico-reale del Soggetto in maggiore prossimità dell'estremità simbolica. Zanzotto sceglie infatti di sondare il grado di autenticità del linguaggio poetico compiendo uno scavo al di sotto della coscienza dello stesso autore (quello che precedentemente è stato definito come Soggetto dell'enunciazione), proprio in quanto esso è sovrapponibile al Soggetto dell'enunciato.

*La Beltà*, per questi motivi, costituisce il punto più profondo dell'analisi compiuta da Zanzotto sul linguaggio. In essa si assiste infatti all'eliminazione di ogni paratia protettiva del linguaggio poetico, ogni forma di supposta inautenticità del *codice*. Il rapporto con la propria esperienza del linguaggio, ne *La Beltà* come nelle raccolte successive, viene indagato al livello ulteriore dell'Inconscio, come possibile sede di un'autentica capacità di verbalizzazione.

Il problema del grande Altro risiede, secondo l'insegnamento lacaniano, nella sua inaccessibilità da parte del Soggetto, in quanto non sarebbe in grado di accedervi se non per mezzo di meccanismi simbolici rilevatori per lo psicoanalista come il lapsus, il motto di spirito ed il sogno.<sup>184</sup> Lo psicoanalista di pone, all'interno di questa dinamica, come *destinatario* e quindi come interprete del *messaggio*. Nella poesia zanzottiana la figura dell'analista lacaniano, che oppone il muro del silenzio al discorso dell'analizzato, viene rovesciata completamente a favore di un'auto-auscultazione del proprio Soggetto poetico:

---

<sup>183</sup> “[...] tutto questo può sembrare connesso anche a forme di narcisismo e di consolazione autistica [...] ma se è vero che Narciso è il modo primo di apparire dell'esistenza a sé stessa, tende poi a superarsi fondando qualche cosa di diverso”, in A. Zanzotto, “Autoritratto” in *Le Poesie e le Prose scelte*, p. 1207.

<sup>184</sup> “Eccoci dunque in posizione di dire che, lungi che il soggetto di fronte a noi debba essere un vivente reale, questo Altro è essenzialmente un luogo simbolico”, in J. Lacan, *Le Séminaire V, Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, (Parigi: Seuil, 1998) pp. 116-117. Nella pagina successiva qualifica questo Altro come "sopra-individuale", come "avente un carattere singolarmente immortale" e soprattutto, come sottolinea J.A. Miller nel suo Seminario tenuto a Barcellona su *Les formations de l'inconscient*, come avente "un carattere che possiamo chiamare astratto"; Jacques Alain Miller, "Lacan con Joyce. Seminario di Barcellona II", *La Psicoanalisi*, n. 23 (Roma: Astrolabio, 1998) p. 44.

Zanzotto si propone infatti, contrapponendo alla teoria psicoanalitica la propria *ποίησις*<sup>185</sup>, di attingere a questo luogo astratto e fondativo ricreandone le dinamiche da cui è animato e percorso. Sono allora identificabili due principali linee entro cui sviluppare questo tipo di restituzione delle dinamiche soggettive.

La prima viene attuata per mezzo di un'indagine svolta intorno ai costituenti minimi del linguaggio scomposto nei singoli segmenti della catena significante. La successione dei vari significanti è da interpretare in quanto principio di combinazione e luogo di realizzazione della metonimia, da considerare contemporaneamente come tropo e come figura mentale. Zanzotto riprende in questo senso l'intuizione mallarmeana, citata dallo stesso Lacan nel *Seminario V*, per cui la poesia si definisce solo per mezzo del rapporto fra i suoi significanti.<sup>186</sup>

La seconda si realizza per mezzo di uno scavo, questa volta verticale, all'interno della storia linguistica personale, per mezzo del recupero della sillabazione dell'*infans* e della presenza del dialetto nella sua forma di *petél*, ovvero di linguaggio fonosimbolico dei bambini.<sup>187</sup>

### 3.2.2 La posizione del Soggetto nel macrotesto

Fondamentale al fine di verificare come l'elemento di analisi linguistica e di conseguente posizionamento del Soggetto poetico sia inserito all'interno di una struttura narrativa, è l'impostazione di un'analisi macro-testuale che permetta di verificare questo legame fra gli estremi individuati. *La Beltà*, in questo senso, si rivela essere una raccolta caratterizzata da una solida architettura formale, in grado di tradire una evidente ricerca di equilibrio architettonico e quindi narrativo.

---

<sup>185</sup> All'interno di un saggio di fine anni Ottanta che ripercorre tutta la sua produzione, è lo stesso Zanzotto ad affermare che il suo è un "rapporto di esperienza poetica con un elemento di sogno che continuamente si auto-supera in sentimento di realizzazione di un progetto. L'Inconscio non si produce continuamente, travolgendo consapevolezza e veglia, ma attivando una specie di super-veglia spostata in avanti." A. Zanzotto, "Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)", in *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1309-10.

<sup>186</sup> J. Lacan, *Le Séminaire V*, p. 55.

<sup>187</sup> A tale proposito, Claudio Pezzin ha attuato un parallelismo interessante fra la lingua-latte del *petél* zanzottiano e la scrittura del *puer senilis* leopardiano, nelle quali identifica la comune radice di ricerca svolta sul linguaggio poetico al fine di una riappropriazione soggettiva e nuova di questo codice; cfr. C. Pezzin, *Zanzotto e Leopardi: il poeta come infans* (Verona: Cierre, 1988).

### 3.2.3.1 Il titolo, la soglia: *Ampolla (cisti) e fuori*

La prima grande porta di accesso alla raccolta è rappresentata dallo stesso titolo<sup>188</sup>: la scelta di un titolo come *La Beltà* rivela, in questo senso, la volontà dell'autore di suscitare un'aspettativa nel lettore che sarà poi disillusa dalla stessa struttura narrativa, in cui l'oggetto, ovvero la bellezza sembra negata o limitata ad apparizioni linguistiche, ad epifanie della durata di un verso. Ne *La Beltà* apparentemente non sembra esserci beltà, come è rilevato dallo stesso autore nella nota ad *Ampolla (cisti) e fuori*.<sup>189</sup> Da un lato, la pratica del linguaggio poetico, tenta una sorta di "collaudo della realtà"<sup>190</sup>, di lode della bellezza, mentre dall'altro, deve essere in grado di accettare il movimento di immersione nella *palus putredinis* del reale. Il titolo, soprattutto attraverso la scelta di un allotropo antico ed in un certo senso cacofonico a causa dell'accento tronco, rivela la sensibilità semantica dell'autore nei confronti di una scelta che vuole ironicamente restituire questo contrasto fra sublimazione e realtà. A rafforzare questa interpretazione, è la collocazione del lemma nel componimento *Ampolla (cisti) e fuori*, il cui titolo iniziale doveva essere significativamente *La beltà*,<sup>191</sup> ad apertura della terza sezione della raccolta, ovvero in un altro spazio liminare del macrotesto: nella sezione iniziale, EPIGRAFE, "beltà" funge da ossessivo *mot-refrain*, riecheggiato dalle numerose rime ossitone in -à ("ci si sta", "chissà"). Esso appare inoltre in un contesto in cui è accompagnato da scelte lessicali non nobili, soprattutto a livello verbale, come nel caso di "gorgheggiano, / squittiscono, zirlano, ronzano", "incistati".

Il componimento che doveva dare nome all'intera raccolta nel progetto originale, presenta numerose affinità con un altro componimento collocato in una posizione nevralgica del macrotesto, ovvero il prologo *Oltranza Oltraggio*.<sup>192</sup> I due componimenti sono accomunati dalla forte presenza di lemmi ossitoni in luogo di rima (in *Oltranza Oltraggio* si veda

<sup>188</sup> Più volte Zanzotto torna a sottolineare l'importanza della semantica dei titoli delle sue raccolte e di come in questi sia sussunto il significato dell'intera opera, vd. A. Zanzotto, "Autoritratto"; vd. anche P. V. Mengaldo, "Questioni metriche Novecentesche" in *La tradizione del Novecento. Terza serie* (Torino: Einaudi, 1991).

<sup>189</sup> Nel chiosare il termine *la chose*, Zanzotto afferma che "Il tema della bellezza che qui si rinsecchisce in beltà, grazie ad una possibilità che è data alla lingua italiana, consente un gioco di andata e ritorno di un senso inafferrabile che oscilla appunto fra i due significanti, giustificando il titolo del libro" in *Ampolla (cisti) e fuori*, vv. 9-10, in LB, p. 297.

<sup>190</sup> A. Zanzotto, "Autoritratto", p. 1207.

<sup>191</sup> Luca Stefanelli, "Ampolla (cisti) e fuori: fonti alchemiche e dionisiache nella trama macrotestuale", in *Attraverso La Beltà di Andrea Zanzotto* (Pisa: ETS, 2011), pp. 365-366.

<sup>192</sup> *Oltranza Oltraggio* in LB, p. 267.

“outré” che costituisce la chiusura di un settenario tronco, rafforzando la carica eversiva a livello metrico, “fatti più in là”, “sigh”, “là”), mentre sul piano prettamente semantico, dal legame fra “beltà” e la costanza dell’ostinata ricerca, la sua “oltranza” (in *Ampolla*: “la tua beltà [...] / ardendo nella bolla se ne va”; in *Oltranza*: “ti fai più in là; sei più in là”). Infine, il Soggetto si riferisce all’oggetto della beltà per mezzo di aggettivi ossimorici che potenziano la detonazione dell’ironico nel dramma del non poter attingere alla bellezza del reale (in *Ampolla*: “levigatissima spigolosissima”: in *Oltraggio* “puro pura”, “l’esplosivo, l’eclatante”).

Il legame esistente fra un testo determinante per stabilire il significato della raccolta e il componimento posto a prologo costituisce in questo modo un ponte concettuale fra la semantica del titolo e gli spazi liminari che inquadrano l’intera struttura de *La Beltà*: grazie a questa struttura, l’impossibilità di ricostituire un rapporto con la caratteristica dell’oggetto lirico per eccellenza, la bellezza, viene posta in comunicazione diretta con il problema del *medium*, ovvero il linguaggio (che come precedentemente notato è da considerare anche l’oggetto della raccolta).

### 3.2.3.2 Spazi liminari, dall'oltraggio alla norma

#### OLTRANZA OLTRAGGIO

Salti saltabecchi friggendo puro-pura  
nel vuoto spinto outrè  
ti fai più in là  
intangibile - tutto sommato -  
tutto sommato  
tutto  
sei più in là  
ti vedo nel fondo della mia serachusascura  
ti identifico tra i non i sic i sigh  
ti disidentifico  
solo no solo sì solo  
piena di punte immite frigida  
ti fai più in là  
e sprofondi e strafai in te sempre più in te  
fotti il campo  
decedi verso  
nel tuo sprofondi  
brilli feroce inconsutile nonnulla  
l'esplosione l'eclatante e non si sente  
nulla non si sente  
no sei esaltata più in là  
ricca saltabecchante là

L'oltraggio

#### E LA MADRE-NORMA

A Franco Fortini

Fino all'ultimo sangue  
io che sono l'esangue  
e l'ultimo sangue c'è,  
il renitente, grumo di Gennaro, milza.  
E mi faccio spazio davanti  
indietro e intorno, straccio le carte  
scritte, le reti di ogni arte,  
lingua o linguistica: torno  
senza arte né parte: ma attivante.  
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.

-----  
Va' nella chiara libertà,  
libera il sereno la pastura  
dei colli goduta a misura  
d'una figurabile natura

rileva i «i raccordi e le rime  
dell'abbietto con il sublime»

e la madre-norma

La ricerca degli spazi liminari del macrotesto aiuta a scansionare la raccolta in sezioni e soprattutto a stabilirne la traiettoria argomentativo-narrativa. Gli spazi liminari de *La Beltà* sono da considerare i due componimenti collocati come rispettivamente come prologo ed epilogo della raccolta: il già citato *Oltranza Oltraggio* e *E la madre-norma*. Proviamo ora a leggere parallelamente il prologo e l'epilogo della raccolta, in modo tale da fissare i due punti entro i quali viene sviluppata la narrazione soggettiva.

Il prologo inquadra fin da subito la problematica centrale di tutto il testo, ovvero l'assenza, o per meglio dire, la presenza fantasmatica di un terminale lirico esterno identificabile con lo stesso linguaggio della poesia, il *medium* attraverso il quale potenzialmente sarebbe possibile restituire la bellezza. A tal proposito, risulta rivelatrice la presenza martellante ad inizio verso del pronome "ti" alla quale è contrapposta l'assenza totale del pronome di



prima persona singolare. Il percorso compiuto dal Soggetto, di cui non viene fornita consistenza pronominale, ma solo l'attestazione di presenza monologante, viene collocata da Zanzotto per mezzo della citazione del Dante paradisiaco "e cede memoria a tanto oltraggio"<sup>193</sup>: l'oltranza è rappresentata dalla coazione a ripetere che porta il Soggetto ad esprimersi per mezzo della poesia, al quale si contrappone l'oltraggio dell'ineffabilità, iscrivendo questo tentativo all'interno di un compito impossibile all'interno di una *rounded structure*. Il dramma e quindi l'oltraggio risiedono principalmente nella natura linguistica dello stesso Soggetto che viene ridotto all'incapacità di rappresentarsi simbolicamente e di entrare in relazione con la realtà ("ti fai più in là", "ti disentifico").

Nell'epilogo della raccolta, contrapponendolo all'ineffabilità afasica che caratterizzava il primo, Zanzotto compie un movimento uguale e contrario rispetto al prologo, attuando un passaggio da un ripiegamento su sé stesso del Soggetto ad una sua risposta attiva alla crisi espressiva che lo attraversa, per mezzo di un ricongiungimento con il linguaggio, nella forma finalmente riconosciuta della convenzione espressiva, della norma appunto. La poesia è dedicata a Fortini, proprio in virtù di quello che da Zanzotto è riconosciuta come una comune sofferenza nei confronti di un mondo, di un reale, che sembra suggerire l'impossibilità della poesia, così come di una comunicazione autentica. Il componimento è inoltre ricco di elementi di citazione e di omaggio alla tradizione, ricollegabili a quel movimento di *Bildung* soggettiva che è stato precedentemente definito attraverso l'aggettivo manierista: nei primi versi si ritrova l'immagine, soprattutto tipica della tragedia greca classica, della milza come organo secernente la bile e quindi ricollegabile all'immaginario di un carattere malinconico e contemplativo; "le dolenti mie parole estreme" sono la citazione quasi diretta di una delle canzoni più celebri di Petrarca,<sup>194</sup> di ascendenza petrarchesca può essere considerata anche la chiusa del componimento che va a costituire una sorta di congedo di canzone, consistente in una strofetta di decasillabi e ottonari, a cui viene aggiunto un couplet contenente la traduzione di un verso di Hölderlin ed infine un verso irrelato nel quale viene collocato il titolo dello stesso componimento. L'insieme di questi elementi suggerisce e rinsalda l'idea di un approccio manierista al ricostituito linguaggio poetico, nutrito di riferimenti culturali e di uno sporadico ritorno a forme metriche chiuse (anche se deformate rispetto alla tradizione). La lettura parallela dei

<sup>193</sup> A. Zanzotto, "La Beltà", p. 352.

<sup>194</sup> All'endecasillabo iniziale è sottratto l'articolo iniziale "le" in modo tale da ridurre uno dei versi più usati dalla tradizione italiana ad una misura meno comune ed in questo senso meno intaccata dalla "norma", salvandosi in questo modo dalla citazione diretta.

due testi rivela la compresenza di svariati punti di contatto ricollegabile a quell'indagine svolta da Zanzotto introno ai costituenti minimi del linguaggio, al formarsi dei costituenti minimi della catena significante per mezzo di accostamenti metonimici.<sup>195</sup>

La realizzazione di questo meccanismo di associazione che vuole suggerire un rapporto inerente ad una qualche forma di meccanicismo, se non di replicato automatismo, trova la sua massima realizzazione in alcune figure di ripetizione che interessano la costruzione della frase, tendenzialmente nominale nel particolare caso analizzato<sup>196</sup>: utilizzo della paronomasia in “inaureito inauditamente”, in “puro-pura”, “sangue / [...] l'esangue”; la ripetizione con *variatio* di uno dei membri del sintagma nominale, verbale o pronominale in “e non si sente / nulla, non si sente”, “ti fai più in là / [...] sei più in là”, “ti vedo [...] / ti identifico [...] ti disidentifico”; utilizzo di costruzioni chiastiche volte a sottolineare l'effetto di *refrain* presente in entrambi i testi come per esempio in “inconsutile nonnulla / [...] nulla non si sente, complicate in alcuni casi da una struttura in sequenza del tipo “torno a capo ogni volta ogni volta poemizzo / e mi poemizzo a ogni cosa”.

Dall'altro lato, tale meccanismo metonimico si trova realizzato all'interno di una serie di procedimenti che vedono il poeta concentrato soprattutto sulla modificazione morfologica dei semantemi che aumenta il grado di inventività e gioco semantico: questa tipologia di approccio è riscontrabile in forme di neologismo non sincratico come “giolli-golem”<sup>197</sup>, o come anche “serachusascura”<sup>198</sup>; la creazione di neologismi in grado di sfruttare le ampie risorse suffissali ed affissali dell'italiano in “DIS-identifico”, “attiv-ANTE”, “saltabec-

<sup>195</sup> Il procedimento attuato da Zanzotto rivela profonde consonanze con la definizione di metonimia lacaniana, come meccanismo di accostamento di materiale significante *in praesentia*, tipico meccanismo caratterizzante la retorica dell'Inconscio, in J. Lacan, “L'istanza della lettera dell'inconscio” in *Scritti* (Torino: Einaudi, 2000), V. 1, pp. 506-507.

<sup>196</sup> La massiccia presenza di elementi sintatticamente ricorsivi all'interno dei testi poetici è in grado di mettere in correlazione il tentativo di *mise-en-relief* di alcuni elementi della catena significante al fine di produrre un preciso effetto di significato, tendente all'ipnotico: “foregrounding is achieved by the use of repetition and parallels, by grammatical deviance of some sort, by deliberate ambiguity which forces a close inspection of the word and its context, by collocations of various sort. [...] These foregrounding elements, besides being an attention-getting device which tends to mesmerism and magic, also attempt to impose meaning upon the arbitrary signs of language.” In Morton W. Bloomfield, “Stylistics and the Theory of Literature”, in *New Literary History*, Vol. 7, No. 2, *Poetics: Some Methodological Problems* (Baltimora: John Hopkins University Press, 1976), pp. 281-282.

<sup>197</sup> Nel quale è contenuta anche la trascrizione italiana dell'anglicismo “jolly”.

<sup>198</sup> Il neologismo in posizione è collocato in posizione di rima con “puro-pura” al primo verso. L'utilizzo di vocaboli in posizione di rima con uscita in -ura permette di connettere ulteriormente Oltranza oltraggio al componimento che chiude la raccolta: in quest'ultimo appaiono in posizione di rima all'interno della strofetta di congedo, i vocaboli “pastura”, “misura”, “natura”. In questo senso, è inoltre rilevabile un'evidente eco petrarchesca che sviluppa il manierismo del gioco di riferimenti stilistici in un luogo sensibile come quello del congedo.

ANTE”, “IN-aure-ITO” e “poem-IZZO”<sup>199</sup>; infine l’utilizzo del fumettistico “sic e sigh” nel primo componimento.

Gli elementi di divergenza fra il prologo e l’epilogo, permettono invece di inquadrare la direzione entro la quale il progetto narrativo viene orientato, leggendo le modificazioni strutturanti il ragionamento intorno al Soggetto e al linguaggio che Zanzotto ha compiuto all’interno de *La Beltà*. Tre sono, in questo senso, i livelli distinguibili all’interno di questo itinerario. Il primo concerne il diverso sviluppo sintattico-ragionativo dei due testi: mentre infatti in *Oltranza Oltraggio* è possibile identificare lo sviluppo di una sintassi nominale con forti salti di senso<sup>200</sup>, in *E la Madre-norma* la sintassi si fa, seppur a prevalenza paratattica, più ragionativo-elencativa con una sensibile riduzione della giustapposizione di sintagmi non connessi logicamente.

Il secondo elemento è rappresentato dall’utilizzo dei pronomi personali: si assiste infatti ad un passaggio dal pronome di seconda persona personale riferito all’oggetto (identificabile contemporaneamente con la bellezza nella sua forma annichilita di “beltà” ed il linguaggio) al pronome di prima persona singolare “io”, che riemerge dall’assenza di *Oltranza oltraggio* come nuovo rappresentate linguistico della presenza del Soggetto all’interno del linguaggio. Infine, il terzo elemento discontinuità è rintracciabile in un passaggio da un linguaggio semanticamente inclusivo (si veda per esempio il fumettistico “sic e sigh”), ad un ritorno alla norma di alcuni poeticismi, ai quali sono da riconnettere le citazioni poetiche, l’utilizzo della quartina seguita da un distico nel congedo o il preziosismo di alcune scelte lessicali (come in “esangue”, “renitente”, il latinismo “pugna”). L’analisi di queste tre coordinate permette quindi di determinare con più sicurezza il procedimento narrativo che sostiene l’intera raccolta: si passa sostanzialmente da una fase di privazione dell’oggetto, che implica una sua ostinata ricerca che risulta limitata dalla stessa incapacità del medium linguistico di significare correttamente la realtà senza falsificarla, per arrivare ad un ritorno ad una possibilità del dire attraverso la letterarietà e, in un certo senso la poesia. La struttura narrativa è in questo senso circolare, ma possibilmente infinita: *La Beltà*

---

<sup>199</sup> Quest’ultimo risulta di particolare interesse non solo in quanto creato a partire dal verbo “poemizzo”, ma soprattutto in quanto tradisce un tentativo di creare una sorta di lapsus a partire da dinamiche di somiglianza fonetica. Il neologismo ottenuto acquista importanza a causa della sua collocazione all’interno di una costruzione chiasmatica che ne rafforza la percezione, oltre che per la sua portata a livello di significato all’interno del testo: “mi poemizzo”, ovvero mi rendo Soggetto poetico all’interno di questo ritorno al linguaggio della norma.

<sup>200</sup> Si vedano ad esempio i versi “nulla non si sente / no sei saltata più in là / ricca saltabecante là” in cui il salto logico è rafforzato non solo dall’impossibilità di identificare il riferimento del deittico, ma anche l’oggetto a cui i verbi si riferiscono.

infatti rappresenta un esperimento in atto, non compiuto, ma per questo potenzialmente ripetibile *ad infinitum*. Questa, secondo Zanzotto, è considerabile l'intuizione profonda e drammatica sulla natura del linguaggio umano ed il compromesso falsificatorio con cui il Soggetto poetico deve scendere a patti al fine di esprimersi e di significarsi.

### 3.2.3.3 Il cuore, l'elegia: *L'Elegia in petél*

Per questi motivi è inesatto parlare di disgregazione del linguaggio all'interno della poesia di Andrea Zanzotto. La sua natura fortemente sperimentale possiede un afflato architettonico, anche quando testa le disponibilità linguistiche dell'italiano mutano l'usuale nesso logico delle sequenze sintattiche e dei fenomeni sintattici.<sup>201</sup>

In questo senso, uno dei punti nevralgici di questo test linguistico-fenomenologico si rivela essere il componimento collocato al centro dell'intera raccolta, ovvero *L'Elegia in petél*. Per mezzo di un movimento di regressione e fissazione linguistica nella condizione dell'*infans*, Zanzotto riscopre il linguaggio atavico e perduto, il *petél* con cui le madri in Veneto vezzeggiano i bambini creando questo palinsesto di dialetto e significanti fonosimbolici in grado, apparentemente, di rivendicare una maggiore prossimità semiotica alla significazione.<sup>202</sup> All'interno della dinamica dialettica che la poesia sviluppa, questa lingua delle origini e del preconscious biologico<sup>203</sup>, il "latte *petél*", viene collocato sullo stesso piano e allo stesso tempo contrapposta a quella che è definita dallo stesso poeta come "fine della lingua e della poesia"<sup>204</sup>, condizione restituita per mezzo del frammento di Hölderlin "Einst hab' ich die Muse gefragt", che viene tradotto nel verso finale come "Una volta ho interrogato la musa"<sup>205</sup>.

L'escursione fra il *codice* dell'*infans* e quello del poetico situa la riflessione zanzottiana intorno al linguaggio con modalità molto simili a quelle individuate dai componimenti precedentemente analizzati di prologo ed epilogo. Il tono in cui queste sono realizzate dal

<sup>201</sup> Giuliana Nuvoli, "Una dialettica della disperazione" in AAVV, *Studi Novecenteschi*, pp. 244-245.

<sup>202</sup> Come sottolineato da Zanzotto nella nota alla poesia, questa lingua si impone come intima e privata vicina ai primi suoni emessi dai bambini, di cui non è possibile e soprattutto non è necessaria una traduzione, in A. Zanzotto, "La Beltà" in *Le poesie e le prose scelte*, nota p. 353.

<sup>203</sup> Interessante è in questo senso notare come la componente fonosimbolica della lingua del bambino sia ulteriormente rafforzata dall'utilizzo di sostantivi frequentativi con terminazione in -io (si vedano "brulichio", "pigolio"), nei quali è possibile leggere un ulteriore riferimento citazionistico alla poesia pascoliana.

<sup>204</sup> A. Zanzotto, "La Beltà", nota, p. 353.

<sup>205</sup> *Ib.* p. 354.

testo è da situarsi nella sua stessa natura elegiaca di lamento e quindi di ricerca sofferente nei confronti della propria autenticità comunicativa. L'impianto del testo stesso riflette infatti abbastanza chiaramente questa volontà autoriale. Da un lato, in apertura vengono collocati quattro versi caratterizzati da un ampio respiro esametrico che prepara la regressione lirica nel linguaggio che si attuerà all'interno di questo percorso

Dolce andare elegiando come va in elegia l'autunno,  
raccogliersi per bene accogliere in oro radure,  
computare il cumulo il sedimento delle catture  
anche se da tanto prèdico e predico il mio digiuno.

Interessante è notare come la presenza dei primi quattro versi in rima abbracciata fornisca la chiave tonale, spiccatamente lirica, che prepara l'intera lettura del componimento<sup>206</sup>: Zanzotto crea in questo senso l'aspettativa di quella che è stata definita come uno dei fattori discriminanti la possibilità di definire il genere lirico, ovvero la scissione con l'oggetto del proprio canto. Dall'altro lato, a chiusura del componimento, viene collocata la citazione hölderliniana a suggellare questo continuo movimento soggettivo fra *Spaltung* lirica e *Bildung* manierista, nel quale la propria lingua poetica cerca di collocarsi.

Nuovo rispetto alla dinamica sviluppata nei componimenti liminari è invece il movimento narrativo compiuto in corpo testo, meno condizionato dal *mot-refrain* ballatistico degli altri due componimenti. Il Soggetto poetico torna a chiedersi se la propria oltranza, ovvero la possibilità di valicare l'oltraggio del reale, sia situabile all'interno della dimensione lirica del linguaggio ("vengo buttato a ridosso di un formicolio / di dèi, di un brulichio di sacertà."): la risposta cercata nell'elegia va indagata nell'alterità linguistica rappresentata dal *petél*. Potenzialmente il *petél* potrebbe rappresentare la creazione di un nuovo *codice* a cui attingere sulla scorta di quell'unica via di fuga prodotta fra la figura materna ed in linguaggio normato che si verifica nel già ricordato epilogo della raccolta, *E la madre-norma*. Agosti interpreta infatti il *petél* come una "possibilità linguistica di saldatura" fra lingua e reale, dove "le cose non sono parlate, ma parlano".<sup>207</sup> Zanzotto sembra in realtà

<sup>206</sup> L'inserimento di porzioni di testo in cui appaiono misure metriche della tradizione, alternativamente classica o italiana, permette a Zanzotto di sviluppare quel tipico movimento di refrain musicale tipico delle strofette della forma metrica della ballata. Questa memoria ballatistica confinata in porzioni circoscritte di testo, conferma ulteriormente un'organizzazione del testo che potremmo iscrivere ad un approccio manieristico zanzottiano nei confronti della testualità; in L. Stefanelli, "Memorie ballatistiche: sulle tracce di Pascoli e D'Annunzio" in *Attraverso La Beltà di Andrea Zanzotto* (Pisa, ETS, 2011), pp. 289-310.

<sup>207</sup> S. Agosti, "Zanzotto o la conquista del dire" in *Sigma* (Genova: Marzo 1969), p. 66.

collocarsi in una posizione meno ottimistica nei confronti delle possibilità aperte da questo linguaggio: per lui il *petél* rappresenta l'ennesimo esperimento che cerca di ricostruire la frattura linguistica del Soggetto il reale, soprattutto per mezzo di una costruzione simbolica rappresentata dalle potenzialità del *medium* linguistico (come precedentemente osservato nei componimenti *Oltranza oltraggio* e *Ampolla (cisti) e fuori*). Il *petél* viene infatti definito nella nota di accompagnamento alla raccolta come “[la lingua] in cui si esprimono gli stessi bambini” e possiede pertanto un valore “dispregiativo”, tanto più che viene poi chiamato “lingua a due”<sup>208</sup>, fatto che negherebbe la natura stessa del testo poetico, in cui oltre ad un *destinatario-oggetto* interno è sempre presupposto un *destinatario* esterno. A sostegno di questa lettura che colloca pienamente il testo all'interno del vettore simbolico-reale, è interessante osservare come Zanzotto nella propria interpretazione del proprio esperimento linguistico per mezzo del *petél*, sia in realtà molto più prossimo al testo lacaniano di quanto non lo sia lo stesso Agosti. In questo senso, Jacques Lacan parla, all'interno degli *Écrits*, del concetto di *babyish*, per certi versi quasi totalmente sovrapponibile all'uso che Zanzotto fa del suo *petél* in campo poetico:

questa regressione non è reale; nello stesso linguaggio essa non si rivela se non per inflessioni, per giri di frase, per tremolii così leggeri che al limite non riuscirebbero a superare l'artificio del parlar *babyish* nell'adulto. Attribuirle la realtà di una relazione attuale con l'oggetto si riduce a proiettare il Soggetto in una illusione alienante.<sup>209</sup>

La regressione attuata dal *petél* è infatti il risultato di una regressione attuata a livello simbolico proprio in quanto esperimento sul linguaggio.

Dal punto di vista del Soggetto poetico, l'interrogazione del reale risulta per questo motivo non meno sofferente rispetto all'afasia che cerca di combattere: all'interno di questo gioco di specchi il Soggetto si trova parlato da una voce fuoricampo che si rivolge a quest'ultimo per mezzo del pronome “tu” (“Ma perché allora in finezza e albore tu situi /la non scrivibile e inevitata elegia in petèl?”). Il Soggetto poetico, così introdotto al testo e scisso nella forma della seconda persona singolare, si trova quindi metaforizzato nell'immagine geologica della frattura nel terreno (“me e altre mille faglie”)<sup>210</sup>.

<sup>208</sup> Nota, p. 353

<sup>209</sup> J. Lacan, “La funzione della lettera e del linguaggio in psicoanalisi”, *Scritti* (Torino: Einaudi, 2000), V. 1, pp. 245-46.

<sup>210</sup> L'introduzione del Soggetto per mezzo dell'utilizzo della metafora rivela un cambiamento di tendenza rispetto alla costruzione metonimica, che ha una presenza molto più consistente all'interno della poesia di Zanzotto rispetto alla prima.

Il piano soggettivo viene frequentemente disturbato dall'intrusione di una serie di materiali testuali che ne limitano la possibilità di ricostituirsi. L'atto di verbalizzare una risposta in merito al tentativo di attingere alla forma del lamento in *pérel* trova la sua realizzazione in un'alternanza di inserti dialogici che imitano il linguaggio di scambio fra madre e bambino ed elementi che potremmo nuovamente definire "di maniera". Fra essi risaltano: una seconda citazione di Hölderlin, questa volta parzialmente cancellata<sup>211</sup>; l'accostamento delle figure di Hölderlin e di Tallemant des Réaux che così paragonate, ovvero fra poesia pura, intesa nella sua componente tragica, ed invece la narrazione di storielle salaci, fotografa il rischio di un passaggio dalla narrazione microstorica che il testo poetico cerca di attuare, ad un micro-dramma ridotto a poco più di una barzelletta,<sup>212</sup> l'inserimento di una canzonetta pubblicitaria "non è vero che tutto fa brodo"<sup>213</sup>; il breve frammento narrativo in cui il rapporto con il linguaggio viene metaforizzato nell'immagine pornografica di un reale che si rende leggibile al Soggetto solo per mezzo di un'esperienza traumatica ("e lei silenzio-spazio / e lei allarga le gambe e mostra tutto; vedo il tesissimo e libertino splendore / e il fascino e il risolino e il fatto brutto"): lo sguardo, in questo frangente, non acquista nessun valore conoscitivo, ovvero il Soggetto è destinato a rivelarsi vittima della propria *flânerie*, essendo il linguaggio il suo unico strumento conoscitivo.<sup>214</sup>

Rivelatrice dell'intera dinamica narrativa del componimento risulta infine la struttura sintattica oppositiva che domina l'intero testo. Frequenti, in questo senso, sono fenomeni di correctio del tipo "là origine... mai stata origine", "nessuno [...] anzi moltissimi", "mi ripeto, qui no", "aiuterà, non ci aiuterà", "assenza, non assenza dei non dei", o costrutti

---

<sup>211</sup> «Nel quando | O saldamente costrutte Alpi  
E il principe | Le »»

Le cancellature presenti all'interno della traduzione poetica zanzottiana dell'autore tedesco sembrano voler realizzare graficamente quello che in un verso dell'Elegia è definito come il "silenzio-spazio" della beltà, il suo vuoto di rappresentabilità, volto a significare la distanza che sepra il testo del poeta tedesco da quello di Zanzotto, in Stefano Dal Bianco, "Profili dei libri" in A. Zanzotto, *Le Poesie e le Prose scelte*, p. 1506; si veda anche quello che afferma Zanzotto riguardo allo stesso tipo di strumento utilizzato nella *Canzone montelliana*, in A. Zanzotto, "Intervento II", *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1286-87.

<sup>212</sup> La percezione della riduzione della Storia a barzelletta è inoltre rafforzata sostantivi che acquistano in questo contesto valore peggiorativo come "storielle", "barzellette", "vignette", riducendo la natura della propria ricerca di verità e di autenticità linguistica a puro falso. A tale riguardo appare rivelatore l'epigramma dedicato da Fortini a Zanzotto: "tu che vuoi verità a costo di non essere".

<sup>213</sup> A. Zanzotto, "La Beltà", nota, p. 354.

<sup>214</sup> Una simile dinamica di estasi visiva viene sviluppata nelle due poesie che seguono *Oltranza oltraggio*, ovvero *La perfezione della neve* e *Sì, ancora la neve*: la forte carica sensuale del paesaggio invernale è ridimensionata dalle limitate possibilità della lingua di restituire la realtà senza falsificarla. Questo dramma semiotico viene condensato nella citazione holderliniana in *Sì, ancora la neve*: "siamo un segno senza significato". A. Zanzotto, "La Beltà" in *Le poesie e le prose scelte*, pp. 271-76.

leggermente dal valore meno oppositivo come “e qui sto [...] anche se”, “appare anche [...] ma non c’è”.

#### 3.2.3.4 Luoghi interstiziali

L’aver analizzato gli spazi liminari de *La Beltà* ed il suo centro concettuale pulsante, permette ora di descrivere più prontamente la struttura della raccolta. Il primo dato che emerge dalla suddivisione interna della raccolta del’68 è la sua struttura simmetrica. Essa infatti si articola nel componimento proemiale precedentemente analizzato; una sezione anepigrafa che raccoglie tre grandi poemi lunghi introduttivi, *La perfezione della neve*, *Sì ancora la neve* e *Alla stagione*; una sezione intitolata *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, che accoglie dieci componimenti senza titolazione; una nuova sezione anepigrafa formata di componimenti abbastanza estesi; *L’elegia in petél* che costituisce il centro di questa architettura; una sezione contenente diciotto componimenti privi di titolo, intitolata *Profezie o memorie o giornali murali*; infine il componimento-epilogo *E la madre-norma*.

Dopo aver considerato la centralità del rapporto fra i luoghi liminari, ovvero fra oltranza e norma, ed il cuore della raccolta, rappresentato dal vero tentativo di soluzione ricercato nel *petél* e poi scaduto in oltraggio, occorre ora individuare un’ulteriore coppia oppositiva costituita dalle due macro-sezioni che potremmo definire come luoghi interstiziali della raccolta. La prima risulta contrapposta alla seconda costituendo una sorta di *pars destruens* alla quale, dopo il grande esperimento dell’*Elegia*, viene collocata una *pars costruens*. Se includessimo la stessa elegia all’interno della seconda sezione della raccolta, la sua facies costruttiva, otterremmo una perfetta simmetria che contrappone diciannove componimenti della prima sezione ai diciannove della seconda.

Il tono della prima macro-sezione è dettato da quei componimenti che sono stati definiti caratterizzati da un’esperienza di estasi visiva, ovvero *La perfezione della neve*, *Sì ancora la neve* e *Alla stagione*. In essi il Soggetto, assorto in una sorta di mistica della contemplazione, viene annichilito dall’esperienza del paesaggio che produce in lui una sorta di blocco, di intermittenza linguistica. Questo processo trova il suo culmine nel componimento *Alla stagione*, in cui alcuni versi appaiono rivelatori della potenziale liquidazione del Soggetto per mezzo dell’uso di un tempo verbale che non presuppone l’uso di un pronome personale: “[...] Dire, molte cose, di stagione, usando l’infinito: / tante dolcezze”. Esistere potenzialmente fuori da qualsiasi implicazione temporale e



contemporaneamente privato di qualsiasi consistenza soggettiva: questi sarebbero, secondo Zanzotto, i rischi della poesia orfica. In questa direzione, egli sviluppa una sorta di auto-critica nei confronti delle prime tre raccolte pubblicate e soprattutto nei confronti di *Dietro il paesaggio*, la raccolta in cui è maggiormente rintracciabile una postura soggettiva che mimica una sorta di mito del poeta-demiurgo capace di leggere il reale, di valicarlo per mezzo della propria creazione.<sup>215</sup> Il matrimonio panico con il paesaggio comporterebbe una riduzione della Storia, soggettiva e collettiva, alla sua componente narrativa minima diventando poco più che esercizio retorico (“la storia “[...] fa su e disfa / l’opus maxime oratorium”): e questo è il rischio rilevato da Zanzotto, attraverso il filtro ironico della lingua, non una strada che si sente di perseguire.<sup>216</sup> Le uniche recensioni negative alla raccolta zanzottiana partono proprio da un’errata interpretazione di questi versi di Alla stagione: i versi citati senza tenere conto del tono ironico e demistificatorio con cui il poeta si riferisce alla Storia.<sup>217</sup> Il ’68 è un anno simbolo e non casualmente *La Beltà* sviluppa le proprie rivoluzioni semantiche in quell’anno: è lo stesso poeta a suggerire, nelle note alla raccolta e negli interventi successivi, a fornire un’interpretazione della propria raccolta attraverso la lente del materialismo storico.<sup>218</sup>

L’individuazione di un elemento fortemente strutturante la raccolta, può a maggior ragione supportare questa tesi. A favore di una lettura bipartita della raccolta contribuisce ulteriormente la speculare strutturazioni delle due sezioni *Possibili prefazi o riprese o conclusioni* e *Profezie o memorie o giornali*, il cui titolo è costruito con la medesima costruzione a *tricolon*, legato polisindeticamente per mezzo della congiunzione “o”.

Nella prima si assiste ad un tentativo di costruzione di un’alternativa all’oltraggio linguistico subito dall’ineffabilità (i versi del componimento iniziale recitano

<sup>215</sup> Ora ciò che è confinato dietro il paesaggio viene limitato alla distruzione storica, come dichiarato nel XVIII componimento di *Profezie o memorie o giornali murali*: “parole piene con colla di parole vuote / presto troppo presto per far cenno ai linguaggi o ad altro / prosa forma paesaggio. Napalm dietro il paesaggio” (LB 347). Cfr. anche Beverly Allen, *Verso La Beltà: gli esordi poetici di Andrea Zanzotto*, trad. di Anna Secco (Venezia: Corbo e Secco, 1987).

<sup>216</sup> A sostegno di questa erronea lettura de *La Beltà*, si veda la recensione di Aldo Rossi su *L’approdo letterario*: “L’entità presa di mira per il processo più caratteristico di tutto il libro, cioè della riduttività, è la Storia, svuotata nel segno della retorica, dell’*opus maxime oratorium* [...] ma in compenso cresce l’oscura biologia del contadino Nino” in A. Rossi, “La stremata beltà di Zanzotto”, in *L’approdo letterario*, XIV, Nuova serie, 42 (aprile-giugno 1968), p. 122.

<sup>217</sup> Si vedano in questo senso la già citata stroncatura di Aldo Rossi e quella dell’anonimo recensore del *Times Literary Supplement*; A. Rossi, “La stremata beltà di Zanzotto”, in *L’approdo letterario*, XIV, Nuova serie, 42 (aprile-giugno 1968), p. 122; “From sound to sound”, in *The Times Literary Supplement*, LXVII, 3472 (Londra, 12/IX/1968), p. 1023.

<sup>218</sup> V. Abati, “La rivelazione della Beltà e l’imporsi della critica post-lacanianiana” in *L’impossibilità della parola* (Roma: Bagatto, 1991), p.111.

significativamente “Come vorrei preludere ad una vera-mente / a una vera-vita”) che si viene ridotto ad un attraversamento critico delle prime raccolte del poeta, limitato ad un ripensamento meta-discorsivo.<sup>219</sup>

Nella seconda sezione, *Profezie o memorie o giornali*, il vero tentativo di *pars costruens* dell’intera raccolta, l’idea di scrittura poetica evolve in un possibile progetto che prenda in considerazione la sua onnipervasività, e il suo poter lambire e circoscrivere l’oltranza. Questa prospettata rivoluzione semantica si colloca nuovamente nella prospettiva di un esperimento, della potenzialità di una profezia che viene affidata all’agricoltore Nino<sup>220</sup>, vera personificazione oggettuale della poesia, figura di resistenza che non sembra subire i rischi dell’alienazione del reale. Nino è in questo senso da considerare come il Soggetto poetico a cui tendere prospettivamente, in quanto egli è in grado di interpretare le proprie simbolizzazioni della natura e di renderli consistentemente reali e necessari: “Tu qui le tempeste e le nevi prevedi del domani / qui il percento di latte e di frumento / qui miseria o signoria”. Egli è espressione di quella “virtù biologale”, cioè della speranza nei confronti della vita rappresentata dalla poesia come atto conoscitivo primigenio e non ancora corrotto. Nella nota ad interpretazione della raccolta, è lo stesso autore a fornire una chiave interpretativa della figura di Nino:

Le sole profezie che si possano formulare sono naturalmente quelle del fantasioso agricoltore Nino; le memorie sono piuttosto residui; i giornali murali: bisognerà pensarci.<sup>221</sup>

Il “bisognerà pensarci” della nota sembra confermare la vera natura dell’intera raccolta, ovvero quella di un esperimento la cui natura non è dimostrativa, quanto piuttosto esplorativa delle possibilità di rappresentare il Soggetto attraverso il linguaggio in modo che non scada nell’inautenticità.

---

<sup>219</sup> Si considerino, a questo proposito, i versi ad apertura del quinto componimento “Orfico non è quel grumo di nomi / in cui luce si credette rappresa, / la storia di una glissante discesa ascesa” nel quale appare una critica rivolta all’orfismo delle prime raccolte come strumento di interrogazione del reale e della Storia; oppure la critica di un troppo entusiasmo nei confronti di un lacanismo non filtrato dalla poesia e per questo in grado di produrre non quel movimento di soggettivazione insito nelle pieghe del genere lirico, ma causa di alienazione (si consideri, in questo senso, il gioco di sostituzione paronomastico attuato fra i sostantivi “soggettivazione” e “soggezione” in “Lo stadio psicologico detto “dello specchio” / come costitutivo della funzione dell’io. / Con soggezione”). A. Zanzotto, “La Beltà” in *Le poesie e le prose scelte*, pp. 285; 293.

<sup>220</sup> Ib. pp. 321-322.

<sup>221</sup> Nota, p. 353.

### 3.3 *Gli sguardi, i fatti e Senhal*

Il poemetto *Gli sguardi, i fatti e Senhal* costituisce un *unicum* all'interno dell'intera produzione poetica di Andrea Zanzotto, sia essa venga indagata limitatamente agli anni Settanta, sia nel momento in cui il testo venga inserito nel contesto più ampio dell'intero *ouvrage*.

Questa extravaganza che caratterizza l'opera può essere rivelata a partire da una ricostruzione della particolare vicenda editoriale: pensato inizialmente per una circolazione ristretta, il testo viene stampato privatamente in numero limitatissimo di copie a Pieve di Soligo nel 1969 presso la casa tipografica Bernardi.<sup>222</sup> Segue nel 1973 una conferenza di presentazione ad Ivrea introdotta da due interventi ad opera di Stefano Agosti e dello stesso poeta, volti ad introdurre al pubblico la complessità del testo e, per un certo senso, a spiegarne la natura, situandone gli intenti. La pubblicazione mondadoriana definitiva, all'interno della collana di poesia *Lo Specchio*, giungerà molto tardi e solo nel 1990 e vedrà accolti in esergo gli interventi ad opera del poeta e del critico a lui più fedele che avevano accompagnato la conferenza di Ivrea. In questa sede verrà inoltre specificato da un'avvertenza dell'autore come l'inserimento dei due saggi a commento del poema sia in realtà una scelta da imputare all'editore.<sup>223</sup>

Questa nuova ed apparente irripetuta vicenda editoriale deve essere collocata all'interno di una ben definita scelta di poetica che è alla base dello stesso poemetto. Essa rivela in modo abbastanza evidente quella che potrebbe essere allora descritta come una poetica editoriale: la scelta di non pubblicare presso un editore illustre rappresenta infatti un atto consapevole in grado di orientare la lettura del testo e le possibili interpretazioni critiche. All'altezza degli anni Settanta, Zanzotto è infatti già un autore affermato, oggetto di recensioni

<sup>222</sup> John P. Welle, "From Babel to Pentecost: The poetry of Andrea Zanzotto", in *World Literary Today* (Norman: University of Oklahoma Press, 1984), p. 378.

<sup>223</sup> Il tema della *glossa*, della spiegazione alla poesia sarà un tema fondamentale rapportato direttamente all'interrogazione riguardo allo statuto di qualsiasi pedagogia rispetto alla conoscenza umana, nella raccolta successive, ovvero in *Pasque*, soprattutto in riferimento alla prima sezione della raccolta, *Misteri della Pedagogia*, ed in particolare il componimento proemiale e *Chele*, in A. Zanzotto, "Pasque", in *Le poesie e le prose scelte*, pp. 381-86; 394-96 ; si veda anche S. Dal Bianco, "Profili dei libri e note alle poesie" in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, p. 1543. L'avvertenza collocata prima degli interventi recita esplicitamente: "L'editore ha creduto opportuno accompagnare la pubblicazione di *Gli Sguardi, i fatti e Senhal* – già oggetto di stampa privata, in limitato numero di copie, a Pieve di Soligo nel 1969 – dalla ricostruzione degli interventi pubblici di Stefano Agosti e dell'Autore, tenuti in occasione della presentazione del poemetto in alcune sedi, e in particolare a Ivrea nel 1973, ove ebbe luogo anche la recitazione del testo" in A. Zanzotto, *Gli Sguardi, i fatti e Senhal* (Milano: Mondadori, 1990), p. 20.

fondamentali e positive come quelle di Fortini e dello stesso Montale a *La Beltà*.<sup>224</sup> In questo contesto, sicuramente il poeta non avrebbe incontrato alcun tipo di difficoltà nel trovare una destinazione editoriale all'apparenza più coerente con il proprio percorso, un grande nome dell'editoria che avrebbe potuto accoglierne la pubblicazione. La valenza di questa circolazione extravagante del poemetto, che è stato definito da Raboni come "beffarda lapide di rimprovero nei confronti degli editori avidi, dei critici distratti, dei lettori introvabili o non cercati"<sup>225</sup>, acquista maggiore senso nel momento in cui essa venga messa in comunicazione con la particolare consistenza del Soggetto poetico zanzottiano e di come quest'ultimo si relazioni con i propri *destinatari* (in questo particolare frangente, soprattutto con il *destinatario* esterno dell'opera, ovvero il suo pubblico).

Da un lato, infatti, la riduzione della prima circolazione del testo ad un pubblico circoscritto può essere iscritta all'interno di quanto viene definito da Zanzotto come il "*destinatario* velato" della poesia: il poeta non scrive per qualcuno, anche se talvolta è possibile scorgere un terminale poetico all'interno della sua poesia, ma scrive al fine di rompere un silenzio, un'eco storica in cui il poeta si sente immerso.<sup>226</sup> Dall'altro, essa si lega al ruolo fantasmatico del poeta nella società contemporanea attraverso il quale gli viene permesso non più di occupare il ruolo di risvegliatore di coscienze, quanto piuttosto quello di un socratico cattivo maestro capace di insinuare il dubbio nei confronti della società che abita e che viene rispecchiata fantasmaticamente nelle sue poesie.<sup>227</sup> Per questi motivi, *Gli sguardi, i fatti e Senhal* appare come la narrazione di un evento fra i più banali e allo stesso tempo sensazionali della storia contemporanea indagato, ancora asistematicamente per mezzo del *medium* poetico, in quanto simbolo di una crisi del linguaggio, della sua mancanza di trasparenza all'interno del gioco della significazione.

---

<sup>224</sup> La recensione montaliana alla raccolta *La Beltà* costituisce una sorta di vero e proprio battesimo da parte della critica, quasi un passaggio di testimone, in Eugenio Montale, "La poesia di Zanzotto" in *Il Corriere della Sera* (Milano: 1/VI/1968), p. 3.

<sup>225</sup> Giovanni Raboni, *La poesia che si fa. Critica e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa (Milano: Garzanti, 2005), p. 126

<sup>226</sup> "Diciamo che l'interlocutore è velato, il *destinatario* è nascosto; non sappiamo chi ci sia dietro l'ombra. Comunque lo scrivere è sempre un rompere la clausura in cui uno si sente immerso e soffocato." In A. Zanzotto, "Intervento II" in *Le poesie e le prose scelte*, p. 1287.

<sup>227</sup> *Ib.* p. 1282.

### 3.3.1 La dimensione storica, il Soggetto e l'evento

Il ragionamento sviluppato da *Gli sguardi, i fatti e Senhal* si inserisce all'interno del percorso di riflessione intorno allo statuto del linguaggio sviluppato attraverso il discorso poetico iniziato con *La Beltà*. Interessante risulta infatti notare come in esso siano presenti riferimenti diretti alla stagione redazionale della raccolta precedente sia attraverso il gioco della metaletterarietà,<sup>228</sup> sia per la presenza di calchi quasi diretti della sequenza iniziale de *La Beltà* e soprattutto del componimento *La perfezione della neve*.<sup>229</sup>

A differenza però della raccolta precedente, nella quale un simile tentativo era declinato macrostrutturalmente in una serie di situazioni-paesaggio nelle quali il Soggetto si trovava protagonista, nella nuova raccolta si assiste ad una sorta di concentrazione e circoscrizione di questi temi entro l'unica immagine simbolica della profanazione del mito lunare. L'elemento narrativo, presente a livello microstorico nell'opera precedente, ora viene fatto coincidere con un grande evento che ha condizionato macrostoricamente l'immaginario e la sensibilità di un'intera generazione e di un mondo tornato nuovamente ad essere diviso dopo il secondo grande conflitto mondiale. L'evento, definito "storico" dallo stesso Zanzotto, è un "avvenimento abbastanza banale", ovvero lo sbarco degli astronauti americani sul suolo lunare il 20 luglio 1969:

Perché banale? Per due ragioni: in primo luogo perché non ha motivazioni che non siano banali, e queste motivazioni consistono soprattutto nella lotta di prestigio tra le superpotenze (o meglio superimpotenze) che, in margine all'elaborazione di un programma missilistico per distruggersi a vicenda, mettono a punto anche il razzo per andare sulla Luna. Siamo di fronte a un sottoprodotto delle «macchine» atomiche le quali, nel loro tentativo di distruggersi a vicenda scoprono anche momenti di pausa in cui elaborare qualche cosa di assolutamente inutile, come appunto la conquista della Luna (inutile, almeno a breve scadenza).<sup>230</sup>

<sup>228</sup> Si vedano i riferimenti all'idea di candore e gelo presenti in entrambe le raccolte, il tema della comunicazione a distanza (il "è tutto potete andare" di *La perfezione della neve* che viene riecheggiato dal più castrante "Passo e chiuso" in *Gli sguardi*) ed infine lo stesso tema del Senhal meta-discorsivo che utilizza in alcuni casi le medesime lessicalizzazioni (si veda il caso di "pinzetta" e "graffetta").

<sup>229</sup> Fondamentale, sia nella sezione della raccolta precedente, sia all'interno del nuovo poemetto è l'elemento di estasi visiva che si trova legato profondamente al processo di sublimazione implicato nella genesi del verso poetico. Di nuovo, "la perfezione" di questo attimo è testata e resa attraverso l'uso di un mezzo imperfetto, quello linguistico, che origina quel movimento di scissione soggettiva che è stato definito, in questa sede, di *Spaltung* lirica. Cfr. S. Agosti, "Un intervento su *Gli Sguardi, i fatti e Senhal* di Andrea Zanzotto" in A. Zanzotto, *Gli sguardi, i fatti e Senhal* (Milano: Mondadori, 1990), pp. 26-27; cfr. anche in riferimento alla sezione iniziale de *La Beltà*, S. Dal Bianco, "Profili dei libri e note alle poesie" in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1488-1491 e M. Cucchi, "La beltà presa a coltellate?" in *Studi Novecenteschi*, vol. 4, n. 8/9, pp. 265-267.

<sup>230</sup> A. Zanzotto, *Gli Sguardi, i fatti e Senhal*, p. 45.

La riconosciuta banalità dell'evento selezionato dal poeta si rivela essere un'importante occasione mitopoietica al fine di compiere un ragionamento intorno a cosa simbolicamente abbia rappresentato la luna per l'uomo e che cosa possa essere letto in merito alla sua conquista fisica. L'allunaggio, eletto a mito di dissacrazione per mezzo del *senhal* luna-Diana, nel momento in cui viene riportato all'interno del contesto di discrezione poetica, si tinge di tinte inquietanti rapportabili a quel percorso di tecnicizzazione e di corsa agli armamenti che ha caratterizzato l'intero secolo breve:

Nella conquista della Luna, si è rivolto un inchino, non sappiamo se più idiota o astuto, al precitato mito antichissimo, alla luna come emblema dell'irraggiungibile, punto di luce dell'assoluto, test di ciò che sta di fronte all'umano, quasi immagine stessa della trascendenza. Si sa che nella fantasia collettiva di pressoché tutti i popoli questo fantasma di trascendenza, di irraggiungibilità, è molto spesso raffigurato appunto nella Luna, nell'emblematicità della Luna. Chi avesse, pertanto, toccato la Luna, si sarebbe aggiudicato il titolo di un'assoluta supremazia. È dunque un caso di dissacrazione funzionalizzata, che ha in sé tutti i tratti più ripugnanti (banali) della realtà odierna.<sup>231</sup>

Ma la dissacrazione del suolo lunare compiuta dagli astronauti non è l'unica e nemmeno la più importante all'interno della lettura zanzottiana. L'evento storico, e soprattutto la sua mediatizzazione, ha contribuito al rafforzamento di un mito americanocentrico esercitante un forte fascino sull'immaginario collettivo che subisce e riceve con entusiasmo queste immagini utopiche.<sup>232</sup> Quella di Zanzotto vuole essere una dura critica non solo e limitatamente nei confronti della caduta dell'oggetto poetico, del referente lirico del Soggetto, ma prima di tutto nei confronti di questa operazione sottile di colonizzazione dell'immaginario che ha contribuito in modo irriducibile ad una modifica dell'esistenza linguistica dell'Italiano. La critica di Zanzotto, in questo senso, condivide molti punti di contatto con quella compiuta dal Pasolini corsaro negli articoli pubblicati su *Il Corriere della Sera* o nella rubrica *Il caos*, redatta da *Il Tempo*.<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> A. Zanzotto, *Gli Sguardi, i fatti e Senhal*, pp. 45-46.

<sup>232</sup> Stephen Gundle "L'Americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo negli anni Cinquanta", in *Quaderni Storici* (Bologna: il Mulino, 1986), pp. 561-594; cfr. anche Victoria De Grazia, *The irresistible empire: America's advance through twentieth-century Europe* (Cambridge: Harvard University Press, 2005).

<sup>233</sup> La principale differenza risiede in un orientamento più antropologico del testo pasoliniano, mentre la riflessione di Zanzotto, in questo senso ancora molto intrisa di post-strutturalismo, sviluppa maggiormente il livello storico-linguistico di questa colonizzazione culturale; cfr. P. P. Pasolini, *Il caos* (Milano: Garzanti, 2017) e *Scritti Corsari* (Milano: Garzanti, 2011); cfr. inoltre gli articoli di Zanzotto in tema, soprattutto in riferimento a "Poesia e televisione" e "L'italiano siamo noi: otto brevi risposte", in *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1320-31; 1104-06.

L'utopia, rappresentata sia da questo ennesimo "folle volo" che dalla creazione di un nuovo linguaggio fortemente caratterizzato dagli stilemi giornalistico-pubblicitari della televisione, è eletta a luogo dell'Altro, ovvero di sconfinamento della componente inconscia dell'umano in quella della razionalità tecnica. L'inconscio appare in qualche modo mediato dalla promessa di poter attingere ad un oggetto esterno reale prima di questa tecnicizzazione inattingibile.<sup>234</sup> La poesia contrariamente, attraverso dinamiche sublimatorie, completa un processo uguale e contrario per mezzo di un'interiorizzazione dell'oggetto assente ed inattingibile: la poesia, se anche la si consideri nelle sue declinazioni moderniste, è un fenomeno di resistenza profondamente antimoderno.

Per questo motivo e ad un livello ulteriore, la lettura di Zanzotto dell'evento storico sembra in questo senso essere orientata da una sorta di tendenza al materialismo storico di matrice benjaminiana, proprio nel momento in cui essa legge tende a leggere il frammento, il lacerto storico attraverso la sua alta funzione rivelatrice delle dinamiche nelle quali il Soggetto è immerso.<sup>235</sup> Il grande viaggio di liberazione inconscia verso l'utopia appare ora proiettare l'ombra di una distopica corsa generalizzata agli armamenti nel periodo storico che è stato definito, ancora per mezzo di un'evocativa formula giornalistica, Guerra Fredda. Quella di Zanzotto si rivela quindi essere un'operazione di simbolizzazione che riecheggia in modo molto interessante un testo di Walter Benjamin inserito nell'opera *Einbahnstrasse*, dal titolo *Zum Planetarium*.

E infatti è ebbrezza l'esperienza che sola ci assicura dell'infinitamente vicino e dell'infinitamente lontano, e mai dell'uno senza l'altro. Ciò però vuol dire che comunicare col cosmo nelle forme dell'ebbrezza all'uomo è possibile solo all'interno della comunità. L'aberrazione che minaccia i moderni è di ritenere quest'esperienza irrilevante, trascurabile, e di lasciarla all'individuo come un'estatica contemplazione di una bella notte stellata. [...] Questo grande corteggiamento del cosmo si è compiuto, per la prima volta su scala planetaria, cioè nello spirito della tecnica. Ma

---

<sup>234</sup> Si veda quanto scrive Pierpaolo Antonello in merito al movimento di mediazione compiuto dalla mitizzazione del modernismo: "Il problema generale di base che il moderno ha posto è l'alto grado di *mediazione* che viene introdotto nei rapporti sociali e culturali, spostando l'esperienza personale da un eccesso sostanzialmente diretto alla realtà, sia in termini conoscitivi che pratico-manipolativi, a nuove forme di conoscenza distribuita, dove l'individuo costituisce la propria immagine del reale e del sé attraverso mediazioni sempre più numerose, operate sia da agenti e gruppi sociali intermedi, che dai sistemi, sempre più complessi di distribuzione informativa e conoscitiva" in Pierpaolo Antonello, "Macchine, futurismi e altri miti del Moderno", *Contro il materialismo: le "due culture" in Italia: bilancio di un secolo* (Savigliano: Arago, 2012), p. 54.

<sup>235</sup> Emanuele Zinato, "Teorici marxisti fra totalità e frammento: I modelli di Gramsci, Benjamin e Adorno", in AAVV, *La scrittura e il mondo* (Roma: Carocci, 2016).

poiché l'avidità di profitti della classe dominante contava di soddisfarsi a spese di essa, la tecnica ha tradito l'umanità e ha trasformato il letto nuziale in un mare di sangue.<sup>236</sup>

Simile è il movimento contemplativo, ed in questo senso poetico, della volta celeste e della sua interrogazione in quanto simbolo depositario di significato. Ed altrettanto simile è la connessione attuata fra il terminale lirico della volta celeste-luna e la dissacrazione compiuta dall'uomo moderno e dalla violenza tecnologica. Mentre anticamente, la dimensione dell'interrogazione celeste era un motore creativo di ragionamento per l'uomo proprio a causa della distanza siderale che separava la condizione umana dalla dimensione lunare, la sua raggiungibilità può essere ora percepita non solo come la causa di un fenomeno ma anche come un'espressione violenta di un vuoto di senso. Non siamo più di fronte ad un terminale poetico come la distante luna leopardiana, ma piuttosto di fronte ad un oggetto ormai raggiunto e conquistato da una profonda colonizzazione dell'immaginario offerta non più dalla letteratura, quanto piuttosto dai nuovi mezzi di comunicazione che concorrono ad una narrazione più fluida, in grado di avvalersi di un pubblico disomogeneo e trasversale a diversi tessuti sociali.<sup>237</sup> Zanzotto manifesta in questo modo la propria perplessità riguardo a questa spedizione il cui risultato più evidente è a ferita simbolica del suolo lunare, ma anche fisica dell'immaginario collettivo colonizzato da quella che è poco più di un'operazione politica.<sup>238</sup>

L'altra problematica introdotta dal poemetto non riguarda più l'oggetto lunare e la fantasmagoria che esso produce, quanto piuttosto il Soggetto che con essa entra in contatto e si relaziona. Come già precedentemente dimostrato, il ragionamento di Zanzotto intorno alla natura del Soggetto e alla sua realizzazione attraverso il linguaggio non vuole essere una riflessione interna e limitata ai territori del poetico, quanto piuttosto rivela la sua tensione ad una critica e ad una problematizzazione del reale: per Zanzotto la poesia è ancora e costantemente un tentativo di posizionamento nel mondo.

---

<sup>236</sup> Walter Benjamin, "Al planetario" in *Strada a senso unico* (Torino: Einaudi, 2006), pp. 71-73.

<sup>237</sup> In merito a questa componente fascinosa ed afferente ad una colonizzazione dell'immaginario collettivo, a partire dagli anni Sessanta, in merito alla proposta di una nuova immagine lunare, si veda Fabio Camilletti, "Introduzione" in *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto* (Oxford: Peter Lang, 2018).

<sup>238</sup> Simile è la posizione di Fortini in merito all'allunaggio, con considerazioni che rispecchiano ampiamente quelle zanzottiane: "Non si vorrebbe essere meschini ma tutto il contesto della vicenda è stomachevole. Forse è sempre stato così. Bisogna solo sforzarsi di distinguere il significato dal suo supporto significante. Non si riesce a comprendere le implicazioni di un evento come questo? E, bisogna dirlo, anche dei primi lanci nello spazio?" in F. Fortini, "Viaggio sulla luna" in *Un giorno o l'altro* (Macerata: Quodlibet, 2006), p. 391.



### 3.3.2 Struttura poematica e collocazione del Soggetto

*Gli sguardi, i fatti e Senhal* rappresenta un *unicum* all'interno della produzione zanzottiana non solo e limitatamente all'eccezionalità del caso editoriale. Questa extravaganza viene incarnata anche dalla scelta della particolare forma nella quale il testo è accolto, ovvero quella del poemetto. La strutturazione di cicli di componimenti è ben presente nella produzione precedente del poeta solighese, che si mette alla prova già a livello de *La Beltà* con testi dal respiro ampio e dal tono fortemente argomentativo. Tuttavia, questo è l'unico caso in cui Zanzotto isola compiutamente un componimento ampio attribuendogli l'etichetta di poemetto, come dichiarato all'interno della sua breve nota di introduzione all'opera.<sup>239</sup>

Il poemetto è in questo senso scelto come la forma più adatta per trattare in modo coerente ed argomentativo il proprio argomento, ovvero la rilettura mitica (e quindi poematica) dello primo sbarco umano sulla luna.<sup>240</sup> Zanzotto giustifica la scelta di una particolare forma, la cui applicazione negli anni Settanta è fortemente limitata, al fine di realizzare e sviluppare il complesso problema contenutistico: egli attua una sorta di operazione di contenimento per mezzo della forma antica e archetipica del poemetto, originariamente destinato alle grandi narrazioni mitiche-eziologiche. Se da un lato l'opera appare compiuta nella finitezza dei suoi 250 versi, dall'altro la stessa struttura è sottoposta e condotta ad una sorta di detonazione attraverso due principali movimenti.<sup>241</sup>

Il primo ha a che fare con la possibile incompiutezza del poemetto zanzottiano, ovvero di una struttura che potenzialmente potrebbe continuare all'infinito all'interno di un costante sovrapporsi di voci e di lacerti dialogici che compongono il discorso amoroso fra le 59 voci

---

<sup>239</sup> Il problema della forma, soprattutto in riferimento alla sua apparente e circoscritta chiusura, viene affrontato da Zanzotto nella nota introduttiva all'opera, facendo riferimento al forte successo dell'opera opera nelle recenti interrogazioni sullo statuto dell'opera letteraria. Il riferimento tradisce e fa trasparire il tono polemicamente ironico con cui il poeta si rivolge ad uno dei punti fondamentali della riflessione postmoderna in merito all'arte: questo permette un ulteriore allontanamento della poetica di Zanzotto dall'etichetta di poeta della postmodernità, cfr. p. 34.

<sup>240</sup> La rilettura dell'evento contemporaneo in chiave mitica di lega profondamente al tipo di narrazione pervasive che il medium televisivo ha permesso, portando, appunto alla mitizzazione ed alla trasfigurazione simbolica dell'evento stesso; cfr. Silvana Calabrese, *Theatrum Mundi. Sbarco sulla luna* (Roma: Aracne, 2011).

<sup>241</sup> Zanzotto crea, in questo modo, una sorta di dialettica fra potenziale chiusura ed apertura dell'opera, in A. Zanzotto, "Nota di commento al testo" *Gli Sguardi, i fatti e Senhal*, pp. 45-46. È interessante rilevare come parallelamente simili considerazioni riguardo la forma poematica siano state compiute da Amelia Rosselli durante la pubblicazione del poemetto *La Libellula. Panegirico della libertà* (Milano. SE, 1996).

anonime e la voce lunare, la quale si esprime sempre in modo distintivo attraverso il virgolettato. L'inizio in *medias res* caratterizzato dalla voce lunare che supplica il proprio destinatario-poeta di non avviare la stesura di questo poemetto (“-NO BASTA, non farlo non scriverlo te ne prego-”) e l'interruzione brusca nel finale del componimento ad opera di uno dei Soggetti anonimi (“- Passo e chiudo -”) suggeriscono quella che viene definita dallo stesso Zanzotto nella nota come una dinamica caratterizzante “l'opera aperta”. Quest'ultima, secondo il poeta, sarebbe utilizzata come strumento, *test* per la messa in questione del proprio linguaggio poetico.<sup>242</sup> Di nuovo, come già in molti luoghi de *La Beltà*,<sup>243</sup> la poesia rappresenta un esperimento costruito intorno alla dicibilità del mondo, ovvero un esperimento che in quanto tale non presuppone un risultato, ma si delinea piuttosto come ricerca in atto. Questa dimensione di imprevedibilità controllata è riecheggiata nel poemetto anche dallo stesso rimando visivo al test di Rorschach, simbolo che si sviluppa intorno alla medesima dialettica fra interpretazione infinita ed uso esorbitante della parola ed invece una sua sistematizzazione percentuale.<sup>244</sup>

Il secondo e più interessante movimento è quello che ha a che fare con il posizionamento del Soggetto poetico, o più correttamente, dei Soggetti all'interno del testo. Attraverso la messa in scena delle 59 voci dialoganti si assiste infatti ad una deflagrazione del mito accolto dalla voce del *senhal* della divinità lunare. Questa sorta di azzeramento del livello standard di comunicazione per mezzo di una moltiplicazione ipertrofica dei punti di fuga del discorso centrale, rappresentato dal mito di ferimento e dall'allunaggio, viene realizzato da Zanzotto sviluppando un movimento centripeto di sovrapposizione dei 59 Soggetti che comunicano a distanza con il proprio *destinatario* interno. La voce della luna si rivela essere il centro di un discorso amoroso che a lei si rivolge ma che al contempo tende a deviare dalla propria orbita a causa di una moltiplicazione effusiva e confusiva dei Soggetti: “divaghiamo un poco e forse molto se vuoi / sulla ferita e sulla dolce colla fra noi”.

Con una dinamica simile alla descrizione del *destinatario* interno già attuata in *La Beltà*, l'avvicinamento al suolo lunare è caratterizzato da due movimenti contrapposti di diastole e di sistole, ovvero di dilatazione del discorso attraverso una moltiplicazione dei punti di

---

<sup>242</sup> L'attrazione letteraria verso questo tipo di poetica è rilevata anche da Umberto Eco all'interno di una delle sue più celebri opere saggistiche che viene pubblicata proprio in quegli anni; U. Eco, *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Milano: Rizzoli, 1971).

<sup>243</sup> Mattia Carbone, “Introduzione” in A. Zanzotto, *Gli sguardi, i fatti e Senhal* (Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2017), pp. 11-12.

<sup>244</sup> Zanzotto parla della prevedibilità del test in A. Zanzotto, “Alcune osservazioni dell'autore”, *Gli Sguardi, i fatti e Senhal*, pp. 46-47.

vista e dei Soggetti e di convergenza verso la vocalità mitica più fortemente attrattiva, ovvero quella del Soggetto lunare.

Il moto sistolico, di contrazione, viene realizzato da Zanzotto attraverso la creazione di una solida unità fonico-ritmica all'interno del testo, espediente già sperimentato nella produzione precedente ma che a partire dalle raccolte degli anni Settanta trova una sempre più compiuta realizzazione. La tessitura fonica, non limitata alla sola figura dell'allitterazione, viene complicata attraverso un uso ribattuto e sapientemente insistito di ripetizioni di parole o di interi sintagmi che favoriscono la creazione di un effetto diffuso di *refrain* nel testo e contemporaneamente caratterizzano l'unità strutturale del poema.<sup>245</sup>

Rivelatrici di questa dinamica sono sia le sequenze anaforico-elencative “No, io non mi sono ancora / no, io non mi sono nata / no, io nido nodoso”, “o eccidio fantasmatico [...] / o la risorsa [...] / o parlarci di poesia”, “sei il duale, sei qua sei là”, “mi avevi non avevi rimedio / mi avevi tolto filtro e agogie”, “vedi beatriche [...] / vedi la selva”; sia la ripresa con *variatio* di sintagmi verbali o nominali presenti nella lassa precedente al fine di creare un ulteriore elemento di raccordo, come in “sprofonderanno / e non ha uva né magnetico né ossigeno // «Sprofonderesti certo: meglio [...]”, o in “i tuoi occhi collirii [...] / i tuoi lumi collirii // “-L'occhio lacrima”, o ancora in “Qui si firma [...] // Qui la firma”.

Contrapposto al primo, il moto diastolico di *Gli sguardi, i fatti e Senhal* è originato dalla creazione di diversi campi semantico-concettuali attraverso i quali gli interventi dei singoli Soggetti possono essere ricondotti. Questo tipo di procedimento permette oltre che la moltiplicazione dei punti di fuga del discorso, a cui prima si accennava, anche la creazione di piccoli centri di produzione di senso che tematizzano diversi aspetti e funzioni del discorso. La tessitura macrostrutturale che emerge dalla raccolta è quindi quella di un Soggetto corale organizzato secondo diverse declinazioni tipologiche riconducibile ad altrettanti campi semantico-concettuali.

Il primo è rappresentato dai riferimenti all'opera precedente di Zanzotto soprattutto in riferimento alla sezione introduttiva de *La Beltà*. Numerosi risultano essere soprattutto i riferimenti al componimento *La perfezione della neve*,<sup>246</sup> con il quale l'intero poemetto dimostra di avere profonde consonanze. La funzione di questi rimandi è soprattutto quella di situare l'ultima opera zanzottiana in rapporto ed in dialogo con la produzione precedente, collocandola temporalmente e stabilendo un termine *post quem*, come appare evidente nei

<sup>245</sup> V. Abati, “Gli sguardi, i fatti e Senhal” in *L'impossibilità della parola* (Roma: Bagatto Libri, 1996), p. 44

<sup>246</sup> A. Zanzotto, “La beltà”, in *Le poesie e le prose scelte*, pp. 271-272.

versi “-E io andavo come in tanti soliti / e abitudini per nevi e per selve”, o in “[...] mentre stavo mettendo in sublime / la laboriosa neve”, o “-Io ero un osservatore del freddo, sai? / Del graffio colpo brivido della stratigrafia nivea”, o ancora “-Quella volta, scendendo a rompifiato di sbieco dal colle, / ho visto ruotare e andar fuori campo il campo de *La Beltà*”. Interessante è notare come l’utilizzo di deittici, indicatori temporali e soprattutto del tempo imperfetto, introduca il lettore all’interno della dimensione del racconto e della meta-narrazione.

Il secondo campo semantico-concettuale entro il quale si coagula un’altra linea del discorso è rappresentato dal contenitore psicoanalitico, che viene rappresentato non solo dalla componente visiva della tavola del test di Rorschach (si veda il doppio riferimento alla “tavola D”), a cui rimanda fra l’altro la profilatura dei versi volta a creare una sorta di esperimento di poesia visiva, ma anche dai riferimenti sparsi al tema lacaniano della “forclusione”<sup>247</sup>, dell’Inconscio freudiano (“i tuoi Es a milioni”) ed infine del “voyeurismo”. Il secondo tema risulta particolarmente implicato sia nei riferimenti letterari precedenti, per mezzo dell’estasi visiva prodotta dalla neve e dal paesaggio invernale che riflette e simbolizza la superficie lunare, sia in un altro contenitore semantico-concettuale.<sup>248</sup>



Particolare centrale della tavola D del test di Rorschach (fig. 5)

Questo ci porta al terzo campo caratterizzante i discorsi dei Soggetti, ovvero quello che fa riferimento al mondo filmico, fumettistico e visivo. Anche in questo caso la vista è coinvolta nel mito di violazione che viene fortemente potenziato dalla svendita percettiva della verginità lunare, dalla sua uscita dal campo del poetico per entrare all’interno di quello

<sup>247</sup> Il termine forclusione è introdotto da Lacan in campo psicoanalitico al fine di tradurre il freudiano *Verwerfung*: l’espressione è volta ad indicare il meccanismo difensivo sviluppato da una personalità psicotica nei confronti di un Significante specifico, che viene completamente abolito; cfr. Stijn Vanheule, *The subject of psychosis : A Lacanian perspective* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011). All’interno del discorso zanzottiano, nello specifico contesto in cui appare, il termine forclusione è da attribuire al movimento di esclusione della luna in quanto elemento significativo dall’esperienza del lirico, quindi del poetabile ed infine di ciò che è nominabile attraverso il linguaggio; cfr A. Zanzotto, *Gli sguardi, i fatti e Senhal* (Milano: Mondadori, 1990), p. 11.

<sup>248</sup> Si vedano per esempio i riferimenti frequentissimi all’occhio come sede del godimento visivo: “- Sempre è volto lo sguardo e l’occhio / in collirio si lacrima”, “L’occhio lacrima in fascino tutto il suo liquido interno”; cfr. anche James Deahl, *Under the watchful eye: poetry and discourse* (Fredericton: Broken Jaw Press, 1995).

pubblicitario votato alla banalizzazione, di cui il poeta accenna nella nota introduttiva al componimento. Appaiono quindi nel testo riferimenti a “i fumetti in ik” (citato in due luoghi testuali, corrispettivamente all’inizio ed alla fine del poemetto), “tivù-e-cinema”, “da un film, da film”, “Mary Poppins e il museo delle cere”, o addirittura alla restituzione fonosimbolica del rumore prodotto dallo schianto della navicella spaziale in “- Flash crash splash down”.

La mediatizzazione di una relazione che poeticamente è sempre stata descritta in modo intimistico e privato, porta il poeta a connettere il grande tema della vista, al tema della possessione, ovvero connettendo la rappresentazione dell’oggetto femminile (e del godimento implicato nella sua fruizione e mass-mediata) al tema della sublimazione, compiendo in questo modo un’ulteriore riflessione critica intorno alla rappresentabilità del reale attraverso il linguaggio poetico.

### 3.3.3 Per una teoria della sublimazione: il godimento e l’oggetto femminile

L’intervento critico ad opera di Stefano Agosti che accompagna la pubblicazione del poemetto nell’edizione del 1990 riconosce due livelli, “due luoghi di investimento di senso”<sup>249</sup> ben presenti all’interno del testo zanzottiano. Il critico individua ad un primo livello superficiale del testo la natura simbolica della cornice narrativa nella quale l’evento dell’allunaggio è inserito. L’utilizzo della nozione di simbolico che Agosti fa, si discosta dalla lezione lacaniana, riferendosi piuttosto alla proprietà che legano un simbolo ad uno specifico contesto culturale, del quale la serie di immagini presenti nel poemetto sono espressione: il simbolo, in questo senso, è una nozione prima di tutto antropologica.

Il secondo livello invece, suggerito dal particolare centrale della quarta tavola del test di Rorschach collocata direttamente sotto il titolo nella pagina iniziale del volume, si costituirebbe per mezzo dell’interpretazione dell’immagine lunare come luogo dell’Inconscio, luogo del grande Altro reso attingibile solo per mezzo di un atto di profanazione, quello appunto dell’allunaggio.

La messa in comunicazione di queste due polarità interne al testo, sempre secondo il critico, originerebbe un accorciamento della distanza fra queste due estremità opposte per mezzo di un’operazione esplosiva compiuta sul linguaggio che Zanzotto aveva già avviato nella

---

<sup>249</sup> S. Agosti, “Un intervento su Gli sguardi, i fatti e Senhal” in A. Zanzotto, *Gli Sguardi, i fatti e Senhal* (Milano: Mondadori, 1990), pp. 26-27.

raccolta precedente. Ma se la resa della componente simbolica del linguaggio (questa volta in senso lacaniano) è sicuramente presente all'interno delle intenzioni del poeta riguardo alla scrittura del poemetto, in realtà la lettura di Agosti risulta molto limitata nel momento in cui si consideri *Gli sguardi, i fatti e Senhal* come un'opera inserita all'interno di un percorso poetico e, utilizzando le parole dello stesso critico, "noetico-esistenziale"<sup>250</sup> coerente e fortemente strutturante una riflessione che deve costantemente mettere in comunicazione le opere di questo periodo e del precedente. La lettura psicologista limitata all'Inconscio risulta in qualche modo riduttiva nei confronti della complessità del discorso zanzottiano.

L'evento banale dell'allunaggio, la ferita lunare, non deve essere letto solo ed esclusivamente come un tentativo di colonizzazione dell'Inconscio, di una sua messa a disposizione della società mass-mediatica che è riuscita a rendere il luogo più recondito della psiche umana attingibile attraverso un controllo degli istinti da parte del mercato e della sua mediatizzazione, a cui concorre la forte presenza di un linguaggio pubblicitario e fumettistico nel poemetto. Questa interpretazione è possibile, ma da limitare piuttosto alla suggestione visiva del test di Rorschach che all'immagine lunare, vero centro meta-discorsivo e simbolico del componimento.

L'oggetto luna-Diana deve essere ricollegato all'altra dimensione che è stata precedentemente rintracciata nella poesia zanzottiana, ovvero quella che cerca di restituire le dinamiche del registro lacaniano del reale<sup>251</sup>: attraverso questa prospettiva l'oggetto lunare è interpretabile come *Das Ding*, ovvero la Cosa freudiana, il luogo abissale che non può essere rappresentato simbolicamente per mezzo del linguaggio umano. In questo senso, Zanzotto le attribuisce una serie di caratteristiche che si rivelano essere sovrapponibili alla definizione della Cosa fornita da Lacan.

Il primo punto di contatto è rappresentato dal fatto di essere in entrambi i casi un oggetto sublimatorio, ovvero il terminale in grado di innescare quel tipo di percezione estetica che è implicata all'interno dell'esperienza poetico. Il linguaggio, come atto di simbolizzazione, cerca di riempire questo vuoto della significazione ed è in questo tragitto comunicativo, rappresentato dal tragitto dalla terra alla luna, che si situa l'atto poetico: la poesia si rivela essere, per questi motivi, un estremo tentativo di mediazione.<sup>252</sup>

<sup>250</sup> Stefano Agosti, *Una lunga complicità* (Milano: il Saggiatore, 2015), p. 51.

<sup>251</sup> Vd. il paragrafo dedicato al vettore simbolico-reale, pp. 39-43

<sup>252</sup> Questo atto di mediazione compiuto dal linguaggio poetico è da contrapporre, in questo senso, a quello compiuto dal *modernismo*: "Si può, allora, ipotizzare un'altra posizione per l'oggetto-donna,

Tuttavia la Cosa rimane un oggetto non raggiungibile e quindi non conoscibile attraverso il linguaggio. La ferita inferta alla poesia è in questo senso molto simile al trauma dell'allunaggio: l'atto di violazione del suolo lunare rappresenta simbolicamente la scissione del Soggetto di fronte all'oggetto reso attingibile, o quantomeno illusoriamente più vicino, dall'esercizio della scienza a livello mass-mediatico.<sup>253</sup> Ed è proprio a tal proposito che all'interno del proprio commento al testo, il poeta parla di “ferita degli stadi psicologici”, proprio a causa dell'utilizzo di questa dimensione privata di contatto con il reale a livello di spendibilità e di una sua funzionalizzazione.

L'accorciamento della distanza verso l'oggetto sublimatorio ci conduce al secondo punto di contatto fra il testo zanzottiano e quello lacaniano in merito alla costituzione del reale: esso è rappresentato appunto da ciò che l'oggetto sublimatorio suscita all'interno del Soggetto, che costituisce l'altra polarità di questo discorso, ovvero il godimento. Quest'ultimo è ciò che Lacan definisce *jouissance* e che rappresenta un calco parziale del concetto di *Trieb* freudiano.

La *jouissance* deve essere prima di tutto distinta dal desiderio: mentre il secondo sviluppa una relazione *in praesentia* con il proprio oggetto, la seconda è caratterizzata da una dinamica molto più simile a quella descritta da Zanzotto all'interno di *Gli sguardi, i fatti e Senhal*. Attraverso un processo sublimatorio, la *jouissance* eleva infatti l'oggetto femminile, in questo caso rappresentato dalla luna, alla dignità di Cosa.<sup>254</sup> La poesia, allo stesso modo, tende a compiere lo stesso tipo di processo fissando però la distanza che separa il proprio oggetto (ora elevato alla dignità di Cosa) dal Soggetto attraverso la realizzazione di quella dinamica che abbiamo precedentemente definito *Spaltung* lirica. L'allunaggio, sia nella sua dimensione storica che nella trasposizione simbolica attuata da Zanzotto, nega la dinamica del godimento lirico del Soggetto che si rapporta con la Cosa

---

una specifica radicalizzazione del legame che Lacan istituisce in poesia tra la donna e la Cosa, cioè che essa non sia collocata al posto della Cosa – in una operazione di sostituzione – ma che essa sia la Cosa, sia il nome dato alla Cosa, per una sorta di mediazione (previa una sorta di selezione per sineddoche).” In Francesco Giusti, “The object of desire in lyric poetry: some considerations on sublimation” in *Between* (Cagliari: University Press, 2013), vol. III, n. 5, p. 3.

<sup>253</sup> Interessante è, in questo senso, confrontare il testo del poemetto con un articolo ad opera di Primo Levi apparso su *La Stampa* il 21 luglio 1969 che tradisce notevoli punti di contatto con la posizione zanzottiana: “Occorrerà quindi rinunciare al mondo della Luna inteso come simbolo di fantasie vane, come non-luogo; [...] è peccato ma questo nostro non è tempo di poesia: non la sappiamo più creare, non la sappiamo distillare dai favolosi eventi che si svolgono al di sopra del nostro capo.” In Primo Levi, “La luna e noi”, in *L'altrui mestiere* (Torino: Einaudi, 1985), pp. 20; 22.

<sup>254</sup> Néstor Braunstein, “Desire and *jouissance* in the teachings of Lacan”, in AAVV, *Cambridge companion to Lacan* (Cambridge: University Press, 2001) p. 107; per la definizione originale, si veda J. Lacan, “L'oggetto e la Cosa” in *Seminario VII*, p. 133.

proprio nel momento in cui la rende fruibile mediaticamente attraverso un modo di produzione mass-mediatico: la fruizione di questo evento di violazione è resa accessibile a livello inter-soggettivo ed è questa dimensione del godimento collettivo che viene percepita da Zanzotto come totalmente oppositiva rispetto alle dinamiche della poesia.

Diversamente dall'allucinazione semplificatoria operata dai nuovi linguaggi dei *media*, la sublimazione lirica infatti si nutre della propria impossibilità ad essere soddisfatta essendo il "tendere a" la vera ed unica dimensione pulsionale della poesia lirica.<sup>255</sup> *Das Ding* è in questo senso l'Altro assoluto del Soggetto che si ritrova all'interno della dinamica del godimento come forma di rimpianto alla base dello stesso principio regolatore della vita inconscia che, in termini già freudiani, è definito come *Lustprinzip*.<sup>256</sup> La reificazione del principio del piacere attuata per mezzo dell'accorciamento della distanza con l'oggetto femminile sublimatorio mette in crisi la stessa possibilità del linguaggio poetico di esistere all'interno del periodo storico nel quale il poemetto *Gli sguardi, i fatti e Senhal* è inserito proprio perché non riconosce la distanza esistente e necessaria fra il Soggetto lirico e l'alterità radicale della Cosa.<sup>257</sup>

Questo ci conduce al terzo elemento di raccordo: esso è rintracciabile nella caratterizzazione della luna attraverso il *senhal* della dea lunare Diana. Il meccanismo del *senhal*, ricavato dalla tradizione lirico-cortese, permette di evidenziare quella distanza fondamentale con l'oggetto e di introdurlo solo attraverso il tema del segreto, dell'occultamento dietro un significante.<sup>258</sup> L'oggetto sublimatorio nella poesia zanzottiana non è mai fornito al lettore in assenza di un intermediario, di un filtro significante che in questo caso è incarnato dal simbolo dell'oggetto femminile. Zanzotto definisce il dettaglio

---

<sup>255</sup> In questo senso luna/Diana è più di un oggetto, di un terminale poetico, sovrapponibile piuttosto alla nozione di Cosa freudiana in grado di innescare il processo sublimatorio nel Soggetto: "La sublimazione, che offre al *Trieb* una soddisfazione diversa dalla sua meta – sempre definita come meta naturale- è per l'appunto ciò che rivela la natura propria del *Trieb* in quanto non è semplicemente l'istinto, ma ha rapporto con *das Ding* come tale, con la Cosa in quanto distinta dall'oggetto." In J. Lacan, "Il problema della sublimazione. L'oggetto e la Cosa", in *Seminario VII*, p. 132.

<sup>256</sup> J. Lacan, "Introduzione alla Cosa" in *Seminario VII*, p. 62

<sup>257</sup> J. Lacan, "Il problema della sublimazione. L'amor cortese come forma di anamorfosi", in *Seminario VII* pp. 180-181; si veda anche M. Recalcati, "Il trauma della poesia" in *Il miracolo della forma* (Milano: Bruno Mondadori, 2011), p. 192: "La parola analitica condivide con la parola poetica questa rottura preliminare con ogni concezione ontologico-referenzialista del linguaggio, poiché per entrambe vale il presupposto che nessun significante possa rinviare direttamente alla Cosa, in quanto la Cosa è come inattuabile, fuori rappresentazione, e dunque, per sempre perduta per l'essere parlante"; ed ancora p. 208 "La parola poetica -come quella analitica- non si limita a rispondere alle leggi della sostituzione (metafora) e della combinazione (metonimia), ma implica un taglio, un incontro traumatico con il reale".

<sup>258</sup> J. Lacan, *Seminario VII*, p. 179.



tratto dalla prima tavola del test di Rorschach come “una figura femminile, una specie di fantasma che però coinciderebbe, per certi aspetti, con il sesso femminile, che a sua volta è emblema di un mancamento”.<sup>259</sup> Ed è solo per mezzo dell’enucleazione di un simbolo, di un nome di battaglia derivato dalla tradizione lirica provenzale, che è possibile nominare la Cosa femminile, rendendola rappresentabile attraverso un significante altro.

Il problema della rappresentabilità dell’oggetto e della sua caratterizzazione in quanto oggetto femminile, rimanda ulteriormente alla teoria della sublimazione lacaniana. Infatti, l’accento posto sulla caratterizzazione dell’oggetto sublimatorio come Cosa femminile sembra riecheggiare ad un livello la definizione di sublimazione da parte di Lacan, soprattutto per quanto concerne la sua influenza kleiniana:<sup>260</sup> la sublimazione, in questo senso, viene letta come una funzione restitutivo-riparatrice nei confronti delle ferite inferte dal Soggetto al corpo materno, incarnato nella Cosa femminile. Il merito riconosciuto a Melanie Klein da parte di Lacan sta appunto nell’aver collocato il nodo della sublimazione a partire dall’attaccamento del Soggetto all’oggetto fondamentale ed in qualche modo archetipico, ovvero la Cosa materna. In *Gli sguardi, i fatti e Senhal* è possibile rintracciare un’incredibile prossimità a questo tipo di suggestioni psicoanalitiche sia dal punto di vista della descrizione della ferita inferta all’oggetto femminile, sia per quanto la sua erotizzazione.

Per quanto riguarda la rappresentazione della ferita è possibile rintracciare una serie di espressioni riconducibili all’area semantica della violenza, presente già nelle prime battute del poemetto: “- Doveva accadere laggiù che ti e ti e ti e ti / lo so che ti hanno || presa a coltellate”, completato da una seconda e terza voce (“-Ma ora vengono alle mani ora saltellano i coltelli / nei luoghi comuni e t’incide”), che tende a connettere il tema della ferita a quello della rappresentazione erotica del corpo materno-femminile (si veda, in questo senso la resa sinestetica delle “coltellate orgasmi”, o l’effetto di zoom su alcuni particolari basso-corporei in “- Io sto gustando i tuoi sanguini i tuoi Es a milioni / sì tesoro, sì tette di lupa in sussulto”, o in “e (in)ferimenti (non direi traumi, più) portati / su me e sul femmineo femore”). La stessa luna-Diana sembra assumere il suo ruolo di oggetto

<sup>259</sup> A. Zanzotto, “Alcune osservazioni dell’autore” in *Gli sguardi, i fatti e Senhal* (Milano: Mondadori, 1990), p. 45.

<sup>260</sup> J. Lacan, “L’oggetto e la Cosa” in *Seminario VII*, pp. 125-126; M. Recalcati, “Oggetto della sublimazione e oggetto melanconico” in *Il miracolo della forma*, pp. 22-24; per un maggiore approfondimento della prospettiva kleiniana sul tema, si veda Melanie Klein, “Situazioni di angoscia infantile espresso in un’opera musicale e nel racconto di un impeto creativo”, in *Scritti 1921-1958* (Torino: Bollati e Boringhieri, 1986), pp. 239-248.

materno fino ad arrivare ad identificarsi lei stessa trauma: in uno dei frammenti di questo discorso amoroso, essa è portata a coincidere con la ferita, recitando uno dei passaggi più lirici del componimento<sup>261</sup> (“- «Ero il trauma in questo immenso corpo di bellezza / corpo di bellezza è la selva in profumo d’autunno / in perdizione d’autunno [...]” ed ancora “- «La mia ferita mi ha delibata decifrata / mi ha accompagnata [...] la mia ferita è stata la mia sorte la mia corte il mio forte» -”). Ma è in una delle ultime battute di questo dialogo impossibile che la luna è condotta a definirsi “- «Povera cosa, povere cose» -”, rafforzando ulteriormente l’ipotesi riguardo alla presenza di una forte eco lacaniana, orientata verso l’interrogazione del registro reale, all’interno di *Gli sguardi, i fatti e Senhal*.

### 3.4 *Pasque*

La principale vulgata critica che viene a costruirsi intorno alla raccolta *Pasque*, pubblicata per *Lo Specchio* mondadoriano nel 1973, contiene *in nuce* l’individuazione di quella che può essere considerata come la più superficiale ed apparente delle sue caratteristiche: la nuova raccolta viene infatti interpretata da diversi critici<sup>262</sup> come una sorta di riedizione semplificatoria de *La Beltà*, libro che aveva determinato l’inizio di una nuova stagione all’interno del percorso di strutturazione poetica zanzottiano. Se però risulta facilmente sostenibile una contiguità fra le due raccolte, originata soprattutto da una serie di rimandi testuali evidenti, dall’altro lato è importante evidenziare come *La Beltà* inizi una nuova linea di sviluppo che orienta il discorso del poeta e si pone alla base di esso come punto abissalmente più profondo. All’interno di *Pasque*, è invece possibile individuare un forte elemento di discontinuità a livello di impostazione macrostrutturale.

In modo quasi totalmente speculare alla raccolta precedente, anche *Pasque* risulta organizzata intorno a due sezioni composte dallo stesso numero di componimenti (in questo caso, undici per sezione): la prima, a cui viene attribuito il titolo *Misteri della pedagogia*,

---

<sup>261</sup> Nella poesia di Zanzotto questo movimento costante fra basso-corporeo e sublime non preclude la messa in atto di un processo di sublimazione attraverso il linguaggio. Si confronti anche la definizione del rapporto fra godimento e poesia in J. Lacan, “Complemento” in *Seminario VII*, p. 190: “La sublimazione non è infatti quel che un fatuo volgo pensa, e non si esercita sempre obbligatoriamente nel senso del sublime. Il cambiamento di oggetto non fa necessariamente sparire l’oggetto sessuale, anzi: l’oggetto sessuale, sottolineato come tale, può fare la sua comparsa nella sublimazione. Il gioco sessuale più crudo può essere oggetto di una poesia, senza perciò che questa perda il suo intento sublimante.”

<sup>262</sup> V. Abati, “Il consolidarsi della fortuna fra *La Beltà* e *Pasque*”, in *L’impossibilità della parola. Per una lettura materialistica della poesia di Zanzotto* (Roma: Bagatto Libri, 1991), pp. 128-129.

lo stesso del componimento proemiale che determina il tono di questo primo nucleo, e la seconda, intitolata *Pasque*. Al centro viene collocato forse il primo vero esperimento compiuto di poesia visiva compiuto da Zanzotto, ovvero la poesia-figura dal titolo *Microfilm*.<sup>263</sup>

Se la bipartizione della raccolta è quindi considerabile come un elemento di potenziale apparentamento fra *La Beltà* e *Pasque*, tuttavia è necessario rilevare quelle che sono considerabili come dei veri e propri elementi di innovazione della seconda. Il primo è rappresentato da una riduzione del numero dei componimenti che la compongono, 22 contro i 38 di *La Beltà*, a cui fa da contraltare un consistente estensione della portata del numero dei versi che compongono ogni singolo testo. I componimenti di *Pasque* sono considerevolmente più lunghi rispetto all'opera precedente ed appaiono diffusamente ed egualmente distribuiti lungo l'intero perimetro della raccolta e non concentrati in zone particolarmente sensibili, come era avvenuto nella sezione proemiale de *La Beltà*, nella quale i tre lunghi componimenti *La perfezione della neve*, *Sì, ancora la neve* ed *Alla stagione* formavano una sorta di micro-sezione unitaria.<sup>264</sup> Ma questo particolare attacco costituiva un caso isolato e circoscritto soprattutto se confrontato con l'estensione di altre sezioni caratterizzate da componimenti dal respiro più breve come *Possibili prefazi o riprese e conclusioni* ed il rispettivo controcanto rappresentato da *Profezie o memorie o giornali murali*.<sup>265</sup> Fondamentale risulta per questi motivi l'indagine svolta intorno alla struttura poemica, sviluppata da Zanzotto nell'opera precedente *Gli sguardi, i fatti e Senhal*, punto di passaggio obbligato e determinante per quelli che saranno gli ulteriori sviluppi della poesia zanzottiana non solo in *Pasque*, ma anche nelle raccolte successive ed in particolare per quanto concerne *Il Galateo in bosco*.

Ulteriore elemento di novità rispetto alla raccolta precedente consiste nella diversa collocazione del componimento centrale: mentre *L'elegia in petél*, pur venendo indicato dallo stesso autore come il testo strutturante l'intera raccolta, al fine di mantenere la corretta

---

<sup>263</sup> *Microfilm* rappresenta il primo esempio compiuto di poesia visiva, i cui precedenti possono essere rintracciati nella tavola del test di Rorschach inserita in *Gli sguardi, i fatti e Senhal*. Abati afferma in proposito: "D'altra parte ad uno sguardo più attento si manifesta rapidamente come l'emergenza iconografica non si presenti affatto come lato della comunicazione linguistica ma, al contrario, sia ricondotta al suo interno per giocarvi una funzione particolarissima. I disegni e altri segni non verbali [...] valgono sulla pagina non autonomamente, come simboli di un referente concettuale, ma spesso sono impiegati come sostituti del corrispondente segno linguistico e, comunque, sono sempre imbricati per sineddoche con il contesto linguistico." Ib. p. 52.

<sup>264</sup> L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, regioni genetiche* (Pisa: ETS, 2011), pp. 88-129.

<sup>265</sup> A. Zanzotto, "La Beltà" in *Le poesie e le prose scelte*, pp. 280-293; 318-346.

proporzione numerica fra la prima e la seconda sezione dell'opera, essa doveva essere accorpata alla seconda sezione, che costituiva il vero tentativo di *pars costruens* del processo di indagine di dicibilità poetica.<sup>266</sup> Essa appariva quindi centrale, ma non del tutto separabile da uno degli esperimenti possibili sui quali potenzialmente poter edificare la propria autenticità espressiva. *Microfilm*, diversamente, è il vero centro di *Pasque*, non solo a livello di perfetta ed equilibrata collocazione entro le due ali di testo che lo contengono, ma nel senso più proprio di una vera e propria *mise en abyme* che pone al centro del proprio scrigno la chiave interpretativa dell'intera architettura che governa: *Microfilm* è metonimicamente la parte per il tutto di *Pasque*.<sup>267</sup>

Alla luce di queste considerazioni, è possibile interpretare la semplificazione nell'organizzazione strutturale di *Pasque* come un'ulteriore scelta di poetica in grado di orientare la lettura dell'intera raccolta che viene attuata dal poeta solighese seguendo due principali direzioni.

La prima connette questo snellimento dell'impianto macro-strutturale alla volontà di evidenziare una più spiccata e netta contrapposizione della prima alla seconda sequenza, ovvero fra il tema della pedagogia, centro concettuale della prima sezione *Misteri della pedagogia*, ed il tema religioso, o più propriamente, sacro, nucleo invece della seconda sezione eponima *Pasque*. A questo proposito, è lo stesso autore a definire l'intera raccolta come un "libro contraddittorio"<sup>268</sup>, basato su antinomie che, ancor prima del significato complessivo, ne governano la struttura.

Per quanto concerne la seconda, la riduzione di complessità rispetto a *La Beltà* può infine essere letta come un tentativo di evidenziazione, di vera e propria *mise en relief*, dell'ideogramma di *Microfilm*: il *calembour* visivo, rappresentato da un anagramma triangolare, è costruito sulla base delle due figure minime dell'IO e di DIO, entro la quale vengono compresi ulteriori sviluppi.<sup>269</sup> La particolare struttura della raccolta e la sua ridotta

<sup>266</sup> Questo per mantenere l'esatta proporzione numerica di diciannove testi, fra la prima sezione della raccolta e la seconda, cfr. pp. 67-71.

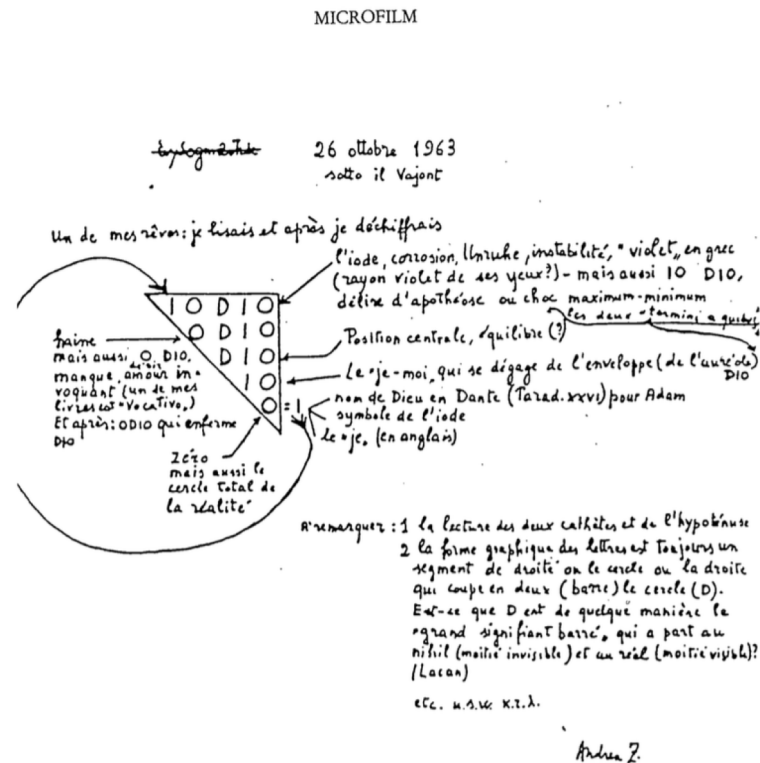
<sup>267</sup> A questo proposito è interessante ricollegarsi ad un'opera di sociologia dell'arte di Pierre Francastel tradotta da Zanzotto in questi anni, nella quale è possibile significativamente leggere un'affermazione che significativamente sembra rispecchiare l'uso delle immagini all'interno della poesia zanzottiana: "l'uso della parte per il tutto è in assoluto una regola assoluta della figurazione" in P. Francastel, *Studi di sociologia dell'arte*, trad. di A. Zanzotto (Milano: Rizzoli, 1976), p. 16.

<sup>268</sup> A. Zanzotto, "Autoritratto", in *Le poesie e le prose scelte*, p. 1206.

<sup>269</sup> Questo tipo di scelta è in linea con l'inserimento della tavola del test di Rorschach all'interno di *Gli sguardi, i fatti e Senhal*, oltre che con le successive scelte grafiche e tipografiche attuate in *Il Galateo in Bosco*. Dal Bianco afferma in proposito: "in generale, si può affermare che l'iconismo di Zanzotto risponde a un principio regressivo: la figura si situa in una zona per certi versi a metà fra il *petèl* e il

articolazione assumono la principale finalità di evidenziare il Soggetto, rappresentato dalla sua riduzione a puro pronome, ed il suo rapporto con l'Altro (nelle rispettive declinazioni lacaniane di piccolo e grande altro) all'interno della particolare narrazione entro la quale è destinato, figura ulteriore e finale della Storia soggettiva.

### 3.4.1 *Microfilm*: una poesia, una visione onirica



Interessante è quindi la collocazione di questo piccolo esperimento di poesia visiva esattamente al centro della nuova opera zanzottiana, a cui corrisponde quel tentativo di messa in rilievo dello stesso, per i motivi elencati precedentemente.

Prima di essere inserito nella raccolta zanzottiana, l'ideogramma viene pubblicato nel 1971, all'interno della rivista *Strumenti critici*, nella rubrica "Microfilm" da cui eredita il nome.<sup>270</sup>

Il nome della rubrica trascina con sé e suggerisce la destinazione obbligatoria della poesia che

silenzio, o in un luogo altro rispetto a entrambi, se si intende il silenzio come assenza di parole", in S. Dal Bianco, "Profili dei libri e note alle poesie" in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, p. 1577.

<sup>270</sup> E' interessante notare come lo stesso l'elemento involontario-onirico sia determinante non solo per la natura del componimento, ma anche per la determinazione del suo titolo: "Il componimento è caduto appunto sotto il titolo di *Microfilm*. Ed è questo il titolo di una rubrica della rivista *Strumenti Critici*, nella quale venne inserito [...]". In A. Zanzotto, "Una poesia, una visione onirica" in *Le poesie e le prose scelte*, p. 1294.

si trova, a sua volta, ad essere corrisposta da un titolo che non è stato pensato per lei, ma che riesce perfettamente a descriverne la natura e soprattutto la genesi. È lo stesso Andrea Zanzotto a sottolineare come “davvero nessun titolo mi parve più appropriato di questo per qualcosa che, apparsomi come microfilm e metafilm nel sogno, si era certamente miniaturizzato, impoverito in *microfilm* nella mia versione”<sup>271</sup>.

La scrittura del componimento risulta inoltre perfettamente collocabile storicamente essendo legata ad un particolare evento storico situabile nella memoria microstorica del poeta. L’evento di profonda natura traumatica, occasione esterna della poesia e referente storico, è rappresentato dal disastro del Vajont di cui il poeta viene a conoscenza la mattina del suo compleanno, il 10 ottobre 1963: la trascrizione del sogno, secondo il racconto che Zanzotto riporta nell’intervento *Una poesia, una visione onirica?*, avviene durante la stessa giornata.<sup>272</sup> Essendo il testo così razionalmente collocabile storicamente, risulta quindi motivata un’interrogazione riguardo ai motivi che abbiano portato il poeta all’inserimento di questo ideogramma nella raccolta pubblicata nel 1973, ovvero a dieci anni di distanza dal referente esterno che lo ha determinato. Se guardiamo alle date di pubblicazione delle raccolte zanzottiane, la collocazione più ovvia sarebbe dovuta essere ne *La Beltà*, la cui data di pubblicazione, il 1968, è più prossima all’evento rievocato dal poeta. In realtà la definitiva annessione al testo di *Pasque*, a cui segue il posizionamento nel cuore della raccolta, è profondamente connaturato alla diversa natura tematica dell’ultima opera zanzottiana, rispetto alla quale *Microfilm* si trova ad essere, per mezzo di un nuovo gioco di scomposizione manierista, la vera parte per il tutto.<sup>273</sup>

Mentre infatti ne *La Beltà*, il centro della raccolta e dell’intera riflessione era rappresentato dall’*Elegia in pétel*, ovvero la riflessione del componimento era svolta intorno al *medium* linguistico-poetico ed alla sua possibilità di rappresentare autenticamente il mondo, nel caso di *Microfilm*, e metonimicamente di *Pasque*, il tema del Soggetto è invece implicato direttamente per mezzo di un rapporto di tipo estensivo non solo con la propria dimensione

---

<sup>271</sup> Ib. p. 1296.

<sup>272</sup> In questo intervento Zanzotto allude ad una doppia influenza che ha stimolato la scrittura del componimento: da un lato la tradizione surrealista dell’*écriture automatique*, mentre dall’altro l’effetto delle droghe e dei medicinali sull’atto creativo. Entrambe queste suggerite rivelano profonde influenze, o per meglio dire, cliché culturali: in questo senso, secondo Zanzotto, *Microfilm* rivela dei tratti di resistenza e ne viene rivendicata la profonda novità rispetto ad altri precedenti meno spontanei, in A. Zanzotto, “Una poesia, Una visione onirica?”, in *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1288-99.

<sup>273</sup> Vivianne Hand, “God and I: Microfilm in Zanzotto’s Pasque”, in *Romance Studies* (Leeds: Maney Publishing, 1998), pp. 86-87.

egologica, iscritta nel pronome IO, ma anche compresa nell'estremo verticale di questa costruzione, rappresentato da DIO, figura del linguaggio.<sup>274</sup>

L'intera produzione zanzottiana può essere ricondotta e rappresentata attraverso una triangolazione operata fra Soggetto, linguaggio e natura/Storia. In questo senso, *Pasque* rivela, soprattutto nel momento in cui la si accosti al testo de *La Beltà* e la si analizzi a partire da *Microfilm*, una maggiore contiguità e un più profondo sviluppo del tema del Soggetto, rispetto ad un'indagine del *medium* che struttura la propria esperienza, ovvero il linguaggio poetico.<sup>275</sup>

### 3.4.1.1 La struttura del sogno e l'ordine dei significanti

Procediamo ora con ordine illustrando la struttura ed il contenuto del componimento. Stando al commento, istintivamente trascritto in francese dal poeta<sup>276</sup> e allegato all'ideogramma, la poesia può essere contemporaneamente letta ed interpretata sia a partire dai due cateti, sia dall'ipotenusa.<sup>277</sup>

Il criptogramma è infatti contenuto all'interno di un triangolo equilatero all'interno del quale si alternano i tre caratteri O, I, D che concorrono alla formazione e scomposizione di parole dal significato compiuto. In realtà, i caratteri principali di questa costruzione sono due, le vocali O ed I, la cui sovrapposizione dà origine alla D, lettera già presente in *Gli Sguardi, i fatti e Senhal*<sup>278</sup>, l'elemento onirico-visivo della tavola di Rorschach, e che in questa nuova realizzazione viene definito, con termini lacaniani, "il grande significante barrato". I due significanti barrati all'interno del marcrotesto delle opere lacaniane sono la A, rappresentante l'inconscio, e la S, rappresentante il Soggetto scisso<sup>279</sup>. La lettera D

<sup>274</sup> "Mi sono così sentito di riportare giusto nel mezzo del mio libro *Pasque* il mio grafema risalente a tanto tempo prima perché poteva davvero autorizzarsi come poesia viva fondata. In *Pasque* l'abbandono onirico, e quasi la visionarietà (di sogni a occhi aperti e anche a occhi chiusi, in pieno tremiteo REM) si combina molto spesso con calate a picco entro la referenzialità, il quotidiano, la socialità nel senso più immediato. E questo strambo triangolo farcito di segni grossolani mi appariva appunto come un ponte fra misteri onirico-analogici e la forza addirittura brutale del referente storico, il disastro del Vajont." A. Zanzotto, "Una poesia, una visione onirica?", p. 1295.

<sup>275</sup> V. Abati, "Lo spazio della lingua" in *L'impossibilità della parola* (Roma: Bagatto Libri, 1991) p. 50

<sup>276</sup> A. Zanzotto, "Una poesia, una visione onirica?", p. 1297.

<sup>277</sup> Anche se è la lettura di quest'ultima ad orientare le altre.

<sup>278</sup> Cfr. p. 83.

<sup>279</sup> La S barrata, all'interno del *VI Seminario* lacaniano e del grafo nel quale venivano raffigurati i circuiti del desiderio, rappresentava il Soggetto scisso, vittima cioè di della *Spaltung*, ovvero di quella scissione prodotta di fronte alla presenza del proprio oggetto del desiderio (quello che veniva definito come oggetto piccolo a). Si confronti il grafo introdotto da Lacan all'inizio del *Seminario VI* con la complicazione offerta all'interno dell'articolo, insieme anche all'ulteriore esemplificazione letteraria

appare in una sola occasione all'interno del saggio "Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano"<sup>280</sup> nella quale viene illustrata la formula completa del grafo del Desiderio: il grafema D veniva in quell'occasione messo in relazione con il Soggetto scisso, rappresentato dalla S barrata, e sembrava voler indicare ciò che avviene alla domanda nel momento in cui il Soggetto svanisce.<sup>281</sup>

Il ragionamento intorno al Soggetto viene compiutamente sviluppato dalla poesia all'interno di quello che potremmo definire il suo primo verso: la parola IODIO rimanda ad un primo livello di interpretazione direttamente all'evento traumatico esogeno che ha stimolato il sogno, attraverso l'immagine di corrosione ed instabilità veicolata dall'elemento chimico. IODIO è inoltre scomponibile nelle due estremità su cui, come già evidenziato, si imposta l'intero ragionamento ovvero l'IO e DIO. Questo rapporto verticale fra il Soggetto e la dimensione divina, non deve però essere interpretata come una tensione teleologica in senso religioso, quanto piuttosto come rapporto fra l'ente soggettivo e l'irraggiungibile definizione del proprio proprio oggetto. È questo, in ultima istanza ed in riferimento alla poesia di Zanzotto, il vero e castrante "Nome del Padre"<sup>282</sup> che viene implicato all'interno della propria ricerca. Il rapporto fra il Soggetto e la dimensione simbolica del linguaggio, che per sua natura è inattuabile al pari della divinità, è all'origine di quello che viene definito in commento come "shock maximum-minimum", la vera chiave di volta dell'interrogazione zanzottiana intorno allo statuto della poesia durante gli anni Settanta, il "delirio d'apoteosi" della rappresentazione linguistica.

La componente di violenza rituale realizzata linguisticamente dalla poesia è sviluppata ulteriormente nel secondo verso dalla parola ODIO, contemporaneamente sentimento di rivolta ed imprecazione elegiaca rappresentata dalla sua frantumazione in O-DIO.<sup>283</sup>

---

dell'oggetto a offerta tramite l'interpretazione psicoanalitica dell'Amleto shakespeariano, in J. Lacan, "Costruzione del grafo" e "L'oggetto Ofelia", in *Seminario VI. Il Desiderio e la sua interpretazione* (Torino: Einaudi, 2016), pp. 5-28; 337-56.

<sup>280</sup> J. Lacan, "Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano" in *Scritti* (Torino: Einaudi, 2000), vol. 2, pp. 795-831.

<sup>281</sup> Ovvero svanisce anch'essa, cfr. lb. p. 811.

<sup>282</sup> Lacan introduce la nozione di *Nome-del-Padre* come significante sostitutivo del fallo. Esso può funzionare come il Significante primo che permette al Soggetto di venire introdotto nel discorso per mezzo di esso, prima degli altri significanti che costituiscono il sapere inconscio, ovvero il sistema dell'Altro declinabile nelle manifestazioni del linguaggio, della cultura e delle Legge, cfr. Jacques Lacan, "Il simbolico, l'immaginario, il reale", in *Dei Nomi del Padre. Il trionfo della religione* (Torino: Einaudi, 2006), pp. 8-25.

<sup>283</sup> Lo stesso tipo di rapporto di infatuazione aggressiva sarà riscontrabile nel componimento La Pasqua a Pieve di Soligo, Cfr L. Stefanelli, "La diga" in *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati* (Milano: Mimesis, 2015), p. 95-96.



Nell'appello è contenuta inoltre l'immagine di una mancanza, di quel *manque-à-être* che Agosti ha indicato come possibile fondamento della poesia degli anni Settanta.<sup>284</sup> In riferimento alla propria poesia, Zanzotto descrive il *manque* come “mancamento radiale” ovvero quel limite referenziale della rappresentazione linguistica che vede il Soggetto collocato al centro di una sconnesione che sconvolge l'assetto del mondo.<sup>285</sup> Da questo punto abissale di sfasatura, aperto e sondato all'interno de *La Beltà*, ha origine il movimento di risalita all'interno del quale traspare un'assoluta necessità di raggiungere una verità storica (in un primo momento nella sua dimensione individuale) ed etica. Nel caso di *Microfilm*, il grande Altro, si incarna nella stessa natura onirica del componimento, subita prima passivamente e poi razionalmente inserita nel piano di un'opera più complessa.

La posizione centrale di equilibrio al terzo verso è quindi quella occupata dalla parola DIO, nuovamente identificato come il principale riferimento simbolico verso il quale il *messaggio* è orientato.

Nel quarto verso viene isolato l'IO, il secondo ente intorno al quale l'architettura geometrica del sogno viene sviluppata.<sup>286</sup> Zanzotto sottolinea come il Soggetto sia liberato dall'elemento che lo avvolgeva proteggendolo, ma che allo stesso tempo lo nascondeva. Quest'ultimo è da intendersi ancora rappresentato da DIO, ovvero dall'elemento linguistico considerato nella sua dimensione verticale di rappresentabilità e di contenimento del mondo attraverso il *codice* sublimatorio della poesia. Il Soggetto, isolato nella sua essenza pronominale, fonda quindi la possibilità traumatica di descrivere in modo autentico la realtà (rappresentata dal carattere O, descritto dal commento come “cerchio totale della realtà”) attraverso il registro simbolico ed il flusso violento ed incontrollato dei significanti che hanno valicato la diga che teneva separati processo primario e secondario.

---

<sup>284</sup> Intervento di Stefano Agosti contenuto nella sezione “I dibattiti. 4” in T. Kemeny, C. Viviani, *Movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, pp. 264-265

<sup>285</sup> S. Agosti, "Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto", in *Poesie (1938-1986)*, (Milano: Mondadori, 1993), p. 30.

<sup>286</sup> L'approccio al tema del Soggetto attraverso la sua rappresentazione pronominale è costante in tutta la produzione zanzottiana. Per questo risulta difficile “risolvere l'approccio alla poetica di Zanzotto nel tracciare una traiettoria che consiste nella progressiva dissoluzione del soggetto, a cui si accompagna la dissoluzione del rapporto tra significante e significato”, in Mario Moroni, “L'io come unità minima di testimonianza critica” in *Italica* (Toronto: American Association of teachers of Italian, 1996) p. 87.

### 3.4.1.2 La proposta a Laplanche e Leclaire

La stessa vicenda compositiva rappresenta un tentativo di avvicinamento e di realizzazione del mito lacaniano della “parola piena”, quella che possa attingere ad un vero significato in riferimento alla rappresentabilità del reale proprio perché più prossima alla volontà del grande Altro, dell’Inconscio. Nell’intervento critico di molto successivo alla pubblicazione di *Pasque*, è lo stesso Zanzotto ad interrogarsi intorno all’istanza inconscia che avrebbe caratterizzato la genesi del componimento: “Non è invenzione, ma semplice trascrizione di un sogno: ammesso che ciò sia possibile, o abbia semplicemente senso”.<sup>287</sup> In questo senso, l’intero presupposto teorico soggiacente la strutturazione dell’ideogramma sembra prendere le distanze da un’interpretazione ortodossa dell’opera di Lacan. Come infatti precedentemente sottolineato, Jacques Lacan descriveva l’Inconscio come luogo inattingibile direttamente dal Soggetto, che ne poteva al massimo interrogare alcune manifestazioni molto limitate e la cui indagine, in ultima istanza, era riservata alla figura dello psicoanalista.<sup>288</sup> La poesia, descritta come pratica terapeutica in funzione della sua natura giocata entro gli estremi della dialettica terminabile/interminabile, poteva in questo senso rappresentare una sorta di pratica analitica *in vitro* in grado di rispecchiare le dinamiche interne l’inconscio soggettivo.

Ma in *Microfilm* si trova verificato qualcosa di diverso, o per meglio dire, qualcosa che sviluppa le teorie lacaniane riguardanti il registro simbolico e l’istanza dell’inconscio seguendo una differente direzione. Nelle due stesure di *Microfilm*, precedenti a quella definitiva accolta in volume,<sup>289</sup> Zanzotto appone un ulteriore titolo in grado di orientare la lettura del componimento: la scritta riporta “Proposta a Laplanche e Leclaire”, due allievi di Jacques Lacan che sono protagonisti, durante gli anni Sessanta, di un allontanamento

---

<sup>287</sup> In A. Zanzotto, “Una poesia, una visione onirica?” in *Le poesie e le prose scelte*, p. 1295. Il testo originale è conservato in due redazioni al Centro Manoscritti di Pavia e su una delle due buste in cui il testo è stato trasmesso di legge significativamente “ma ce ne sono altre”, in riferimento alle redazioni di *Microfilm*. Questo sembra alludere all’ingannevole possibilità offerte dall’*écriture automatique* a fronte di una sua collocazione in una struttura razionale e ampiamente strutturata come può essere una raccolta poetica. Cfr. anche L. Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto* (Roma: Carocci, 2002), p. 28.

<sup>288</sup> J. Lacan, “Il desiderio dell’Altro” in *Il Seminario V. Le formazioni dell’inconscio* (Torino: Einaudi, 2004), pp. 403-405.

<sup>289</sup> L. Stefanelli, “Gli autografi di Microfilm” in *Il divenire di una poetica*, pp. 86-90.

rispetto all'insegnamento del maestro sancito dal saggio *L'Inconscient: une étude psychanalytique*.<sup>290</sup>

Le due critiche mosse a Lacan da Laplanche e Leclaire ruotano essenzialmente intorno alle due principali nozioni strutturanti il discorso lacaniano riguardo al registro simbolico. La prima è quella che definisce l'Inconscio strutturato come un linguaggio, mentre la seconda è la subordinazione della *Spaltung* fra conscio ed Inconscio all'esistenza di una struttura linguistica, in cui il Significante acquisterebbe un valore determinante e primario rispetto al significato.<sup>291</sup> Per quanto riguarda il primo punto, i due allievi contestano la definizione del lavoro dell'Inconscio *come un linguaggio*. Il “come se” viene, in questo senso, ricondotto alla diga di separazione fra processo primario e processo secondario, ovvero fra conscio e preconscio. Più che un rispecchiamento del linguaggio, l'Inconscio sarebbe quindi la condizione-limite del linguaggio stesso, come puntualizzato dai due studiosi soprattutto attraverso il riferimento diretto al linguaggio poetico.

Zanzotto interviene all'interno di questa polemica, dimostrando la conoscenza del testo di Laplanche e Leclaire, ed avanzando la propria ulteriore “proposta” attraverso la creazione del proprio ideogramma. La poesia-geroglifico funziona primariamente attraverso quel Significante non significabile: l'ideogramma di IODIO agisce come proprio personale “Nome del padre”, ovvero quel Significante che, rivelando il significante del desiderio, offre dei punti di ancoraggio in cui il fluire incontrollato ed incoercibile della catena significante si troverebbe fissato a certi significati, a certi nodi del senso. La diga, il contenimento simbolico del fluire inconscio del significante, è in questo caso riecheggiata dal riferimento traumatico all'vento tragico del Vajont, all'imminente disastro che questo flusso incontrollato potrebbe produrre. Il contenimento e la funzione di diga è di nuovo fornito dalla paratia protettiva del linguaggio, inteso come struttura da opporre allo slittamento metonimico che sarebbe prodotto dal fluire incontrollato dei significanti.

La rappresentazione iconica delle parole, la loro messa in relazione e la loro scomposizione al fine di ottenere diversi significati si basa sulla funzionalizzazione di parole considerate materialmente alla stregua di cose. In modo molto simile a quanto affermato da Laplanche, qualsiasi costruzione inconscia può essere paragonata ad una struttura verbale solo se

---

<sup>290</sup> L'intervento è pubblicato nel volume del 1966 che accoglie gli interventi della conferenza tenutasi a Bonneval nel 1960 come rielaborazione della relazione tenuta in quell'occasione e che causò un primo forte momento di allontanamento fra il maestro e gli allievi. Nella stessa occasione Lacan aveva tenuto l'intervento “Posizionamento dell'Inconscio”, ora in *Scritti* (Torino: Einaudi, 2000), vol.2, p. 832.

<sup>291</sup> J. Lacan, “L'istanza della lettera dell'inconscio” in *Scritti*, v. 1 p. 497.

questa corrispondenza rimane a livello di parola-immagine.<sup>292</sup> Questo è quindi il posizionamento del Soggetto che Zanzotto sperimenta attraverso l'enucleazione dell'ideogramma in *Microfilm*, suggerendo il rapporto speculare fra l'io e la sua natura più profonda, soggiacente il registro simbolico.

Come ultimo stadio, nell'equazione finale del componimento per cui O, il cerchio totale della realtà, è sovrapposto ed equiparato ad I, nome di Dio secondo Dante nel XX canto del *Paradiso* e contemporaneamente prima persona singolare del pronome personale inglese. Il tentativo, già sviluppato precedentemente dalla poesia zanzottiana, è quello di comprendere estensivamente all'interno dell'orizzonte linguistico del Soggetto l'intera realtà.

### 3.4.2 Misteri della Pedagogia

La prima sezione della raccolta affronta il tema del rapporto fra docente e discente. Il tono con cui il principale argomento è affrontato corrisponde pienamente al titolo della raccolta, riecheggiandone ironicamente la stessa postura rituale e di tensione mistica nei confronti dell'operazione poetica e quindi conoscitiva. In questo senso, si assiste ad una riproposizione della stessa dinamica lirica comune alle precedenti raccolte, che contrappone il Soggetto dell'enunciato al proprio referente interno al testo. Proprio a partire dalla caratterizzazione della sua particolare e semplificata struttura bipartita, *Pasque* è un libro profondamente contraddittorio, che si sviluppa all'interno dell'escursione creata da questi due estremi: la pedagogia poetica e l'ortopedia del sacro. Tuttavia, all'interno di una dinamica di una simile relazione oggettuale già presente nelle precedenti opere, nella nuova raccolta zanzottiana, ed in particolare nella prima sezione *Misteri della Pedagogia*, è possibile rintracciare una serie di elementi di novità riguardo la trattazione del tema del Soggetto connesso al tema pedagogico<sup>293</sup>, ovvero di

<sup>292</sup> A proposito dell'Inconscio, Laplanche sottolinea come "le parole che lo compongono sono elementi presi a prestito dall'immaginario –in particolare dall'immaginario della visione- ma elevati a dignità di significanti. [...] In questi termini, per il fatto stesso di restare immagini, non si trova distinzione fra un significante e un significato; l'immagine significante non rinvia a nient'altro che a sé stessa come significato". In J. Laplanche, S. Leclaire, *L'inconscio, uno studio psicoanalitico*, p. 46.

<sup>293</sup> Si veda anche quanto dice Zanzotto rilasciata a Giuliana Nuvoli per *Il Castoro* n. 148: "Certo è che nella pedagogia – vera celebrazione di misteri assai meno catalogabili che quelli delle politiche e in generale delle religioni – vengono a terminare e a congestionarsi a implodere tutte le contraddizioni, le antinomie, che da sempre e particolarmente ora premono all'interno della realtà e della cultura. Nulla di più pericoloso e fallace che una pretesa di magistero, nulla di più inevitabile che tale pretesa. Pier Paolo Pasolini divenne appunto vittima più consapevole di questa antinomia: fino a subirne lo

come quest'ultimo si dà al mondo. Questo relazione oggettuale, ovvero quella pedagogica fra docente e discente, permette a Zanzotto di verificare e mettere alla prova attraverso il linguaggio poetico<sup>294</sup> “la relazione tra i codici istituiti della realtà e la realtà, o la relazione tra i codici della cultura e i codici (immanenti) dell'esistenza: luogo di affermazione e di contestazione del potere attraverso la lingua che non sa e dice e l'esistere che sa e ascolta”.<sup>295</sup>

### 3.4.2.1 L'uso dell'io in *Misteri della Pedagogia*

Il primo elemento originale è da rintracciare in una diversa presenza del pronome di prima persona singolare e della sua distribuzione all'interno di questa sezione. La presenza del pronome “io” è infatti fortemente limitata nel numero delle occorrenze, come appare evidente da una lettura del componimento eponimo che apre la sezione. In esso è infatti rilevabile un utilizzo di una serie di costruzioni grammaticali volte ad evitare la diretta citazione pronominale. Frequente è l'utilizzo di forme verbali non finite come nel caso di “rigirando bene”, “per dirne bene”, “usando onniveggenza” a cui si accompagna un uso consistente di forme impersonali accompagnate dalla costruzione del *si passivante*: “Qui si somministra la dolcissima linfa del sapere / [...] e si imparte e comparte la vivanda / si tira l'orecchio al distratto / si premia e castiga con frutto / [...] si offre più d'un documento [...]”. Questo tipo di costruzione vuole evidenziare, adottando una postura fortemente ironica, il rapporto pedagogico fra chi istruisce e chi è istruito. A parlare, attraverso questa voce fuoricampo, non sarebbe tanto il poeta, quanto piuttosto la rappresentante di questo mondo della pedagogia del profitto e del risultato incarnato nella figura della signorina Morchet, espressione “un po' dura un po' tonta un po' sorda” dell'istruzione italiana. La critica, come accade abbastanza

---

squartamento, lo squartamento fisico.” In A. Zanzotto, “Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere”, in *Le poesie e le prose scelte*, p. 1224.

<sup>294</sup> Questa connessione fra pedagogia e poesia è al centro di un'importante riflessione che continuerà ad essere ispirata dalla figura dell'intellettuale di Casarsa, o meglio dal suo vissuto politico e poetico. Il rapporto fra pedagogia e poesia in Pasolini subordina, in modo rivelatorio, la prima alla seconda, evidenziandone però una forte connessione, dalla quale Zanzotto risulta profondamente attratto: “Ma prima di tutto esisteva per lui la poesia, o meglio l'arte anch'essa il più possibile polimorfa, didascalica proveniente da tutto, rivolta a tutto, eppure crescente anche da sé e in sé. Era la poesia, quella che doveva farsi carico di ogni responsabilità, rendersi visibile luogo dei mali comuni e delle loro proiezioni in traumi privati.” In A. Zanzotto, “Pasolini. Pedagogia” in *Aure e disincanti del novecento letterario* (Milano: Mondadori, 2001), p. 144.

<sup>295</sup> Agosti, *Una lunga complicità*, p. 67

frequentemente all'interno dei testi di Zanzotto, è ancora da intendere in senso meta-letterario e deve essere rivolta non solo nei confronti di un sistema che vuole parcellizzare in pillole comprensibili la cultura poetica, ma anche e soprattutto nei confronti di una certa tendenza di critica ed ermeneutica letteraria che tende ad abolire la complessità testuale ed appianare qualsiasi tipo di scarto che si origini rispetto ad una propria religione auto-definitoria.<sup>296</sup>

Interessante è quindi rilevare come l'unica occorrenza del pronome di prima persona singolare nell'intero testo, nel verso "Io vengo da abbastanza lontano /salgo in cattedra al Centro di Lettura", voglia evidenziare la distanza che separa l'esperienza poetica da una sua dicibilità all'interno di strutture pedagogiche (e quindi critiche) preconfezionate. Zanzotto, in questo senso, si pone ancora nella posizione privilegiata e scomoda di un cattivo maestro, capace di instillare un sano dubbio attraverso la poesia, lo stesso dubbio che egli percepisce nei confronti di quest'ultima. Il rapporto fra comprensione e pedagogia, nel momento in cui venga rapportato all'irrappresentabilità del reale, tende ad assumere la forma di una gloria ermeneutica inutile tanto alla poesia quanto alla natura del rapporto fra docente e discente.<sup>297</sup> Tutto nuovamente viene polarizzato e ridotto intorno all'io, rappresentato in quanto entità linguistica separata, Soggetto lirico vittima di una costitutiva *Spaltung*.

L'oggetto, se esterno e non interiorizzato, è destinato a rimanere incomprensibile e separato, soprattutto nel momento in cui la dinamica dei rapporti fra Soggetto e oggetto non sia quella lirica, ma quella di una pedagogia rozza illustrata all'interno del componimento. Ogni tentativo di razionalizzazione del reale e di una sua riduzione di complessità, tendenza a cui la poesia di Zanzotto è contrapposta tenacemente a partire da *La Beltà*, risulterà irrimediabilmente non solo privo di fondamento, ma anche desertificante. Molto similmente a quanto si verifica in *Microfilm*, interpretabile come una sorta di filtro panottico di tutta la poesia zanzottiana, alla sterilità del razionalismo dei nuovi linguaggi mediatico-scientifici, si contrappone l'accadere storico e la sua restituzione poetica attraverso "l'infinito divenire di una soggettività traumatica".<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> Quanto Zanzotto afferma sulla traduzione è specularmente estendibile alla pratica della critica letteraria in quanto entrambi sono tentativi di comunicazione e di ricostruzione di un senso, in A. Zanzotto, "Su poesia e traduzione" in Niva Lorenzini, Francesco Carbognin, *dirti «Zanzotto». Zanzotto e Bologna (1983-2011)*, (Varese: Nuova Editrice Magenta, 2013), pp. 167-69.

<sup>297</sup> Armando Balduino, "Zanzotto e l'ottica della contraddizione (impressioni e divagazioni su Pasque)" in *Studi novecenteschi*, Vol. 4, No. 8/9, luglio-novembre 1974 (Pisa: Fabrizio Serra Editore, 1974), pp. 288-289.

<sup>298</sup> Walter Siti, "Le Pasque di Zanzotto", in *Rinascita*, n. 15, 12 aprile 1974, p. 26.

### 3.4.2.2 Le figure della prosopopea in *Pigmalione '70* e *Xenoglossie*

Un secondo elemento di originalità inserito all'interno della prima sezione di *Pasque* è rappresentato dall'utilizzo della prosopopea. Questa particolare figura retorica permette al poeta di introdurre il tema del Soggetto lirico aggirando la citazione diretta del pronome personale attraverso l'introduzione di figure volte alla rappresentazione di una particolare situazione o sentimento che lo coinvolgono.<sup>299</sup> Alla prosopopea, Zanzotto affianca inoltre una evidente impostazione dialogica all'interno dei componimenti in cui essa viene appare.<sup>300</sup> Lo schema ricorrente è quello dell'inserimento di frammenti di discorso, in modo molto simile a quanto era stato sperimentato precedentemente in *Gli sguardi, i fatti e Senhal*, attraverso i quali viene data voce alle figure che di volta e in volta vengono fatte emergere dal tessuto narrativo principale. Questo tipo di moltiplicazione dei punti di vista interni, a cui corrisponde una moltiplicazione dei Soggetti dell'enunciato, potrebbe essere percepito come una sorta di detonazione dell'architettura lirica, una sua definitiva liquidazione. In realtà, questo tipo di costruzione attua un ulteriore gioco prospettico per cui la figura rappresentata all'interno del testo arriva a coincidere metonimicamente con lo stesso Soggetto lirico, quasi a sopperire paradigmaticamente alla sua assenza pronominale.

Il riscontro di questa teoria può essere ricercato nuovamente nel componimento *Misteri della pedagogia*, nel momento in cui una voce fuoricampo si rivolge al “giovane docente” utilizzando il pronome di seconda persona singolare. In realtà, all'interno della *fictio* dialogica, il giovane docente diventa figura dello stesso Soggetto lirico, dando così luogo ad una sorta di dialogo del poeta con la propria coscienza. Ne scaturisce quindi un lacerto dialogico impostato sulla triangolazione fra questa voce esterna ed impersonale che si rivolge al giovane docente, immagine in qualche modo della

<sup>299</sup> Per una ricognizione completa dell'utilizzo del mito all'interno della letteratura italiana del Novecento si veda Pietro Gibellini, *Il mito nella letteratura italiana* (Brescia: Morcelliana, 2005-2009), vol V.

<sup>300</sup> Questo uno degli elementi utilizzati da Testa, a partire dalla lettura di alcuni testi di Caproni e Sereni, per definire una delle tendenze della poesia dopo la lirica, appunto. L'utilizzo di più voci in Zanzotto, in realtà, non corrisponde a questo tipo di impostazione: da un lato, egli sviluppa un dialogo a senso unico con un destinatario inserito all'interno del testo che non risponde o non è in grado di rispondere; dall'altro, una delle tecniche più utilizzate è quella della moltiplicazione centrifuga dei Soggetti che intervengono nel testo, ma che solitamente si riferiscono ad un unico Soggetto. Queste dinamiche, lontane da qualsiasi caratterizzazione dialogica, in quanto nei testi zanzottiani è sempre presente una sfasatura fra Soggetto ed oggetto, o fra *destinatario* e *destinatore* interno al testo, sono in realtà ascrivibili al genere lirico. Cfr. Enrico Testa, “Introduzione” in *Dopo la lirica. Poeti Italiani 1960-2000* (Torino: Einaudi, 2005), VIII-XVII.

coscienza poetica, al quale viene contrapposta la figura della signorina Morchet, ovvero la strada che non deve essere intrapresa, la cattiva poesia che cerca di spiegare sé stessa a gli altri.

Un altro esempio di applicazione di questo tropo può essere rintracciato attraverso il riferimento a due personaggi mitici dell'epica ovidiana, rispettivamente Pigmalione ed Orfeo.

Il primo, protagonista di *Frammento di un poemetto "Pigmalione '70" non più ritrovato*, è l'incarnazione demiurgica del mito della parola piena, della realizza delle piene potenzialità di un linguaggio autentico attraverso la poesia. Lo scultore cipriota diventa figura stessa del Soggetto lirico che tenta di plasmare per mezzo della scrittura il proprio fantasma del Desiderio, la rappresentazione mentale dell'oggetto da desiderare. Il rapporto polemico ed allo stesso creativo fra docente e discente, ovvero la relazione oggettuale fra Soggetto e oggetto del Desiderio, a questo livello del testo si interrompe: "Qui tra docente e discente il divario / si conclude, tra chi guidi e chi segua".<sup>301</sup> In questo senso, il Desiderio di Pigmalione nei confronti della propria creazione artistica, feticizzata dall'oggetto-statua, che viene plasmato attraverso qualità ad esso esterne, ricostruisce perfettamente quanto affermato da Girard in merito alla natura mimetica del Desiderio: il rapporto giocato intorno alle antinomie fra creatore e creatura, fra docente e discente, ed infine fra poeta e poesia, è una relazione caratterizzata da profonde dinamiche imitative all'interno del quale questo Desiderio in qualche moto si de-soggettivizza.<sup>302</sup> Pigmalione, perciò, si concede al proprio desiderio lirico, imitato dalla propria creazione:

Pigmalione si apprende nella vacua-  
superna lingua; il magistero cede  
là all'orlo, al varco. E cederà alla statua  
materica, simile suo, erede

suo. E, vinto, vincerà; tutto l'abisso  
caricherà sulle spalle, in danza  
sull'abisso: poi che nel sempre è fisso  
«che vinto vince con sua beninanza».<sup>303</sup>

---

<sup>301</sup> A. Zanzotto, "Pasque", in *Le poesie e le prose scelte*, p. 396.

<sup>302</sup> Cfr. René Girard, "Un desiderio mimetico. Paolo e Francesca" in *Geometrie del desiderio* (Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012), pp. 35-37.

<sup>303</sup> *Ib.* p. 397.



Il tema pedagogico<sup>304</sup>, e parallelamente quello lirico, vengono così livellati ed azzerati attraverso un pareggiamento, un mutuo scambio fra Soggetto lirico ed oggetto del desiderio, velato al di sotto della proiezione fantasmatica soggettiva: il risultato e l'aspirazione a cui tendere attraverso la propria poesia è quello anticipato all'interno della poesia precedente intitolata *Chele*, ovvero quello di una "didassi totale"<sup>305</sup>.

Interessante e sintomatico è quindi osservare come all'interno del testo, ad una presenza di Pigmalione, sia corrisposta un'assenza del terminale lirico, ovvero di Galatea. L'assenteificazione dell'oggetto del desiderio può essere facilmente ricollegata ad un movimento tipico della poesia zanzottiana, con risultati molto simili a quanto già rintracciato all'interno de *La Beltà* e di *Gli sguardi, i fatti e Senhal*.<sup>306</sup> Il rapporto fra Soggetto e l'ordine reale lacaniano sviluppa questa relazione lirica a partire proprio da un'immagine del limite<sup>307</sup>, ad un paradosso alla quale la poesia si trova ad essere fortemente subordinata. Per questo motivo, il tono della poesia zanzottiana tende ad adottare le dinamiche di un grande canzoniere in morte<sup>308</sup>, costruito continuamente intorno alla perdita di un referente esterno la cui restituzione attraverso il linguaggio della poesia è sempre mediata ed imperfetta. La poesia viene quindi definita per estensione come una struttura *in absentia*, "Machina inutilis, volto che insegnasti / il silenzio adorante. Machina squarciata che ostenta i suoi dolenti impasti: / o già umana, o ad essere umana destinata!"<sup>309</sup>.

La figura di Orfeo viene invece inserita all'interno del componimento dal titolo *Xenoglossie* ed acquista una funzione per certi versi simile a quella incarnata dal Pigmalione del *Frammento*.

---

<sup>304</sup> Pigmalione, nell'immaginario moderno, riecheggia inoltre il tema di un maestro in grado di plasmare il proprio allievo a propria immagine e somiglianza. In questo senso, la poesia è reinterpretata come *medium* attraverso il quale indagare le profondità questa relazione fra docente e discente, ma soprattutto fra creatore e creatura, come avviene nell'opera teatrale di Bernard Shaw, *Pygmalion: a romance in five acts* (New York: Penguin Books, 2003).

E' interessante inoltre notare come la prosopopea di Pigmalione sia introdotta da una costruzione caratterizzata dal *si passivante* che, ancora una volta, riesce ad evitare l'utilizzo del pronome personale; cfr. p. 97.

<sup>305</sup> A. Zanzotto, "Pasque", in *Le poesie e le prose scelte*, p. 396.

<sup>306</sup> Cfr. in merito all'incipit del poemetto *Gli sguardi, i fatti e Senhal*, Francesco Carbognin, "Le funzioni insospettate della poesia" in AAVV, *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo* (Bologna: Edizioni Aspasia, 2007), pp. 43-44.

<sup>307</sup> Questo elemento ci riporta nuovamente all'immagine della diga in *Microfilm*: cfr. pp. 93-94 e L. Stefanelli, "La diga", in *Il divenire di una poetica: il logos veniente di Andrea Zanzotto da La Beltà a Conglomerati* (Milano: Mimesis, 2015), pp. 95-100.

<sup>308</sup> Francesco Giusti, *Canzonieri in morte. Per un'etica poetica del lutto* (L'Aquila: Textus Edizioni, 2015).

<sup>309</sup> Riguardo al rapporto fra poesia e silenzio e la sua relazione con il registro reale, cfr. pp. 40-41.

[...] vieni Orfeo vieni con lei  
al piccolo cimitero di campagna  
inclinato al voto al volo astrale<sup>310</sup>

La relazione oggettuale instaurata fra Soggetto lirico ed oggetto è di nuovo quella incarnata da una dinamica amorosa, ovvero quella riedificata intorno al mito infernale di Orfeo ed Euridice.<sup>311</sup> Quella del Soggetto lirico è infatti un'esperienza immersiva e quindi infernale all'interno del movimento di discesa per incontrare il proprio referente poetico, il proprio oggetto della poesia che nel momento in cui viene parlato, è anche automaticamente perduto. Questa tensione verso l'abisso è rappresentata, attraverso l'immagine niciana già presente nel *Frammento*,<sup>312</sup> dallo stesso atto di creazione linguistica che, in quanto ποιήσις, si tramuta in pratica concreta, in tensione didattica e pedagogica. Il frequente riferimento alla xenoglossia, nell'intera opera zanzottiana, ma soprattutto nella raccolta *Pasque*,<sup>313</sup> rappresenta un fine tentativo di emersione di un linguaggio autentico da un fondo indifferenziato, pre-linguistico e non conosciuto, la cui principale rappresentazione è da rintracciare in un tentativo di avvicinamento al registro simbolico. L'esprimersi in lingue straniere e sconosciute si lega nuovamente alla tensione verso il mito della parola piena a cui allude anche il mito pentecostale, insito nello stesso riferimento cristiano del titolo della raccolta: la possibilità di diventare comunicabile attraverso una lingua costruita su lingue altre, alla quale

---

<sup>310</sup> A. Zanzotto, "Pasque", in *Le poesie e le prose scelte*, p. 404.

<sup>311</sup> Il mito ovidiano è sempre stato interpretato come un mito di *descensio ad inferos*, di immersione all'interno dell'esperienza abissale della lingua poetica; cfr. in merito alla sua trasfigurazione dantesca, Zygmunt G. Baranski "Notes on Dante and the Myth of Orpheus," in *Dante: Mito e poesia. Atti del secondo Seminario Dantesco Internazionale* (Firenze: Cesati, 1999) pp. 133-62.

<sup>312</sup> Per Nietzsche la danza è prima di tutto la performance linguistica in quanto operazione noetica: cfr. i vv. "tutto l'abisso / caricherà sulle sue spalle, in danza / sull'abisso" in A. Zanzotto, "Pasque" in *Le poesie e le prose scelte*, p. 398

<sup>313</sup> Il termine appariva già in *Misteri della pedagogia* ("Se xenoglossie non glossolalie") ed è utilizzato da Zanzotto anche all'interno del testo in prosa dal titolo *Autoritratto* in riferimento all'esperienza psicolinguistica infantile della lingua letteraria (nello specifico il poema epico tassiano) recitato a memoria dalla nonna del poeta in dialetto veneto; cfr. A. Zanzotto, "Pasque" in *Le poesie e le prose scelte*, p. 385 e A. Zanzotto, "Autoritratto", pp. 1205-1206: "La nonna paterna, alla quale io debbo una gratitudine tutta particolare, mi sottolineava il fatto che questi suoni della lingua non erano canto nel senso più comune della parola, erano appunto poesia. [...] Mi recitava strofe di Torquato Tasso (è una tradizione tipicamente veneta: si ricorda anche i gondolieri cantavano Tasso e Ariosto). Questa armonia del toscano illustrava in me come un vero e proprio sogno, una vera droga fonica, insieme a frammenti di altre lingue, vere xenoglossie, sopra il continuum un po' selvatico della parola dialettale." Cfr. anche Ermanno Krumm, "Zanzotto semantico" in *Il ritorno del flâneur. Saggi su Freud, Lacan, Montale, Zanzotto, Walser* (Torino: Boringhieri, 1983), pp. 150-157.

compartecipa un solido fondo Inconscio, è la vera finalità a cui Orfeo, incarnazione del Soggetto lirico zanzottiano, deve tendere. L'abbandono onirico-glossolalico al dettato poetico si combina con colate a picco nella lingua dell'Altro, luogo infernale ed inaccessibile in cui il linguaggio poetico dovrebbe poter essere in grado di rappresentare il reale senza che esso venga tradito dalla limitatezza delle sue possibilità.

L'eroe ovidiano diventa, per mezzo di questa nuova incoronazione poetica, un traduttore del silenzio della poesia, rappresentato dall'assenza di un proprio referente, ovvero di Euridice.<sup>314</sup> egli svolge la funzione salvifica di filtro lirico sulla realtà in grado di tentare una messa in comunicazione fra reale e simbolico.<sup>315</sup> La "grande colpa" dalla quale il Soggetto lirico tenta di redimersi, non è quella di essersi voltato verso Euridice, bensì quella di aver accettato passivamente il peccato originale della pedagogia, di non essersi mai impegnato sufficientemente ad un incontro fra Soggetti in un piano di mutuo scambio.<sup>316</sup>

### 3.4.3 *Pasque*

I *Misteri della Pedagogia* appaiono strettamente apparentati con un altro tipo di mistero, questa volta investito da una maggiore connotazione sacrale, ovvero il mistero pasquale. Nell'esegesi del titolo dell'intera raccolta, che poi è lo stesso della sezione eponima, è lo stesso Zanzotto ad indicare in doppio riferimento etimologico alle *Pasque*, ovvero quello di derivazione ebraica, con il suo valore di "passaggio", e quello latino di "pascula", che significa appunto pascoli.<sup>317</sup> L'intera raccolta appare essere profondamente giocata su questo doppio valore attribuibile al titolo: sia la pedagogia, sia la rappresentazione della ritualità pasquale rappresentano, in questo senso, l'atto linguistico-poetico di messa in comunicazione del Soggetto lirico con il proprio oggetto. In una rivista di poco precedente alla pubblicazione di *Pasque*, Zanzotto sembra suggerire il titolo della raccolta di prossima pubblicazione affermando: "penso che

<sup>314</sup> Cfr. anche Niva Lorenzini, "Dietro il silenzio, oltre il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto" in AAVV, *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo* (Bologna: Aspasia Edizioni, 2007), pp. 235-249.

<sup>315</sup> I continui riferimenti a figure di passaggio, a soglie da attraversare sono ben individuabili nella rappresentazione non solo dell'Orfeo ovidiano, ma anche dell'Alice di Lewis Carrol che attraversa il buco del Bianconiglio in *Qualcuno c'era* ("La maestra lo dice / lo dice Lewis e Alice"), il passaggio delle proteine all'interno del flusso sanguigno in *Proteine, Proteine*, il volo degli uccelli in *Subnarcosi* ed infine gli stessi *Misteri della Pedagogia*. In A. Zanzotto, *Pasque*, pp. 390;391;393.

<sup>316</sup> S. Dal Bianco, "Profili dei libri e note alle poesie" in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, p. 1548.

<sup>317</sup> A. Zanzotto, "Note a Pasque" in *Le poesie e le prose scelte*, p. 455.

niente maggiormente lontano dall'uomo di oggi che il sentimento della primavera, anzi una primavera accesa dallo splendore del *resurrexit*.”<sup>318</sup>

Questa sezione compie però uno scarto ulteriore rispetto alla precedente: se infatti è ancora fortemente presente il riferimento all'esperienza della poesia come avventura immersiva nelle profondità del linguaggio, tuttavia in *Pasque* si assiste ad un tentativo di realizzazione di quanto auspicato all'interno del componimento *Xenoglossie*, ovvero di un incontro orizzontale fra più Soggetti, attraverso il quale il linguaggio della poesia può in qualche modo redimersi dal proprio peccato originale, dalla “grande colpa” precedentemente citata. Zanzotto è profondamente convinto che nel momento in cui la poesia non sarà in grado di aprirsi a questa relazione comunitaria con il piccolo altro, ovvero l'altro referenziale esterno al testo, quello che jakobsianamente è stato definito *destinatario* della poesia, allora essa diventerà ermeticamente chiusa in sé stessa fino all'auto-annullamento.<sup>319</sup>

Per quanto riguarda la trattazione del tema del Soggetto, nella seconda sezione di *Pasque* si assiste ad un'ulteriore riduzione del numero di occorrenze del pronome di prima persona singolare

### 3.4.3.1 Il calvario del Soggetto in *La Pasqua a Pieve di Soligo*

Il tono con cui Zanzotto affronta il tema dell'incontro con altri Soggetti è profondamente intriso di una componente fortemente elegiaca soprattutto in un testo come *La Pasqua a Pieve di Soligo*, che per questo motivo si discosta dai testi lo precedono nella raccolta. Il referente letterario illustre sono *Les Pâsques à New-York* del poeta francese Blaise Cendrars: Zanzotto, parallelamente ai componimenti citati in precedenza, tenta lo stesso movimento di discesa nell'inferno linguistico, rappresentato in questo caso da un

---

<sup>318</sup> Pier Francesco Listri, “Uno sguardo dalla periferia: intervista ad Andrea Zanzotto”, in *L'Approdo Letterario* (Torino: Edizioni Radio Italiana, 1972), p. 192.

<sup>319</sup> Simile a questa autocritica svolta dal testo zanzottiano, è quella che il poeta fa pronunciare alla signorina Morchet in *Misteri della Pedagogia*: “le poesie in suo nipote si capiscono poco”, in A. Zanzotto, *Pasque*, p. 383. Si veda anche la critica di “ermestismo intellettualizzato” mossa da Bellezza: “si sente però, nonostante il cerebralistico sforzo dell'autore, il fondo molle del suo versificare la nevrosi, una disperata inconsistenza dopo essersi inventato una lingua che nessuno sa e che tradisce la provenienza ermetico-crepuscolare accompagnata da un manieristico sfoggio di modernità stilistiche e linguistiche che la poesia mal sopporta” in Dario Bellezza, “Zanzotto e Tobino” in *Paese Sera* 19/IV/1974 (Roma), p. 10, a cui segue l'annessione da parte di Mengaldo del linguaggio zanzottiano ad una propaggine del linguaggio ermetico in P. V. Mengaldo, “Il linguaggio della poesia ermetica” in *La tradizione del Novecento. Terza serie* (Torino: Einaudi, 1991), pp. 131-157.

cronotopo totalmente diverso rispetto a quello di selezionato originariamente dall'autore francese. Se in quel caso la *flânerie* del poeta era paragonata al martirio di Cristo attraverso una simile vocazione dell'offrirsi all'altro, in Zanzotto il problema è ironicamente ribaltato ed offerto alla pronuncia di più voci, di più Soggetti i cui discorsi si sovrappongono come era avvenuto anche in *Gli sguardi, i fatti e Senhal*. Gli interventi delle singole voci si dispongono secondo la titolazione delle lettere dell'alfabeto ebraico, secondo la trascrizione utilizzata per distinguere i versi delle lamentazioni di Geremia nei libri di preghiere pasquale.<sup>320</sup>

Ma a differenza delle allucinazioni vocali del poemetto che aveva preceduto la raccolta, e soprattutto in contrapposizione al tono onirico di *Pasque*, la dimensione corale de *La Pasqua a Pieve di Soligo* è un momento di risveglio soggettivo. Sono limitati in questo senso, rispetto al piano dell'opera, fenomeni paronomastici e di combinazione fonica che in componimenti come *Per lumina, per limina* erano stati alla base dell'esplosione del significante.<sup>321</sup> In questo caso, le voci sono più individuate e circoscritte con la funzione di rappresentare una sorta di percorso di passaggio lungo le varie stazioni del testo, in una sorta di *via crucis* soggettiva. Il manierismo della costruzione zanzottiana è inoltre rafforzato dall'utilizzo di distici di alessandrini a rima baciata, i quali contribuiscono a livello metrico alla strutturazione del tono elegiaco:

E mi sfuggono intanto questi pseudoalessandrini  
- demodizzati, a gradini, da Cendrars a Pasolini -<sup>322</sup>

Anche nel momento in cui Zanzotto attinge ad altre lingue, circoscrive quest'operazione all'interno del giro di versi che costituiscono il singolo intervento dei vari Soggetti: il latino serve in questo senso per compiere un'interrogazione metafisica sulla possibilità di interrogare Dio con domande umane per mezzo della madre ("Dic nobis Maria: quid vidisti in via?"), mentre a sua volta il francese è la lingua della contemporanea scienza psicoanalitica lacaniana ed essa viene utilizzata ironicamente per reintrodurre nuovamente il problema dell'esperienza soggettiva.

L'interrogazione è ancora svolta intorno alle possibilità del linguaggio poetico, che è ulteriormente descritto da quest'immagine del varco. Ma la resurrezione e quindi la

<sup>320</sup> A. Zanzotto, "Note a Pasque", p. 457.

<sup>321</sup> S. Dal Bianco, "Profili dei libri e note alle poesie" in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1550-51.

<sup>322</sup> A. Zanzotto, "Pasque", p. 424

riedificazione di una nuova lingua, è problematica in quanto “la porta stride, non gira”. In un nuovo “delire d’apothéose” il Soggetto lirico arriva ad identificarsi con il Cristo, che all’interno della raccolta rappresenta la definitiva incarnazione della beltà, ovvero di un referente fisico che non viene tradito dal linguaggio della poesia.<sup>323</sup> L’io, così come era avvenuto nell’ideogramma *Microfilm*, viene portato a coincidere con la divinità: “in lingua in verbo ci constatiamo, incarnati / inchiostrati incastrati squartati dai quattro lati”.<sup>324</sup>

Dopo aver subito quello che nella poesia visuale era stato definito “choc maximum-minimum” dell’essersi entizzato nella divinità, il Soggetto cerca di riacquistare la propria singolarità facendo appello a due medium esterni applicati al linguaggio poetico. Da un lato, viene introdotta la cultura umanistica incarnata nella figura del poeta latino Virgilio, mentre sull’altro estremo è invece collocata la pratica psicanalitica, nella fattispecie quella lacaniana, in grado di ricostituire l’unità soggettiva. L’esibizione glossolalica dei versi in francese è di nuovo da riportare ad una forte impostazione ironica attraverso la quale l’autore mette alla prova e testa i propri mezzi:

Oui, l’après midi je lis Virgile puisqu’on  
m’avait appris le latin dans un vieux collège de ma région;

oui, je lis SCILICET, la revue paraissant trois fois l’an  
à Paris, sous la direction du docteur J. Lacan ;<sup>325</sup>

Entrambe rimangono strade poco più consolatorie e comunque non definitive: la speranza è data da un’incarnazione di un nuovo linguaggio.

Nella nona tappa del viaggio infernale, quella contrassegnata dalla lettera TET, il Soggetto non riesce a definire più i contorni della propria realtà. Questa esperienza panica di incontro con il proprio linguaggio ha prodotto un insieme indistinto all’interno del quale il Soggetto non riesce a distinguere cosa sia prodotto della propria allucinazione immaginaria, quale sia il proprio referente reale e quale sia invece il fantasma del proprio desiderio. Anticipando il tema di una delle raccolte successive, la realtà, formata dal fondo irrepresentabile del reale protetto dal velo del registro immaginario, è percepibile soltanto attraverso un fenomeno di allucinazione visiva:

---

<sup>323</sup> Cfr. pp. 94-96.

<sup>324</sup> Quarta stazione, DALETH, in A. Zanzotto, “Pasque”, p. 424.

<sup>325</sup> A. Zanzotto, “Pasque”, p. 425

Ma il reale e il fantasmatico, l'autre e l'ovvio impallidisce e vira,

di fosfeni brulica il quadro e il moi corporeo schema  
in fosfeni il perverso e la regola il sempre e il mai scema;

lo spazio, il rastremato e sconfinato spazio di un decifit crea  
l'alibi in cui questa maramaglia e frattaglia di idee si bea<sup>326</sup>

Dopo una serie di passaggi nella quale il viaggio soggettivo ripercorre specularmente alcune stazioni della *via crucis* e del proprio personale martirio, Zanzotto introduce un nuovo cambiamento all'interno della trattazione pronominale, all'interno del percorso di ricostruzione della propria dicibilità. Il Cristo, simbolo-referente della beltà, subisce una nuova scissione che lo porta a divenire un'entità plurale alla quale il Soggetto lirico si rivolge per mezzo dei pronomi di seconda persona: "sì, io penso a Te voi, ~ - ~ penso a Voi-te"<sup>327</sup>. Al culmine del martirio il Soggetto ritorna ad essere scisso rispetto al proprio oggetto del quale ora è possibile solo captare vaghi segnali acustici in "iperacusia".

Nell'ultima stazione Zanzotto abbandona l'utilizzo dell'alessandrino, reintroducendo il verso libero: l'abbandono del doppio alessandrino corrisponde, in questo senso, all'abbandono della tonalità elegiaca con cui era stato affrontato questa caduta infernale. Il ritorno ad un'interrogazione lirica del reale è testimoniato dalla disseminazione di tipici referenti di questo genere come le varie immagini lunari e primaverili. Nuovamente l'elenco delle varie interrogazioni ritorna ad interrompersi e risulta meno compatto rispetto alle precedenti stazioni: le frasi rimangono sospese e tendono ad essere sempre più allusive che compiutamente esplicative e presentative. La comunicazione torna sostanzialmente ad essere interrotta, ma ad esso fa da contraltare l'imperativo etico di contrastare il silenzio con ulteriori tentativi ed esperimenti svolti attraverso il linguaggio poetico.

---

<sup>326</sup> Nona stazione, TET in A. Zanzotto, "Pasque", p. 427. I fosfeni, titolo della raccolta che sarà pubblicata nel 1983 per *Lo Specchio* mondadoriano, sono quei "vortici di segni e punti luminosi che si avvertono tenendo gli occhi chiusi (e comprimendoli) o anche in situazioni patologiche", in A. Zanzotto, "Note a Fosfeni", in *Le poesie e le prose scelte*, p. 713.

<sup>327</sup> Dodicesima stazione, LAMEDH in A. Zanzotto, "Pasque", p. 429.

### 3.5 *Il Galateo in Bosco*

*Il Galateo in Bosco*, pubblicato nel 1978 per la collana *Lo Specchio* di Mondadori con prefazione di Gianfranco Contini, è un'opera capitale all'interno dell'intero percorso poetico di Andrea Zanzotto, capace di suscitare un'attenzione critica paragonabile solo al precedente *La Beltà*. Essa assurge infatti alla funzione di opera-ponte: se da un lato infatti essa costituisce il culmine del percorso di interrogazione del Soggetto lirico, dell'esplorazione dei limiti della sua rappresentabilità linguistica, iniziato con *La Beltà*, dall'altro, *Il Galateo* si pone come ulteriore *turning point* della strutturazione di una poetica linguistica da riferire all'intera *ouvrage*. L'opera del '78 infatti costituisce la prima tappa di un'ideale trilogia completata dalle opere successive, *Fosfeni* ed *Idioma*.<sup>328</sup> Il movimento complessivo è quello di una progressiva risalita dall'abisso linguistico aperto dalle intuizioni terribili de *La Beltà*, passando attraverso la creazione degli esperimenti prospettivi ed alle mille vie di fuga de *Gli sguardi, i fatti e Senhal e di Pasque*, fino ad arrivare al nuovo e più compiuto tentativo di raccoglimento intorno ad una nuova costruzione linguistica attraverso cui poter finalmente includere la realtà soggettiva e gli oggetti che essa si propone di indagare.

Parallelamente alle precedenti opere, il discorso zanzottiano si rivela essere caratterizzato da una forte continuità quasi consequenziale, come se una raccolta completasse l'argomentazione della precedente, quasi con il fine di fotografare il linguaggio nel suo farsi e nel suo reagire con i vari elementi esogeni che intervengono nel luogo testuale. In questo senso, *Il Galateo in bosco* è caratterizzato da una ripresa della linea del discorso enunciata in *Pasque*, ovvero di quell'esplorazione del fondo oscuro del reale che nella nuova opera trova una collocazione fisica nel luogo in cui l'intera vicenda ha luogo: il bosco del Montello.<sup>329</sup>

Il bosco è un luogo culturalmente allegorico, ma, in questo particolare caso, la selva del Montello è un toponimo caratterizzato da una profonda consistenza materiale. Quest'ultima infatti, a differenza dello sfumato che caratterizzava i riferimenti fisici ad un luogo come quello de *La Pasqua a Pieve di Soligo*, può essere compiutamente descritta facendo ricorso

---

<sup>328</sup> Gian Mario Villalta, "Una mappa del luogo dell'incontro" in *La costanza del vocativo. Lettura della trilogia di Andrea Zanzotto: Il Galateo in Bosco, Fosfeni, Idioma* (Milano: Edizioni Angelo Guerini, 1992), pp. 29-44.

<sup>329</sup> Stefano Dal Bianco, "Profili dei testi e note alle poesie" in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, p. 1574.



categoria del cronotopo.<sup>330</sup> Il bosco del Montello è infatti il luogo in cui il Soggetto agisce sincronicamente sul proprio presente raccontandolo per mezzo del passato e rendendo così quest'ultimo ben situato e situabile all'interno della propria narrazione.

Dall'altro lato, questo luogo non è mediato solo dalla presenza fisica soggettiva, ma appare come una complessa stratificazione storica che muove dalla dimensione sincronica della scrittura a quella diacronica del ricordo. La Storia viene eletta, più che in qualsiasi delle opere precedenti, a vera protagonista del libro, a tal punto che Stefano Dal Bianco è arrivato ad indicare *Il Galateo in Bosco* come “l'ultimo libro etnico” della letteratura italiana.<sup>331</sup> Vari sono i livelli entro i quali la poesia compie il proprio carotaggio del reale. Il primo è un luogo culturale connesso alla vicenda redazionale di un'opera capitale della cultura rinascimentale, *Il Galateo* di Monsignor Della Casa, il quale sarebbe stato scritto nei pressi del bosco del Montello. Ulteriori riferimenti presenti all'interno del testo rimandano a questa cultura letteraria veneta del tardo rinascimento, quasi ad indicare un parziale apparentamento, non solo topologico, fra la poesia, o più ampiamente di letteratura, di Zanzotto, di Gaspara Stampa, Carlo Moretti e di Monsignor Della Casa. La stratificazione di citazioni tardo cinquecentesche e seicentesche può contribuire all'utilizzo della categoria di opera manierista in riferimento a *Il Galateo in Bosco*, in grado, secondo lo stesso Zanzotto di fornire una definizione complessiva di letteratura:

Forse la letteratura non è altro che una corrente di citazioni e ricitazioni: vocali, scritturali-visive, sotterranee, rasoterra e in piena luce, in frammentazioni di singoli enunciati o di comportamenti di codici. La letteratura esiste quasi come invito a entrare in un coro di citazioni. [...] Quello che viene chiamato manierismo, e che del resto ha numerose e contrastanti incarnazioni, dove non sia esibizione di impotenza scaltra, o al contrario dissimulazione-repressione d'inventività (voglia di nascondimento), può essere semplicemente allusione rovesciata a una specie di pedale stabilizzante all'interno di un movimento che tenderebbe ad ogni forma di eccesso.<sup>332</sup>

Quello che Zanzotto sta cercando di sottolineare è la funzione contenitiva, di “diga” appunto, che svolge l'elemento del significato culturale per mezzo di una sorta di ancoraggio alle radici di una storia etnica e collettiva in grado di stimolare, all'interno del Soggetto, quel processo di *Bildung* intersoggettiva che precedentemente è stato definito come manierista.<sup>333</sup>

<sup>330</sup> E. Zinato, “I cronotopi romanzeschi e il carnevale” in AAVV, *La scrittura e il mondo* (Roma: Carocci, 2016), pp. 151-154.

<sup>331</sup> S. Dal Bianco, “Profili dei testi e note alle poesie” in *Le poesie e le prose scelte*, p. 1574.

<sup>332</sup> A. Zanzotto, “Su *Il Galateo in Bosco*” in *Le poesie e le prose scelte*, p. 1219.

<sup>333</sup> Cfr. pp. 32-35.

Ma l'archeologia zanzottiana non è mai solo e limitatamente letteraria. Il secondo livello è individuabile in ciò che questo luogo ha rappresentato durante la Grande Guerra, protagonista di scontri e battaglie dove persero la vita migliaia di uomini e vero teatro di una tragedia popolare sospesa nel tempo. Per questo motivo, il processo di *Bildung* soggettiva che è stimolato da diversi oggetti che entrano nel campo visivo del Soggetto lirico, non è semplicemente letterario, ma entra bensì in dialogo con una dimensione più propriamente etico-storica di restituzione. La dimensione presente è quella dei resti, amabili o meno, delle cose perdute, ovvero di oggetti che sopravvivono parzialmente dimenticati e dimentichi della presenza fisica che li ha prodotti. Zanzotto descrive gli ossari, i monumenti dedicati ai caduti, per mezzo di un accostamento di questi alla presenza più spensierata e vacanziera delle ville che sorgono alle pendici del colle e dai rifiuti abbandonati dagli esploratori del fine settimana: entrambi, anche se significativamente diversi, testimonianza inequivocabile di un passaggio, di una presenza che viene consegnata al presente per mezzo di un'assenza, di una distanza temporale. Di nuovo l'eco lacaniana, sottesa a questo tipo di riflessione, è quella originata dal vuoto di rappresentabilità della Cosa,<sup>334</sup> la cui restituzione è tentata nella nuova raccolta per mezzo della memoria, ulteriormente declinata nella sua dimensione collettiva e personale.<sup>335</sup>

Questo affondo verticale nelle profondità del luogo viene sviluppato a partire da due dimensioni principali costantemente presenti all'interno del dettato zanzottiano. Da un lato, quella macrostorica che si compone dei vari elementi accolti ed esternati nel paesaggio, dall'archeologia umanistica fino alle scorie contemporanee, passando per gli ossari della Prima Guerra Mondiale. Dall'altro lato, il *Galateo* include la dimensione microstorica del Soggetto che, specularmente alla composizione dell'*humus* boschivo, è costituita dalla stessa profonda stratificazione: i luoghi e gli oggetti diventano protagonisti della memoria soggettiva assumendo una loro posizione all'interno dell'organizzazione gerarchica dell'Inconscio, come in *Gli sguardi, i fatti e Senhal* nuovamente compreso in una dimensione collettiva, al quale il poeta tenta tenacemente di attingere.

---

<sup>334</sup> S. Agosti, "L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto" in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, XLIX.

<sup>335</sup> Al fine di evidenziare questo legame di rappresentabilità della storia, dovranno essere letti parallelamente i due testi *Dolcezza, carezza, piccoli schiaffi in quiete e Rivolgersi agli ossari*, in A. Zanzotto, "Il Galateo in Bosco" in *Le poesie e le prose scelte* (Milano: Mondadori, 2011), pp. 551; 565.

### 3.5.1 *Clichè e lalangue, per una geografia del non-Bosco*

La struttura delle raccolte di Zanzotto si rivela essere un elemento sempre fondamentale al fine di orientare qualsiasi lavoro di ricostruzione critica. Non solo esse sono determinanti per la strutturazione del discorso poetico all'interno della raccolta, ma appaiono costantemente caratterizzate da una perfetta geometria, un senso di equilibrio suggerito e nascosto nell'architettura del singolo libro. Per mezzo di questa struttura, il Soggetto tende ad acquistare posizioni diverse, ma sempre e solitamente identificabili con il centro della raccolta. L'architettura macrotestuale di *Il Galateo in Bosco* svolge in realtà una funzione ancora più importante per la strutturazione della poetica zanzottiana in quanto si autodetermina come geografia della Storia, ovvero della dimensione intersoggettiva di quello che è stato caratterizzato come io lirico: essa svolge la funzione di una geografia in cui il Soggetto si offre fisicamente in luogo, attraverso la propria esperienza linguistica del mondo. Zanzotto, attuando un parallelismo fra poesia e luogo, afferma:

Ogni libro, a sua volta, non è che una riassuntiva, imprecisa icona, o mero indizio, di uno stare in luogo nel quale, per quanto il referente possa essere esorcizzato o addirittura rimosso, si verificano fenomeni omologhi a quelli sopra descritti. E in quella che si dichiara o propone per poesia lo spessore polifonico, o polidisfonico o poliequivocante di ogni luogo si riversa nel luogo-lingua, nel suo continuo sbocciare o scoppiare e, contemporaneamente, nel suo essere, in quanto testo, potenziale sovrapposizione di tutto su tutto, onnivoro punto.<sup>336</sup>

In maniera molto più apertamente dichiarata rispetto alle opere precedenti ed alle successive, *Il Galateo in Bosco* è inoltre caratterizzato da una struttura bipartita, corredata da una fitta trama di rimandi interni, che può accogliere, a ragione, la definizione di raccolta geografica in grado di orientare il lettore all'interno di questo movimento di ingresso nella selva. Le due sezioni sono intitolate *Cliché* e *Il Galateo in Bosco*; all'interno di quest'ultima è incastonato il celebre *Ipersonetto*.

La prima sezione della raccolta prepara l'ingresso del lettore all'interno del cuore dell'esperienza linguistica e poetica sviluppata da Zanzotto nel libro. Il *cliché* del titolo è il luogo culturale del riconoscimento che appartiene a tutti così come non appartiene realmente nessuno. Esso è la materia linguistica nutrita di in-appartenenza e che vive una vita biologica molto simile a quella dello scarto, del materiale dimenticato nel bosco che è destinato a contribuire a quella stratificazione storica che il Soggetto fatica a sciogliere e

<sup>336</sup> A. Zanzotto, "Su *Il Galateo in Bosco*" in *Le poesie e le prose scelte*, p. 1218.

ad analizzare. Contemporaneamente in esso è contenuta la possibilità di rifondare un linguaggio finalmente personale a partire dal riconoscimento dei limiti del linguaggio poetico stesso, della sua natura profondamente normativa e normata.<sup>337</sup> quello che Zanzotto vuole tentare è il riconoscimento di spazi interstiziali di uscita dal *cliché* linguistico-tematico. Tuttavia, per fare ciò, è necessario prima riconoscere ed identificare i limiti linguistici presenti all'interno della propria dizione poetica che si rivelano sotto la forma di tematiche ossessive e ridondanti.

In questo senso, l'elencazione di diversi *cliché*, luoghi comuni o, utilizzando una definizione che sarà utilizzata dallo stesso Zanzotto, non-luoghi dell'espressione poetica che vengono a imporsi come tematiche ossessive nella costruzione del discorso del poeta di Pieve di Soligo, può essere ricondotta ancora a quella tripartizione a cui prima si accennava, nella quale il Soggetto appare il centro dialettico della messa in comunicazione fra la sua esistenza linguistica e storica.

La prima sezione de *Il Galateo in Bosco* ripropone questo triangolo ai cui estremi sono collocati i temi del Soggetto, del linguaggio e della Storia/natura, disponendoli sotto forma di luoghi auto-citazionisti quasi come un'introduzione ai luoghi più interni e profondi della raccolta. Le forme della citazione interna permettono, oltre che di verificare la definizione de *Il Galateo in Bosco* come canzoniere lirico, anche l'accostamento dell'aggettivo manierista alla raccolta: infatti il refrain tematico può a ragione essere letto in funzione della tendenza zanzottiana al montaggio di diversi materiali testuali all'interno delle sue opere, a cui segue un'evidente complicazione dei piani che si sviluppano al suo interno.<sup>338</sup>

---

<sup>337</sup> Il rapporto con la funzione della norma linguistica è un elemento determinante la poetica zanzottiana a partire da *IX Ecloghe*. Questo particolare legame è stato indagato da Andrea Cortellessa in riferimento al rapporto di amicizia e rivalità intrattenuto con Franco Fortini. Due sono le principali ragioni di attrito fra i due (soprattutto dal punto di vista fortiniano): da un lato, il permanere di alcuni vezzi ermetici nella prima poesia zanzottiana, troppo compromessi con un'idea della poesia come parola pura; dall'altro invece, l'utilizzo delle scienze umane all'interno del corpo poetico a partire dagli anni Sessanta. Si veda Andrea Cortellessa, "Il sangue, il clone, la madre norma. Zanzotto e Fortini, corrispondenze e combattimenti" in AAVV, Andrea Zanzotto. *Un poeta nel tempo* (Bologna: Edizioni Aspasia, 2007), pp. 97-129.

<sup>338</sup> L'immagine utilizzata da Zanzotto in questa raccolta è quella degli *Holzwege*, i sentieri nel bosco heideggeriani, testo con il quale il poeta di Pieve di Soligo intratterrà un dialogo profondo a partire da questi anni. La lettura del filosofo tedesco è stimolata inizialmente dalle pagine che quest'ultimo aveva dedicato a Hölderlin, poeta che costituisce uno dei grandi referenti della poesia del primo Zanzotto. Cfr. Luca Stefanelli, "Heidegger lettore di Hölderlin" in *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati* (Milano: Mimesis, 2015), pp. 192-196.



La figura del “circo”, che viene da Dal Bianco collegata all’immagine dell’atollo di *Dietro il paesaggio*, simbolizzazione dello spazio limitato che viene destinato alla poesia,<sup>341</sup> rappresenta la scorta, costituita di suggestioni sensoriali ed echi più o meno culturali e letterari, che accompagnerà il Soggetto all’interno del bosco, durante il suo viaggio dantesco e tutto intellettuale che penetra le pendici del Montello.

Il Soggetto lirico entra in scena indirettamente alla fine del componimento per mezzo della figura del “funambolo” in grado di mettere in comunicazione le due estremità del ricordo inconscio e della datità reale che lo ha prodotto all’interno di questa cascata verbale.

come sempre mortale  
come sempre in tortura-ridente  
come sempre in arsura- ridente ridente  
E lui va in motoretta sulla corda tesa su verso la vetta  
del campanile, dell’anilinato mancamento azzurro.<sup>342</sup>

L’equilibrio funambolico del Soggetto, sospeso fra queste due istanze, quella dell’Inconscio e quella del reale, è un percorso non solo di entrata nel bosco, ma allo stesso tempo di superamento di questo luogo al fine di raggiungere quel “mancamento azzurro” che è la radice della propria natura soggettiva.<sup>343</sup> La scelta di rappresentare il Soggetto in equilibrio precario fra queste due polarità conduce direttamente la riflessione zanzottiana ad affrontare il tema del linguaggio poetico:

[l’esperienza del linguaggio] ingombrerà i referenti, i significati e i significanti, o se 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).<sup>344</sup>

### 3.5.1.2 *Gnessulògo*, il tema del linguaggio

Come chiarificato dalla glossa al componimento, il termine “gnessulògo” sarebbe da intendere come un avverbio di luogo, “ma resosi stranamente libero come intraducibile *pendant* negativo di ovunque”.<sup>345</sup> Il componimento è, a partire dal titolo, il centro

---

<sup>341</sup> S. Dal Bianco, “Profili dei libri e note alle poesie”, p. 1580.

<sup>342</sup> A. Zanzotto, “Il Galateo in Bosco”, p. 552.

<sup>343</sup> John P. Welle, “The poetry of the mandala. Writing and Subjectivity” in *The poetry of Andrea Zanzotto. A critical study of Il Galateo in Bosco* (Roma: Bulzoni, 1987) pp. 95-96.

<sup>344</sup> A. Zanzotto, “Su Il Galateo in Bosco” in *Le poesie e le prose scelte*, p. 1218.

<sup>345</sup> A. Zanzotto, “Note” in *Il Galateo in Bosco* (Milano: Mondadori, 1978), p. 112.

dell'intera sezione, proponendosi esso stesso come non-luogo, *clichè* del linguaggio che torna a ragionare sul proprio statuto e sulle proprie possibilità di significazione.<sup>346</sup> Il linguaggio poetico appartiene ad un luogo indescrivibile e non situabile nell'espressione quotidiana, nel grado zero della comunicazione, il quale presuppone un movimento di entrata e di avvicinamento alle porte del Bosco, figura della stratificazione dei vari registri ed oggetti che sono compresi dall'esperienza soggettiva.

Il testo può essere suddiviso in tre sezioni che sono parzialmente sovrapponibili a quelle evidenziate dall'autore per mezzo degli spazi tipografici.

L'apertura è tutta giocata sul tema dell'estasi panica: il Soggetto lirico non viene introdotto pronominalmente, ma è fortemente implicato nel gioco di rispecchiamento che si svolge fra lui e il paesaggio. L'ingresso nel bosco del Montello è un'esperienza quasi mistica di entrata in contatto con il reale, che stimolano nel Soggetto "sospiri" di dantesca memoria:

Tra 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<sup>347</sup>

La gloria del paesaggio non è praticabile e viene ridotta, tramite il vezzeggiativo, a "gloriola": essa può essere ridotta solo ad una copia opaca della gloria, in quanto non può essere rappresentata compiutamente dal linguaggio della poesia, che innalza e glorifica, ma inevitabilmente tradisce.

La radura è "tipicamente montelliana", ovvero ricollegabile con sicurezza a questo luogo che in realtà, essendo descritto tramite un mezzo imperfetto come quello linguistico, è caratterizzato dal poeta come non-luogo. Nella rapida elencazione di tutte gli oggetti che concorrono alla formazione di questo paesaggio mentale, Zanzotto descrive delle "stradine" che si inerpicano in modo disordinato e che sono caratterizzate per mezzo dell'ossimoro "soavissima impraticità", dove il neologismo vuole descrivere

---

<sup>346</sup> Enio Sartori, "Introduzione" in *Tra bosco e non bosco. Ragioni poetiche e gesti stilistici ne Il Galateo in Bosco di Andrea Zanzotto* (Macerata: Quodlibet, 2011), pp. 9-11.

<sup>347</sup> A. Zanzotto, "Il Galateo in Bosco", p. 554.

l'impraticabilità del percorso.<sup>348</sup> Per mezzo di quest'immagine, Zanzotto introduce indirettamente per la prima volta all'interno dell'opera il tema degli *Holzwege*, dei sentieri interrotti heideggeriani che si snodano nelle profondità del bosco e che non conducono a nulla. Il termine *Holzwege* è utilizzato da Heidegger per introdurre una serie di saggi di vario argomento, pubblicati subito dopo la fine del secondo conflitto mondiale.

*Holz* è l'antico nome del bosco. Nel bosco si trovano sentieri molto sviluppati, che si interrompono bruscamente nel momento in cui il bosco rimane non calpestato.

Li chiamano *Holzwege*.

Ognuno va in direzioni diverse, nel cuore della stessa foresta. Accade spesso che non si possa distinguere l'uno dall'altro. Ma solo all'apparenza.

I taglialegna e i guardiacaccia conoscono questi sentieri. Sanno cosa voglia dire essere in un *Holzwege*.<sup>349</sup>

La struttura linguistica dello stesso componimento è organizzata come questi sentieri che si perdono nel bosco in un groviglio antinomico di strade che non conducono a nessun significato complessivamente definitivo, di nuovo a "gnessulògo". Parallelamente a questi percorsi del senso interrotti, il Soggetto intraprende diverse strade linguistiche che costruiscono una geografia della propria capacità di rappresentarsi attraverso il testo nel tuo costruirsi tipograficamente e quindi topologicamente.

Nonostante questo tentativo di mappatura dei percorsi compiuti verso il significato, il Soggetto ha la sensazione di trovarsi di fronte ad un sentiero sbarrato e traumaticamente si guarda da fuori, dandosi del "tu":

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

mentre senza sottintesi

di niente in niente distilla se stesso (diverbio)

e invano perché

mai a gnessulògo è equivalente e

perché qui propriamente

c'è solo invito-a-luogo c'è catenina

di ricchezze e carenze qua e lì li e là

-e chi vivrà vedrà-<sup>350</sup>

---

<sup>348</sup> Il tema dei sentieri interrotti, degli *Holzwege* heideggeriani, ritorna anche nel *Sonetto XIII* dell'*Ipersonetto*: "Che se pur m'aggirassi passo passo / per Holzwege sbiadenti in mille serie, / quale a conferir nome alle miserie / mie pietra svilirei, carierei masso?" in Ib. p. 606.

<sup>349</sup> Martin Heidegger, "Nota introduttiva" in *Holzwege. Sentieri erranti nella selva* (Milano: Bompiani, 2002).

<sup>350</sup> A. Zanzotto, "Il Galateo in Bosco", p. 554.



La perdita di ogni orientamento produce nel Soggetto una sensazione di profondo smarrimento, poiché non riesce a determinare la propria posizione in un luogo che è contemporaneamente non-luogo, o meglio, non è nessun altro luogo, che è bosco e simultaneamente non-bosco. L'estasi iniziale non è più praticabile in questo nuovo contesto profondamente mentale ed interiorizzato a causa di un limite insito nel linguaggio che dovrebbe essere in grado di rappresentare questi luoghi. Il Soggetto, non possedendo referenti reali a cui relazionarsi, non è più in grado nemmeno di rappresentarsi ed è principalmente questo il motivo che produce questa visione dall'esterno. In questo modo, il Soggetto arriva ad introiettare la propria esperienza, diventando esso stesso un non-luogo, un'illocalità linguistica.

L'ultima sezione del componimento, alla quale vengono dedicati tre versi, rappresenta un movimento di risalita positivo, che introduce un ulteriore elemento di novità rispetto alla produzione poetica precedente.

Gale, stradine, gloriole, primaverili virtù...  
 Ammessa conversione a U  
 ovunque.<sup>351</sup>

Il Soggetto conquista alla fine la possibilità di orientarsi all'interno di questo labirinto linguistico e conoscitivo proprio grazie alla capacità di tornare sui propri passi, ovvero di poter ricominciare il proprio percorso per mezzo di un cambiamento di rotta. La moltiplicazione delle possibilità linguistiche corrisponde infatti ad un aumento delle connesse possibilità di scelta. Dall'immagine utopica di un *medium* linguistico rappresentato come una distante ed inattingibile divinità monoteista, così come veniva raffigurata in modo abbastanza definito in *Microfilm* o in componimenti come *La Pasqua di Maggio*,<sup>352</sup> all'interno di *Gnessulògo* si assiste all'accettazione di una moltiplicazione dei punti di fuga e delle relative possibilità offerte da un linguaggio che ora potrebbe essere accolto all'interno di un pantheon politeista. La prospettiva è ora quella di un cammino, non più verso il linguaggio, bensì verso i linguaggi che passa attraverso l'accettazione della sua natura polimorfa.

L'assunzione di tale postura soggettiva è profondamente influenzata dalla ricezione dell'importante concetto lacaniano di *lalangue*: quest'espressione è ricavata dal *Seminario*

<sup>351</sup> A. Zanzotto, "Il Galateo in Bosco", p. 555.

<sup>352</sup> A. Zanzotto, "Pasque" in *Le poesie e le prose scelte*, 433-442.

XX<sup>353</sup> e dagli scritti pubblicati sotto il titolo *Lo Stordito*, pubblicati nella rivista *Scilicet* nel 1977.<sup>354</sup> Jacques Lacan introduce il termine al fine di definire la lingua come:

concetto descrittivo, oggettivo e formale, è un aspetto della sostanza impossibile attraverso la quale, soltanto, un essere può definirsi parlante, esattamente nel movimento in cui si rivela desiderante. Il discorso analitico chiama questa sostanza *lalingua*.<sup>355</sup>

Il desiderio del Soggetto, secondo Lacan, è sempre il desiderio dell'Altro, dell'Inconscio che si esprime attraverso il registro simbolico. La nozione di *lalangue*, nel momento in cui essa venga inserita all'interno dell'economia del discorso zanzottiano, assume i contorni di un'accettazione, non passiva, della componente non universale e fundamentalmente performativa che viene svolta dal linguaggio della poesia, che per una logica distensione, possiamo arrivare a fare coincidere con il linguaggio della lirica.<sup>356</sup> Il genere lirico è, in questo senso, da intendere come espressione più prossima di una singolarità, ovvero di una soggettività che caratterizza il proprio desiderio espresso attraverso il linguaggio e rivolto poi verso un'oggetto, come esperienza irriducibile ed abissale dell'alterità.

Zanzotto situa l'intuizione della profonda complessità che si annoda nella geografia boschiva del linguaggio poetico; egli individua, in un secondo momento, una corrispondenza con alcune delle realizzazioni tematiche che vengono inserite in *Il Galateo in Bosco*, a ulteriore testimonianza della vicinanza del Soggetto zanzottiano alle realizzazioni del registro simbolico e dell'istanza dell'Inconscio. A maggior ragione, la *performance* linguistica soggettiva connessa alla propria esperienza singolare di *lalangue*, si rivela essere per questi motivi non ripetibile in nessun altro luogo se non in quello irripetibile del linguaggio poetico.

---

<sup>353</sup> J. Lacan, "Dio e il godimento de la donna" in *Seminario XX, Ancora* (Torino: Einaudi, 2011), pp. 61-72.

<sup>354</sup> La lettura della rivista da parte di Zanzotto è inoltre documentata dalla citazione diretta che appare in uno dei componimenti contenuti nella raccolta *Pasque*, ovvero *La Pasqua a Pieve di Soligo*: "oui, je lis SCILICET, la revue paraissant trois fois l'an à Paris, sous la direction du docteur J. Lacan" in A. Zanzotto, "Pasque" in *Le poesie e le prose scelte*, p. 425.

<sup>355</sup> Jean-Claude Milner, *L'amore della lingua* (Bologna: Spirali, 1980), p. 117. Cfr. sul tema anche D. Rabinovich, "What is a lacanian clinic?" in AAVV, *Cambridge companion to Lacan* (Cambridge: University Press, 2001), p. 215: "The unconscious structured as a language, that is to say, as *lalangue*, falls outside language as a universal, and its science, linguistics, is replaced by *linguisterie* (pseudo-linguistics) in conjunction with a clinic of the not-whole, of particularity, a clinic governed by a modal logic and a nodal topology." In questo senso Zanzotto si riferisce segmentazione del linguaggio poetico operata per mezzo del ricorso al registro simbolico.

<sup>356</sup> E. Sartori, "Lalingua e lo stile" in *Tra bosco e non bosco. Ragioni poetiche e gesti stilistici ne Il Galateo in Bosco di Andrea Zanzotto*, pp. 196-199.

Nuovamente l'immagine fornita dal poeta è ricollegabile a quella dell'esperienza traumatica di un'inondazione originata dalla rottura di quella diga che già in *Microfilm* simbolizzava la fragile separazione fra processo primario e processo secondario:

*Lalangue* sembra di volta in volta scorrere, o dilagare sommergendo, o inanellare alla maniera di oceano, o buttar su isole e detriti. L'indecidibile linguistico/lalinguistico ha certo un rapporto con quanto mi sono trovato davanti (per affrontarlo e per lasciarmene travolgere) anche nel *Galateo in Bosco*. Ma credo che ciò si possa dire, appunto, per ogni libro di versi.<sup>357</sup>

### 3.5.1.3 Rivolgersi agli ossari, il tema del Storia

Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto.  
 Rivolgersi ai cippi. Con il più disperato rispetto.  
 Rivolgersi alle osterie. Dove elementi paradisiaci aspettano.  
 Rivolgersi alle case. Dove l'infinitudine del desio  
 (vedila ad ogni chiusa finestra) sta in affitto.

E la radura ha accettato più d'un frondoso colloquio  
 ormai, dove, ahi,  
 si esibì la più varia mostra dei sangui  
 il più mistico circo dei sangui. Oh quanti numeri, e rancio speciale. Urrah.  
 Vorrei bucarmi di ogni chimica rovina  
 per accogliere tutti, in anteprima,  
 nello specchio medicato d'infinitudini e desii  
 di quel circo i fermenti e gli enzimi  
 dentro i succhi più sublimi dell'alba, dell'azione, in piena diana. E si va.  
 E si va per ossari. Essi attendono  
 gremiti di mortalità lievi ormai, quasi gemme di primavera,  
 gremiti di bravura e di paura. A ruota libera, e si va [...].<sup>358</sup>

La *flânerie* fra gli ossari del Montello produce, all'interno dell'economia macrostrutturale del libro, uno dei primi scontri diretti con il grande tema della Storia. Il percorso è stato iniziato, come è precedentemente evidenziato, dal componimento proemiale alla raccolta che svolgeva il tema di un traumatico avvicinamento del Soggetto ai propri oggetti.

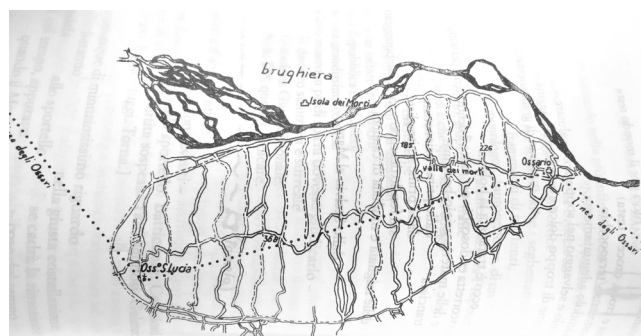
<sup>357</sup> A. Zanzotto, "Su Il Galateo in Bosco" in *Le poesie e le prose scelte*, p. 1220. L'immagine dell'atollo e dell'isola, come spazio concreto in cui costruire la propria esperienza di linguaggio, ritorna ossessivamente in tutta la produzione zanzottiana fino dai tempi di *Dietro il paesaggio*. Si vedano, per esempio, i celebri versi di *A foglia e a gemma*: "Sul libro aperto della primavera / figura mezzodi per sempre, / è dipinto ch'io viva nell'isola, / nell'oceano, ch'io viva nell'amore / d'una luna che s'oppono al mondo" in A. Zanzotto, "Dietro il paesaggio", *Le poesie e le prose scelte*, p. 78; cfr. anche il testo di *Atollo*, lb. p. 59.

<sup>358</sup> A. Zanzotto, "Il Galateo in Bosco", p. 565.

In *Rivolgersi agli ossari* si assiste ad un ulteriore avvicinamento soggettivo ai propri referenti, in questo caso non più direttamente paesaggistici, quanto piuttosto storici. Questa riduzione sensibile della distanza che separa il Soggetto dai referenti con cui instaurare un dialogo poetico, ai quali appunto rivolgersi, costituisce una novità assoluta all'interno dell'evoluzione del dettato poetico zanzottiano, soprattutto nel momento in cui la si confronti con l'a-referenzialità semantica e sintattico-ragionativa di una raccolta come *La Beltà*.<sup>359</sup> Essa è da ricollegare alla nuova spinta etica che soggiace alla raccolta e che non si limita a semplice elemento tematico, ma arriva a coincidere con un elemento fortemente strutturante l'intera geografia soggettiva tracciata da *Il Galateo in Bosco*.

Questo movimento di ritorno ad una compiutezza linguistica che evita le figure della sospensione, dell'afasia e soprattutto riduce in alcuni punti alcune tendenze all'ermetismo nella costruzione del significato, costituisce il principale movimento di avvicinamento per approssimazione al Soggetto come unità minima del proprio linguaggio, che finalmente aspira ad essere compiuto ed autentico all'interno di questa nuova geografia del sé:<sup>360</sup> “io mi avvicendo a me, tra pezzi di guerra sporgenti da terra”.<sup>361</sup>

Il referente storico che stimola questo nuovo sviluppo della poetica zanzottiana riguarda ed interessa direttamente la sua particolare natura: gli ossari del Montello coprono infatti la funzione del Significante lacaniano, proprio a causa della loro natura di segno muto che deve essere rivivificato per mezzo del linguaggio poetico. L'itinerario tracciato sulle pendici del colle coincide con quello compiuto dal Soggetto all'interno del suo processo di *Bildung*. Per questo motivo, la mappatura del terreno e la descrizione di uno spazio realizza quella metafora ossessiva che la poesia di Zanzotto continua a proporre a partire dalla prima raccolta *Dietro il paesaggio*, in *Il Galateo in Bosco* valica lo scoglio di questa dimensione altra e speculare della fisica del paesaggio, rivelando finalmente una evidente sovrapposibilità con la geografia del



(fig. 6) Linea degli ossari del Montello

<sup>359</sup> Giuliana Nuvoli, “Una dialettica della disperazione in prestito” in AAVV, *Studi novecenteschi*, Vol. 4, No. 8/9, luglio-novembre 1974 (Pisa: Fabrizio Serra Editore, 1974), pp. 237-238.

<sup>360</sup> Mario Moroni, “Andrea Zanzotto: l’io come unità minima di testimonianza critica” in *Italica*, vol. 73 (Indiana: University Press, Spring 1996), p. 92.

<sup>361</sup> A. Zanzotto, “Il Galateo in Bosco”, p. 566.

Soggetto. Al fine di saldare maggiormente il legame fra disposizione geografica degli oggetti della poesia e Soggetto, Zanzotto inserisce la mappa nella quale è evidenziata la linea degli ossari del Montello.<sup>362</sup>

L'ossario, prima di diventare simbolo della memoria storica, è anch'esso un "gnessulògo", una grande tomba comune nella quale giace un indistinto soggettivo, un Soggetto corale che deve essere rivivificato dal Soggetto lirico: il linguaggio poetico, in questo senso, è l'elemento in grado di restituire un'identità a questi resti-significante.

Il Soggetto deve però riconoscere come il processo di ricostruzione del significato storico a partire dal suo resto significante può prendere direzioni ben diverse. Gli ossari infatti possono essere santificati dal linguaggio attraverso la retorica statale, concorrendo alla pratica di un linguaggio fondatamente inautentico,<sup>363</sup> ed essere in questo modo rimossi da qualsiasi interiorizzazione soggettiva al fine di creare una vera coscienza storica, oppure divenire oggetto e referente poetico. Zanzotto è infatti profondamente convinto di come la poesia potrebbe stimolare funzionalmente un "colloquio" su cui edificare una nuova e più completa comprensione del fatto storico. Diversa per necessità dalla pseudo-funzione dell'*exegi monumentum*, la poesia zanzottiana si propone di ricostruire questo dialogo con l'alterità storica proprio a partire dalla sua riconosciuta funzione storiografica: la poesia di Zanzotto è, in questo senso, vera e propria scrittura della storia.

Il passaggio attuato fra l'utilizzo della forma verbale caratterizzata dal si passivante, all'introduzione della forma obliqua e desiderativa del verbo "vorrei", fotografa perfettamente questo passaggio attraverso il quale il Soggetto viene introdotto all'interno di questo dialogo referenziale.<sup>364</sup> Esso diventa protagonista di una trasformazione chimica dolorosa che permette alla voce dell'io un'assunzione del significato custodito dal luogo e dalla costellazione di significanti che in esso è sepolta. Operazione appunto terribile quella del ricordo, ma storicamente ed eticamente necessaria, capace di orientare il dettato poetico verso la realizzazione delle proprie finalità. Attraverso questa pratica della poesia, il Soggetto fa del proprio corpo un filtro tramite il quale è possibile attuare una ricognizione del passato ed una sua messa in relazione con la dimensione del presente personale e collettivo.

<sup>362</sup> Vd. fig. 6; A. Zanzotto, "Il Galateo in Bosco", p. 560.

<sup>363</sup> S. Dal Bianco, "Profili dei libri e note alle poesie", pp. 1583-84.

<sup>364</sup> S. Agosti, "L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto" in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, XXXIX.

### 3.5.2. *Et in Arcadia Ego*, norma e narrazione soggettiva nell'*Ipersonetto*

L'*Ipersonetto* può a ragione essere considerato come l'apice della riflessione che Zanzotto rivolge intorno al tema del Soggetto e alla sua messa in relazione con la sua esistenza linguistica, durante gli anni Settanta. La struttura del componimento rappresenta inoltre uno delle massime realizzazioni del poeta ascrivibili a quella categoria di manierismo che è stata introdotta precedentemente al fine di indicare il processo di *Bildung* soggettiva che veniva stimolato attraverso un montaggio e recupero originale della tradizione letteraria: il testo infatti, composto da 14 sonetti preceduti da una *Premessa* e conclusi da una *Postilla*, può essere interpretato come una rifunzionalizzazione del canone petrarchesco attraverso la sua dilatazione.<sup>365</sup>

L'insieme di testi che va a comporre coralmemente l'*Ipersonetto* è posizionato, non solo nel cuore della sezione intitolata significativamente *Il Galateo in Bosco*, ma esattamente al centro dell'intera raccolta, preceduto e seguito specularmente da 18 componimenti, divenendo il centro ed il motore tematico dell'intera architettura del libro. Questo tipo di struttura tipicamente zanzottiana e comune anche alle opere precedenti, suggerisce che il posizionamento del testo in una posizione privilegiata del testo sia da interpretare in senso metonimico, ovvero che l'*Ipersonetto* vada letto come rispecchiamento dell'intera raccolta e come parte per il tutto.<sup>366</sup>

Si assiste, in questo senso, ad un trionfo del galateo sulla natura, la cui rappresentazione era destinata dalla raccolta alla realizzazione dell'allegoria boschiva. Il Soggetto è orientato dalla propria esperienza del linguaggio a coltivare questa sprezzatura nei confronti dei referenti reali e nei confronti della Storia che, in questo contesto, si caratterizza in modo diverso rispetto a quanto era stato compiuto in componimenti come *Rivolgersi agli ossari* o *Diffrazioni, eritemi*, ed è ora da considerare piuttosto come storia letteraria: il recupero della tradizione viene infatti assunto da parte del Soggetto come un ulteriore esperimento

---

<sup>365</sup> Dal Bianco individua un antecedente di questa struttura ne Il Sonetto primaverile di Pasolini composto da 14 sonetti elisabettiani. Il riferimento, più diretto ma anche più opaco rispetto all'evidente radice petrarchesca, è ulteriormente interessante se si legge l'*Ipersonetto* parallelamente alle riflessioni svolte da Zanzotto intorno al rapporto fra poesia e pedagogia che vengono stimulate dalla figura del poeta di Casarsa: il recupero della tradizione letteraria, sarebbe in questo senso da collegare ad un tentativo pedagogico svolto per mezzo del linguaggio poetico. S. Dal Bianco, "Profili dei libri e note ai testi", p. 1593; cfr. anche pp. 100-101.

<sup>366</sup> A questa struttura rimanda inoltre il simbolo del mandala, simbolo di chiusura e di compiuto equilibrio, apposto a chiusura dell'ultimo sonetto della sezione intitolato *Postilla*, in A. Zanzotto, "Il Galateo in Bosco", p. 608.

entro il quale provare a vincere il silenzio del reale per mezzo di fissate e rassicuranti categorie stilistiche. Questa archeologia ulteriore della forma si caratterizza in modo totalmente antitetico e divergente rispetto alla lingua abissale e babelica de *La Beltà*, tentando invece una parziale ricostruzione e ricomposizione delle proprie possibilità di espressione. *L'Ipersonetto* compie per mezzo di questo rapporto dialettico con l'aspetto normativo della tradizione letteraria italiana e del grande canone, una parziale ricongiunzione con il discorso sulla natura del linguaggio poetico che era stato iniziato a livello di *IX Ecloghe*, per poi essere bruscamente interrotto dalle nuove e potenti intuizioni dell'opera del '68.

Durante i primi anni Sessanta, Zanzotto aveva tentato una definizione del proprio stile, proponendo un'etichetta definitoria che potesse includere anche altri autori in grado rispecchiare alcune delle intuizioni e necessità linguistiche, in totale contrapposizione a quelle della neoavanguardia. La definizione utilizzata da Zanzotto è quella di "convenzionismo":

se oggi si perdonasse all'ingenuità non resterebbe che lanciare, per il momento, un manifesto del convenzionismo. Anche i generali, oggi, si servono di armi convenzionali, giacché le vere non si possono adoperare e dunque non ci sono, sono solo alle altre, attraverso le altre. Sì, sentirsi convenzionali anche quando si brucia, rispetto all'altro bruciare: sarebbe almeno un po' più serio che fare gli arrabbiati o i *voyeurs* o gli sperimentali. Non mancano, trai venuti nel dopoguerra, coloro ai quali l'etichetta di convenzionista si adatterebbe molto bene.<sup>367</sup>

L'intervento è costruito attraverso la tipica tonalità ironica adottata dalla scrittura del poeta di Pieve di Soligo: la soluzione intravista nel "convenzionismo" è infatti identificata come momentanea e non definitiva, qualità di nuovo da ricollegare alla sprezzatura caratterizzante lo sperimentalismo zanzottiano. *L'Ipersonetto* sembra riecheggiare alcune di queste lontane intuizioni soprattutto nel momento in cui esso si propone come esperimento, ovvero come soluzione non temporanea e definitiva al limite imposto dall'irrapresentabilità del reale.<sup>368</sup> In questo senso, il trionfo del galateo non è da considerare come una vittoria definitiva, quanto piuttosto come un parziale tentativo di autodefinizione del Soggetto che cerca di dissimulare la propria tragedia del dire.

---

<sup>367</sup> A. Zanzotto, "Autoritratto" in E. F. Accrocca, *Ritratti su misura. Notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici* (Venezia: Sodalizio del libro, 1960), p. 440.

<sup>368</sup> Si consideri, a questo proposito, l'utilizzo di espressioni cautelative come "per il momento" o il "sarebbe almeno un po' più serio, nel testo riportato.

Fondamentale, in quest'ottica di dialogo ininterrotto con la tradizione, è l'alto tasso citazionistico che pervade i sonetti, non solo a livello di schema rimico ed accentuale, ma appare anche come elemento esogeno introiettato dal discorso soggettivo.<sup>369</sup> Nei sonetti appaiono infatti sia Dante che Petrarca, in maniera più consistente e trattato attraverso un filtro psicoanalitico e mallarmeano per mezzo di una riedizione e distorsione della tradizione.<sup>370</sup> Come sottolineato da Agosti, il Petrarca zanzottiano è tutto interiorizzato, diventando il poeta della storia inconscia che agisce nel Soggetto stimolata dai referenti reali.<sup>371</sup>

Dall'altro lato, Petrarca è il collettore immaginario della parola tradizione e del linguaggio poetico normalizzato e categorizzato. Principalmente per questo motivo, dal punto di vista dell'architettura interna, l'*Ipersonetto* è caratterizzato da una solida organizzazione narrativa riecheggiata da quella che può essere definita come l'architettura di un *Canzoniere* in provetta.<sup>372</sup> I rimandi interni sono utilizzati da Zanzotto al fine di creare una temporalità interna ed indipendente da qualsiasi altra ragione che non sia la completezza e l'equilibrio del testo. La narrazione di un'ennesima ricerca svolta dal Soggetto viene determinata dalla dimensione micro-storica del racconto che Zanzotto sviluppa nello spazio dei 16 componimenti, nei quali sono sempre identificabili, in modo abbastanza immediato, i limiti di sviluppo temporale e la relativa consequenzialità degli eventi che vengono descritti.

---

<sup>369</sup> John P. Welle, "Il Galateo in Bosco and the Petrarchism of Andrea Zanzotto" in *Italica*, Vol. 62, No. 1 (Bloomington: Indiana University, Spring 1985), pp. 41-53.

<sup>370</sup> "Tra il vuoto dell'io che si origina dalla stessa autosservazione e il muro di impronunciabilità di ciò che è rimosso, un dentro e un fuori reversibili creano una fantasmagoria di immagini e di forme tanto sfumate quanto precise e capaci di ferire, fonema per fonema, parola per parola, sequenza per sequenza." in A. Zanzotto, "Petrarca, tra il palazzo e la cameretta" in *Fantasie d'avvicinamento* (Milano: Mondadori, 2001), p. 265.

<sup>371</sup> "Di rappresentazioni che con la realtà esterna non hanno niente a che fare, ma che hanno tutto a che fare con la realtà interna: la sola realtà del Soggetto, che condiziona l'altra e vi imprime il suo marchio, la sola realtà del *Canzoniere*." In S. Agosti, *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca* (Milano: Feltrinelli, 1993), p. 12.

<sup>372</sup> La definizione di *Canzoniere* come luogo testuale completo e circoscritto è fornita da Zanzotto nell'Introduzione a RVF per l'edizione economica della BUR. Essa sembra a ragione adattabile alla struttura finita dell'*Ipersonetto*: "è un'opera che certamente dà il senso di una perfetta, adamantina unità, che dà l'immagine più pura appunto del luogo chiuso, dello spazio templare ritagliato nell'indistinto della realtà o nel nulla" in A. Zanzotto, "Petrarca fra il palazzo e la cameretta", p. 261.



3.5.2.1 *Sonetti V e VI*

## 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'incammini,  
lo sparso accordi e riconformi il fratto:  
qui già per lei venni in furore e matto  
qui da lei ebbi i succhi 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.

## VI

*(Sonetto con fari e guardone)*

Spesso ove mi sommerse il cuor del bosco  
o nel mezzo a cesure che verzure  
follemente feriscono, nel losco  
trarsi a iatture delle mie venture,  
  
là dove tuto che fu mio conosco,  
acri sciami di pollini, erbe impure  
e purissime al mel siccome al toscò,  
ore preste alla sferza in piogge o arsurre,  
  
là dove sottopalmo e sottofelce  
la fragola rinvenni e dell'accesa  
fichina l'umido lieve turgore,  
  
coi fari sfonda il guardone, tra l'elce  
e l'orno e il faggio, tra la foglia e il fiore;  
deluso fa retromarcia, è in ripresa.

I sonetti V e VI costituiscono quella che è definibile come una micro-sequenza narrativa all'interno dell'*Ipersonetto*. I due testi sono infatti accomunati non solo dalla stessa ambientazione boschiva, ma in entrambi l'azione ha luogo in un paesaggio notturno.

La continuità narrativa non è limitata dalla creazione di una situazione temporale speculare in entrambi i componimenti, ma anche dalla consequenzialità tematica che in essi si trova sviluppata: mentre infatti il V sonetto introduce il tema della costituzione di un linguaggio attraverso la tradizione letteraria (che in *Il Galateo in Bosco* è anche sempre sinonimo di Storia), il sonetto VI completa la narrazione risalendo al produttore del linguaggio, ovvero il Soggetto.

Il sonetto V, intitolato anche "sonetto dell'amoroso e del parassita" sviluppa il tema del recupero della tradizione letteraria italiana, per mezzo dell'immagine della "memoria" che compie una sorta di rivivificazione della materialità del significante muto del canone all'interno di un dialogo che è da leggere specularmente a quello compiuto dal Soggetto con gli ossari. Il rapporto con il testo oscilla fra le due polarità delle foscoliane "corrispondenze d'amorosi sensi", le quali implicano un rapporto genuinamente empatico con la più nobile nozione di letteratura, ed invece un rapporto parassitario per il quale l'elemento citazionistico non contribuisce in nessun modo alla formazione critica soggettiva, quanto piuttosto funge da elemento di copertura e di occultamento su cui il Soggetto sovracostruisce una narrazione del niente sul nulla.

La memoria letteraria viene inoltre paragonata nella prima quartina al senno di Orlando, per il quale il Soggetto tenta un recupero dopo l'esperienza traumatica dell'incontro con il paesaggio ed i propri referenti reali ne *La Beltà*. Come conseguenza, le terzine sviluppano il tema della liberazione dall'amore folle nei confronti della letteratura che è sanabile solo un continuo procedere verso l'alterità relativa al Soggetto, che potrebbe nuovamente essere interpretata attraverso lo spontaneismo del registro simbolico attraverso cui l'Inconscio è in grado di esprimere la vera natura soggettiva: i versi recitano in entrambe le terzine “rompo / all'aldilà che in falce e felci sfrangia / sul botro” e “nell'alto aldilà [...] falsifico simbiosi”.

Il sonetto VI, il cui sottotitolo riporta “sonetto notturno con fari e guardone”, completa la narrazione avviata dal primo testo per mezzo dell'introduzione del tema del Soggetto. La continuità spazio temporale è fornita dal sottotitolo del sonetto che fissa l'accadere della narrazione soggettiva all'interno di quello che può essere considerato un ulteriore *cliché* letterario di ascendenza questa volta leopardiana.

In questo caso, esso è introdotto da Zanzotto utilizzando la figura del guardone che tenta di appropriarsi voyeuristicamente della realtà per mezzo del proprio sguardo. Ma diversamente alle estasi visive notturne di leopardiana memoria, in questa particolare situazione la vista è fortemente limitata dal sopraggiungere del fitto bosco, ricco di oggetti cantati dalla precedente poesia zanzottiana. I fari, in questo senso, sono petrarchescamente gli occhi del Soggetto lirico e, con una piccola variazione sul tema, non appartengono all'oggetto del desiderio.<sup>373</sup> Nella poesia di Zanzotto, infatti, questo oggetto è sempre sostanzialmente cieco o ridotto a silenzio e si rivolge al poeta solo in poche e ben individuabili occasioni.<sup>374</sup>

Tuttavia, il bosco viene posizionato in un luogo distante ed inaccessibile da parte del Soggetto che sembra, liricamente, ad arrivare a rimpiangerlo: come notato da Dal Bianco, la simbiosi con il reale non è più possibile ed il Soggetto nella figura del guardone è costretto a fare retromarcia.<sup>375</sup> In realtà, questo cambiamento di direzione non appare come totalmente negativo se rapportato con il tema della vista così come viene sviluppato dal componimento: infatti il fare “retromarcia” da parte del Soggetto, potrebbe voler indicare

<sup>373</sup> Cfr. Stefano Agosti, *Gli occhi le chiome: Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca* (Milano: Feltrinelli, 1993).

<sup>374</sup> La più rappresentativa, in questo senso, può essere considerata quella del poemetto *Gli sguardi, i fatti e Senhal*, di cui però deve essere ribadita la natura di unicum all'interno dell'intera produzione zanzottiana.

<sup>375</sup> S. Dal Bianco, “Profili dei testi e note ai libri”, p. 1597.

un tentativo di ricognizione dello spazio in modo più ampio che permetta di includere qualcosa che vada oltre la fissazione oggettuale con il bosco. L'inversione di rotta rimanda inoltre alla "conversione a U" che era posizionata a chiusura del componimento *Gnessulògo* e che, in quell'occasione, aveva assunto un significato positivo in riferimento al processo di *Bildung* soggettiva.<sup>376</sup>

### 3.5.2.2 *Sonetto IX*

#### IX

(*Sonetto di Linneo e Discoride*)

Vige il lume, s'allenta; in prode roride  
 stacca e scavalca, a sé fidando, il lume:  
 erba a fronde a vorago marea fiume  
 che a me per colmi e conche foste floride,

di Linneo l'occhio invidia e Dioscoride  
 tanto fecondo è il far vostro, e il costume  
 molteplice e l'aspetto, e i nomi acume  
 più che lingua dulcedo di clitoride.

Ma è testa ahimè, ma punta è questa testa,  
 di serpe, squama e schiena a serpe è questa  
 in che v'inchostro e innodo e circonfondo.

Ma non è testa la mia: non voce o testo  
 che venga a penna, a gola non è questo;  
 non mondo o immondo io; né mai pur mondo.<sup>377</sup>

Il sonetto IX può essere considerato come il luogo di sintesi e di messa in relazione del Soggetto con il problema deterministico del linguaggio e della sua rappresentazione all'interno del divenire storico. Il "lume" della poesia (di nuovo figura petrarchesca che rimanda all'immaginario visivo e percettivo) rischia di acquistare un carattere profondamente normativo nei confronti dell'adozione del vocabolario della tradizione. Questo recupero archeologico delle proprie radici poetiche vive e si nutre dei rischi di un manierismo da limitare solo al livello formale in grado di fornire solo sterili categorizzazioni per poter attingere al fondo in realtà inattingibile del reale.

<sup>376</sup> A. Zanzotto, "Il Galateo in Bosco", p. 555. Cfr. anche p. 120.

<sup>377</sup> A. Zanzotto, "Il Galateo in Bosco", p. 602.

Ma la natura, a cui la cultura si contrappone per mezzo del suo desiderio di scientificità normativa, è da intendere come figura della vera poesia a cui Zanzotto aspira: essa è descritta come “testa di serpe” alludendo alla fascinazione amorosa e mortale alla quale il Soggetto dovrebbe essere in grado di resistere, opponendo delle categorie normative che gli permettano di guardare con stoica distanza l’abisso del reale.<sup>378</sup>

Tuttavia il poeta, a differenza della natura così come della poesia, è sprovvisto di testa, o meglio, possiede una testa che non gli appartiene, in quanto l’alterità della tradizione poetica si è espressa attraverso la propria penna. La “testa” implicherebbe inoltre la possibilità del Soggetto di potersi rappresentare pronominalmente attraverso un io, che in questo componimento sembra essere negata e alla quale non può sopperire nemmeno l’esperienza vitale della scrittura.

### 3.5.2.3 *Sonetto XI*

#### XI

*(Sonetto del che fare e che pensare)*

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

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

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

Voci d’augei, di rii, di selve, intensi  
Moti del niente che sé a niente plasma,  
pensier di non pensier, pensa: che pensi?<sup>379</sup>

---

<sup>378</sup> Per l’interpretazione dell’immagine del serpente come oppositiva alla cultura delle rovine, si veda E. Zinato, “Il serpente e le rovine. La scrittura antilirica di Franco Fortini”, pp. 283-284.

<sup>379</sup> A. Zanzotto, “Il Galateo in Bosco”, p. 604.

Il sonetto XI è quello che intrattiene un rapporto più evidente con il sotto-testo petrarchesco dominante l'intera raccolta. Il tema affrontato dal testo, ovvero quello del profondo senso di incertezza stimolato dalla contemporaneità, novità all'interno della produzione di Andrea Zanzotto. Solitamente infatti il problema del presente veniva introdotto sempre attraverso una decostruzione del passato attuata sia a livello di dinamiche macrostoriche, sia per quanto riguardava invece la microstoria delle esperienze soggettive. In questo caso e sintomaticamente, il problema dell'agire soggettivo entro il proprio presente viene introdotto invece direttamente per mezzo della *fictio* monologica delle domande fra sé e sé. In realtà, ogni illusione di scambio scade appunto nel dialogo interiore che non ricerca nessun altro destinatario se non quello interno al testo, ovvero quello rappresentato dalla citazione di Petrarca.

Le parole che il Soggetto rivolge a sé stesso assumono la forma di interrogativi esistenziali ai quali non viene fornita una risposta se non nella contemplazione dei referenti naturali che oscilla fra nichilismo ed estasi. Inoltre, la ricerca di un destinatario muove dai referenti interni al testo, alla ricerca di un destinatario della poesia intesa come opera di interrogazione complessiva ed in atto: "A chi porgo, a quale ago per riattarla / quella logica ai cui fili m'estinguo".

Parallelamente a quanto accaduto nel sonetto VI, l'introduzione del pronome personale sposta l'identificazione del Soggetto dalla prima alla seconda persona singolare, per mezzo dell'adozione della classica prospettiva esterna con la quale Zanzotto vuole fotografare il pensiero nel suo processo di farsi linguaggio e, in questo modo, cercare di catturare e comprendere la natura linguistica soggettiva nel suo farsi, nel suo rivelarsi sulla pagina. Tuttavia, l'esistenza pronominale del Soggetto è nuovamente ridotta a mero significante, a semplice segno grafico che invece di manifestare una presenza, finisce con il rivelare un'assenza per mezzo della fantasmizzazione del Soggetto: "Che pensi tu, che ma non fosti, mai / né pur in segno, in sogno di fantasma, / sogno di segno, mah di mah, che fai?".

### 3.5.2.4 *Postilla e la madre-norma*

POSTILLA  
(*Sonetto infamia e mandala*)  
a F. Fortini

Somma di sommi d'irrealtà, paese  
che a zero smotta e pur genera a vista  
vermi mutanti in dèi, così che acquista

nel suo perdersi, e inventa e inforca imprese,

vanno da falso a falso tue contese,  
ma in sì variata ed infinita lista  
che quanto in falso qui s'intigna e intrista  
là col vero via guizza a nozze e intese.

Falso pur io, clone di tanto falso,  
od aborto, e peggiore in ciò del padre,  
accalco detti in fatto ovver malfatto:

così ancora di te mi sono avvalso,  
di te sonetto, righe infami e ladre –  
mandala in cui di frusto in frusto accatto.<sup>380</sup>

La *Postilla* all'*Ipersonetto* può essere considerata il testo in grado di riassumere compiutamente non solo l'intera raccolta, ma l'intero percorso alla ricerca di un linguaggio poetico compiuto da Zanzotto all'interno dei lunghi anni Settanta. Non solo infatti appare come centrale il movimento che mette in relazione Soggetto, linguaggio e natura/Storia comune a tutto *Il Galateo*, ma Zanzotto compie un'ulteriore iscrizione del testo all'interno del percorso iniziato con *La Beltà*: questo collegamento è infatti attuato per mezzo della dedica a Franco Fortini, al quale Zanzotto aveva già dedicato il testo che chiudeva la raccolta del '68, *La madre-norma*.<sup>381</sup> Mentre però ne *La Beltà*, il riferimento di chiusura alla norma suonava come una sorta di realizzazione della quiete dopo la tempesta linguistica che il Soggetto aveva attraversato, nella quale veniva tentata una ricomposizione dopo una *Spaltung* lirica sofferta al pari di una lacerazione delle carni, nella *Postilla* viene realizzato un controcanto a quell'antico posizionamento del Soggetto rispetto al proprio linguaggio. Zanzotto evoca "l'irrealtà" e la falsificazione soggettiva all'interno di un luogo in cui ha creato una sorta di monumento-ossario alla tradizione e quindi alla Storia, mostrando come all'interno del proprio discorso il Soggetto venga investito da una forte carica parodica ed auto-recitativa: il Soggetto che spesso si guarda da fuori in *Il Galateo in Bosco* e si rivolge a sé stesso dandosi del tu, dimostra una profonda consapevolezza di quanto il linguaggio poetica possa essere vittima di una falsificazione, soprattutto nel momento in cui non si agisca in esso con la costante tensione verso l'indagine dei propri limiti e dei registri attraverso cui esprimerli. L'*Ipersonetto* è, in questo senso, un'accusa, la

---

<sup>380</sup> A. Zanzotto, "Il Galateo in Bosco", p. 608.

<sup>381</sup> Dal Bianco ha interpretato l'*Ipersonetto* come "L'altra faccia, apotropaica, della fuga dalla norma che era stata al centro dell'avventura della *Beltà*" in S. Dal Bianco, "Profili dei libri e note ai testi", p. 1599. Cfr. anche pp. 63-67.

pronuncia di un *mea culpa* e contemporaneamente la massima celebrazione del peccato originale della poesia.<sup>382</sup>

Il poeta di Pieve di Soligo instaura un dialogo ininterrotto con Fortini, al quale si sente corrisposto nella medesima ricerca di un linguaggio poetico che possa rivendicare la propria autonomia dalla comunicazione non-poetica ed al contempo che riesca a non tradire la realtà falsificandola dietro il velo rassicurante della norma letteraria e del canone.<sup>383</sup>

Ritornando al testo, deve essere notato come l'equilibrio a cui il Soggetto aspirava attraverso il ritorno a una forma letteraria compiuta e canonizzata come quella del sonetto, non è più percepita come una prospettiva rassicurante. L'architettura dell'*Ipersonetto* è arrivata a coincidere con la geografia di un labirinto, all'interno della quale il Soggetto si "minotaurizza"<sup>384</sup> e si occulta nei meandri di una costruzione verbale inabitabile per cui il luogo fisico e tangibile diventa "somma di sommi d'irrealtà", che viene costruita all'interno del sonetto per mezzo di una fitta tessitura di sintagmi oppositivi.<sup>385</sup>

La figura del mandala, che era stata introdotta dalla cultura buddistica al fine di rappresentare la totalità del cosmo, viene utilizzato da Jung come simbolo dell'unità psichica, lo zero o "cercle total de la réalité"<sup>386</sup> che veniva indicato in *Microfilm* come equazione dell'equilibrio che congiungeva la dimensione reale a quella soggettiva originale ed inconscia (O = I).<sup>387</sup> Ma la simbolizzazione di un'immagine di compiutezza non è più interpretata come rassicurante. Per questo, Zanzotto attua una sovrapposizione fra il disegno geometrico ed il labirinto<sup>388</sup> che, ancora, è figura del "convenzionalismo", ovvero di

---

<sup>382</sup> Interessante è confrontare quanto dice Zanzotto in merito al canone nell'introduzione dedicata al Canzoniere di Petrarca, nella quale viene identificato uno spazio di azione della modernità, un interstizio entro il quale il poeta contemporaneo può agire: "Luogo particolarissimo è ancora il *Canzoniere* perché, nel momento in cui si pone entro l'ambito di un'alta tradizione per coronarla [...] ne fonda e ne autorizza un'altra [...]. Si tratta di un'energia e di uno spazio di tale vigore da costituire per secoli, con i suoi miti e le sue ambizioni, un riferimento per uomini di ogni paese europeo, anche al di fuori del mondo letterario [...]. Celebrazione e rivendicazione, questa, che si identificava con la riscoperta dell'autonomia dell'atto poetico in cui essa si sostanziava, e capace di dare origine ai più incandescenti rilievi inventivi ricavandoli dall'interno di un canone stabile persino nel suo diventare oggetto di violazione", in A. Zanzotto, "Petrarca fra il palazzo e la cameretta" in *Fantasie di avvicinamento* (Milano: Mondadori, 2001), p. 261.

<sup>383</sup> A. Cortellessa, "Il sangue, il clone, la madre norma" in *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo* (Bologna: Aspasia, 2007), pp. 119-123.

<sup>384</sup> A. Zanzotto, "Nota accompagnatoria al sonetto" in *Tuttolibri* (Torino: Gedi, 12 agosto 1978), p. 141.

<sup>385</sup> John P. Welle, "The poetry of the mandala. Writing and Subjectivity" in *The poetry of Andrea Zanzotto. A critical study of Il Galateo in Bosco* (Roma: Bulzoni, 1987) pp. 104-105.

<sup>386</sup> Cfr. p. 92.

<sup>387</sup> Cfr. p. 96; S. Dal Bianco, "Profili dei libri e note alle poesie", p. 1599.

<sup>388</sup> L'immagine del labirinto come figura della poesia ritorna anche nell'intervista a Camon del '65: "Si è nel labirinto, si è qui per tentare di sapere da che parte si entra o si esce o si vola fuori. Per creare una prospettiva. Ciò avviene appunto nella tensione al linguaggio, nella poesia, nell'espressione (in

quella tendenza espressiva nella quale il Soggetto rischia di perdersi e di dar voce ad un'alterità che non è più quella che poteva esprimersi attraverso il registro simbolico, quanto piuttosto qualcosa di sclerotizzato in un recitativo.

---

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", in A. Zanzotto, "Il mestiere di poeta" in *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1132-33.



#### 4. Franco Fortini

Gli anni Settanta hanno rappresentato per Franco Fortini quello che può essere definito come un grande spartiacque, non solo e limitatamente alla sua esperienza poetica, ma anche e soprattutto facendo riferimento all'attività di saggista e critico militante. I lunghi anni Settanta hanno fornito alla scrittura fortiniana una serie di cesure storiche in grado di stimolare un'analisi in presa diretta su eventi attraverso i quali la figura del poeta ha sempre confermato uguale valore e diritto di parola rispetto a quella del critico. Ogni tipo di scrittura per Fortini, ma soprattutto quella poetica, ha rappresentato non un semplice *medium* linguistico attraverso il quale veicolare il proprio messaggio, ma ha sempre assunto la funzione di una verifica sul reale, di pratica dialettica condotta su una contemporaneità che è sempre stata filtrata attraverso una allegorizzazione della Storia sospesa, in modo spiccatamente benjaminiano, fra marxismo e teologia, e soprattutto fra dimensione macrostorica e ricostruzione microstorica dell'evento attraverso il filtro soggettivo.<sup>389</sup>

Al fine di rintracciare compiutamente lo sviluppo di queste tematiche e soprattutto di come queste si leghino alla messa in questione del Soggetto ed al suo utilizzo all'interno dell'apparato lirico, occorre una breve incursione nel periodo precedente il decennio dei lunghi anni Settanta.

##### 4.1 Gli anni Sessanta come verifica

Più che per altri intellettuali italiani, in Fortini la figura del poeta è difficilmente separabile da quella del saggista, fatto che permette di considerare la singola opera come meccanismo di una complessa architettura concettuale.<sup>390</sup> Questa idea di critica e parallelamente di

---

<sup>389</sup> P. V. Mengalga, "Questo muro di Franco Fortini" in *La tradizione del Novecento. Quarta serie* (Torino: Bollati Boringhieri, 2000), pp. 302-303.

<sup>390</sup> "Fino a dieci anni fa avrei potuto accettare una simile dicotomia. Oggi anche i critici che l'avevano formulata, come Mengaldo, non la ripropongono più. Io mi sono sempre considerato poeta, più che altro. Ma la mia carriera di autore di versi si è svolta in anni in cui molti altri smettono di scrivere versi."

poesia è compiutamente illustrata da due delle opere pubblicate negli anni Sessanta e che possono essere considerate come due modalità noetiche per giungere all'indagine critica degli stessi oggetti con le stesse finalità. La parabola che descrive l'evoluzione del pensiero fortiniano durante il periodo del boom economico e della nuova Italia può essere facilmente compresa all'interno dei due estremi fortini da un lato da una raccolta poetica, *Poesia ed errore*, pubblicata nel 1959, e dall'altro dalla raccolta saggistica del '65, *Verifica dei poteri*. La raccolta poetica accoglie testi che coprono più di un ventennio della produzione fortiniana, dagli esordi giovanili fortemente condizionati dalla cultura ermetica fiorentina, fino ad arrivare alle ultime tre sezioni nelle quali vengono compresi testi scritti fra il '51 e il '57, nelle quali il Soggetto che viene espresso tramite l'utilizzo del pronome di prima persona singolare tende a proiettare liricamente il proprio io sugli eventi storici del mondo, il vero oggetto della poesia di Fortini, dal quale esso non può dissociarsi. In questo senso, *Poesia ed errore* realizza un tentativo di verifica della forma poetica per mezzo di una iscrizione all'interno del processo storico e della sua particolare resa. In questo caso, il Soggetto dell'enunciato coincideva (ed era portato a coincidere volutamente dallo stesso Fortini) con quello dell'enunciazione favorendo la definizione complessiva della raccolta attraverso l'etichetta semplificatoria di autobiografia poetica. L'operazione linguistica compiuta dal poeta assurge alla funzione di una sorta di decostruzione retrospettiva non solo della propria esperienza soggettiva, ma anche e soprattutto della forma alla quale essa è consegnata.

In *Verifica dei poteri* l'esperienza soggettiva viene sviluppata ulteriormente dall'autore attraverso una profonda tensione critica nei confronti dell'interrogazione riguardo al mandato dell'intellettuale e del poeta all'interno della società contemporanea, anticipando idee e temi che entro la fine del decennio diventeranno patrimonio dei movimenti di contestazione: ne emerge un quadro temporale dominato dalla percezione di una discontinuità e di una soglia che si sta per attraversare e che realizzerà un passaggio fortemente traumatico verso gli anni Settanta.<sup>391</sup> All'interno di questa costruzione orientata all'analisi delle rovine del passato, in qualche modo da riattivare al pari degli ossari

---

In F. Fortini, "La lingua del Padre" in *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994* (Torino: Bollati Boringhieri, 2003), p. 390; Cfr. anche P. V. Mengaldo, "Introduzione" in F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1973)*, (Torino: Einaudi, 1973), p. 11.

<sup>391</sup> È lo stesso Fortini ad affermare nella nota di accompagnamento alla quarta edizione del saggio, pubblicata nell'89 come "nel decennio successivo quel libro [*Verifica dei poteri*] ebbe la sua parte in un movimento di pensieri e in mutazioni ancora oggi povere di documenti e di verifica. Anche perché, come si sa, verifica vera più che nelle pagine degli storici si dà nell'azione sul presente." In F. Fortini, "Nota alla quarta edizione" in *Verifica dei Poteri* (Torino: Einaudi, 1989).

zanzottiani, ed alla conseguente indagine critica del presente, l'altro della riflessione fortiniana si situa nella dimensione distante e contemporaneamente prossima del futuro. Se la principale prospettiva della saggistica, come anche della poesia di Fortini è costantemente quella pedagogica,<sup>392</sup> nella quale viene implicato sempre un momento di restituzione, contemporaneamente e a partire da *Verifica dei poteri*, la componente soggettiva è ineliminabile ed anzi svolge una funzione fortemente strutturante all'interno del gioco delle argomentazioni e della messa in questione dei propri oggetti.<sup>393</sup> Nonostante infatti Fortini tenda a rimuoverlo all'interno del suo movimento di metacritica, il momento soggettivo rimane irrimediabilmente centrale in tutta la sua produzione e l'io svolge un ruolo di primo piano in questo meccanismo di tentata rimozione. Mentre nella poesia la funzione egologica poteva essere giustificata attraverso la domanda necessaria di soggettività imposta dal genere lirico, nella saggistica questo potrebbe sembrare ed è sembrato anche allo stesso autore, come un errore indecifrabile.

Tuttavia, nella riflessione fortiniana, il Soggetto svolge trasversalmente un ruolo decisivo da riconnettere sia alla finalità critica che ogni testo impone, sia alla rivendicazione di autonomia che la singolarità del pensiero, fortemente compromesso con la visione del mondo prodotta dalla propria vicenda autobiografica, aspira a realizzare. La natura di questo dissidio, quasi una psicomachia interna all'Inconscio dell'autore, comporta una ininterrotta guerriglia fra la funzione soggettiva del Soggetto dell'enunciato ed il controllo razionale che Fortini tenta di imporre alla propria enunciazione: questi passaggi sono fluidi, quasi impercettibili, ma ben presenti e strutturanti le modalità di scrittura di Fortini ed il suo personalissimo modo di argomentazione.

La particolare natura della saggistica fortiniana che, per i motivi evidenziati, risulta essere percorsa da una spiccata componente lirica di taglio soggettivo, può facilmente essere

---

<sup>392</sup> Fortini connette il mandato dell'arte e soprattutto della poesia alla funzione pedagogica che essa dovrebbe aspirare a realizzare e che nel suo caso, viene identificata al pari di una pulsione dominata dal *Lustprinzip* freudiano: "L'unico modo di resistere alla morte è quello di costituirsi entro un sistema, secondo un progetto e quindi un'autoeducazione di cui le opere d'arte sono esempio", in F. Fortini, "Intervista per dopodomani", in M. De Filippis, *Uomini usciti di pianto in ragione. Saggi su Franco Fortini* (Roma: manifestolibri, 1996), p. 160; questo tema sarà inoltre centrale nell'ultima raccolta poetica *Composita solvantur*, in F. Fortini, *Tutte le poesie* (Milano: Mondadori, 2014), pp. 499-581.

<sup>393</sup> "Così per quanto Fortini di frequente inviti a non enfatizzare l'importanza dell'io, anche nella saggistica esso svolge un ruolo decisivo, e ciò si lega non tanto al motivo dell'arbitrio quanto alla rivendicazione di autonomia (anche formale) che il saggio muove fin dalle sue origini". In questo senso poesia e saggismo possono essere considerate come due espressioni della stessa intenzionalità soggettiva a cui la scrittura fortiniana tende; in L. Lenzini, "Le parole della promessa" in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* (Milano: Mondadori, 2003), p. LXIV.

rintracciata anche in altre due opere che, non casualmente, appartengono allo stesso periodo: *I cani del Sinai* e *L'ospite ingrato*. In entrambe il problema della forma e della loro sicura collocazione all'interno di un genere letterario viene reso problematico dalla forte presenza del dato soggettivo.

In *I cani del Sinai* il genere pamphlettistico viene pesantemente ibridato con il referto memoriale ed autobiografico, a tal punto che la critica all'evento storico si trasforma in recupero quasi analitico del proprio Nome del Padre, con il quale il poeta è costantemente destinato a confrontarsi all'interno di una dialettica che oscilla fra la rimozione e la violenza nei confronti del Significante principale della propria esperienza soggettiva.<sup>394</sup>

*L'ospite ingrato* realizza qualcosa di simile ma frantumandone la struttura: l'opera che nasce come una raccolta di epigrammi e di testi d'occasione fortemente legati ad una situazione o ad un particolare oggetto, in realtà, nel momento in cui viene letta complessivamente, rivela la sua strutturazione unitaria. Come notato da Luca Lenzini l'inversione di un solo componimento della raccolta o l'eliminazione di questa o quella prosa, causerebbe un collasso strutturale<sup>395</sup> in grado di rivelare in contropiede la matrice della scrittura fortiniana, del suo esistere in quanto complessa ricostruzione del Soggetto scrivente originata da una moltiplicazione e destrutturazione dei suoi punti di vista sul reale.

#### 4.2 La ricezione del pensiero psicoanalitico

Al fine di indagare direttamente il tema del Soggetto all'interno della produzione poetica di Fortini degli anni Settanta, risulta di particolare interesse una breve ricostruzione del rapporto fra la scrittura fortiniana e la teoria psicoanalitica, in modo tale da poter spiegare una parziale penetrazione di alcune categorie freudiane e, in misura minore, laciniane, all'interno della sua opera.

---

<sup>394</sup> È lo stesso Fortini a notare in un'intervista, colorando il proprio discorso di tinte freudiane, come nella sua scrittura, a differenza di quella zanzottiana o anche pasoliniana, sia assente una lingua madre, un dialetto che possa riconquistare uno spazio vitale a discapito dell'italiano: "Io non ho una lingua-rifugio, non ho un dialetto alle spalle (che ha per esempio Zanzotto) per scantonare dall'impraticabilità della lingua ufficiale, dall'italiano da traduzione simultanea. Né questa lingua semimorta io voglia sminuzzarla come fanno altri... Io non ho una lingua-madre, non ho madre, sembro solo avere un padre come centro del Super-Io. Ho una lingua pericolosamente vicina al Padre." In F. Fortini, "La lingua del Padre", p. 391.

<sup>395</sup> Luca Lenzini, "Le parole della promessa" in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* (Milano: Mondadori, 2003), pp. LXIV-LXV.

#### 4.2.1 *Suoi fondamenti, fra Freud e Marx*

Prima di affrontare direttamente il tema della collocazione del Soggetto all'interno della poesia fortiniana degli anni Settanta, occorre tentare una ricognizione della ricezione della teoria psicoanalitica, della sua applicazione all'interno dell'ermeneutica letteraria ed infine la conoscenza da parte del poeta delle teorie freudiane e lacaniane.

Il rapporto che Fortini intrattiene con la psicoanalisi può essere a ragione definito come controverso e complicato, soprattutto a livello di scrittura saggistica, da una complessa stratificazione di approcci che vengono rivolti in situazione al particolare oggetto di studio a cui il testo è rivolto o dedicato. Interessante, prima di approdare in un'interrogazione diretta dei metodi di applicazione della psicoanalisi all'interno dei propri testi, è riferirsi ad un articolo pubblicato ne *Il Politecnico* nel '45, utilizzando il *nom de plume* di Minko, che affronta sia l'importante tema della penetrazione della psicoanalisi in Italia, sia la possibile applicazione di quest'ultima al campo delle scienze umane. Da un lato, Fortini individua il problema della difficile penetrazione di questa scienza nell'ambiente italiano a causa della congiuntura storico-antropologica causata dall'influenza del fascismo e della chiesa cattolica; dall'altro, egli riconosce la penetrazione delle teorie psicoanalitiche ad un livello quasi carsico che è stato scavato in senso verticale all'interno delle discipline più disparate:

Ma la psicanalisi non si è fermata qui e ha invaso (possiamo dire) tutti i campi dello scibile. Accostando il selvaggio al fanciullo e al nevrotico ha interpretato complessi fenomeni del mondo dei primitivi, i *totem* e i *tabù*, le mitologie dei popoli antichi e le favole popolari. Ha collegato alla *Libido* e alle nevrosi l'origine della religione e della morale. Ha studiato i fenomeni psicologici delle folle, i problemi del linguaggio. E finalmente il giuoco, l'arte e la poesia, alla luce dei suoi principi con risultati sorprendenti.<sup>396</sup>

Deve essere notato come l'entusiasmo fortiniano sia rivolto non tanto nei confronti della restituzione delle intuizioni freudiane sulla struttura della coscienza umana, quanto piuttosto ad un'applicazione pratica della psicoanalisi in quanto scienza capace di indagare non solo i propri oggetti di studio, ma di riconnettere i problemi suscitati dalla propria ricerca ad una dimensione storica. La psicoanalisi viene interpretata da Fortini in quanto metodo critico ed in quanto strumento per indagare il reale deve realizzare una sua funzionalizzazione all'interno del discorso critico. In questo senso, Fortini riconosce alla

---

<sup>396</sup> F. Fortini, "Psicanalisi. Suoi fondamenti" in *Il Politecnico*, 6, 3 novembre 1945, p. 7.

psicoanalisi il grande merito di aver posto le condizioni per “la liberazione dell’uomo dai grandi fantasmi dell’Inconscio”.<sup>397</sup>

Questo termine, come sarà sottolineato in modo più ampio successivamente, è riletto dall’interpretazione fortiniana in quanto manifestazione sociale dei traumi collettivi. L’ulteriore passaggio compiuto da Fortini è la connessione del metodo psicoanalitico alla teoria marxista, cercando di colmare il vuoto di storicità che la psicoanalisi sembrava aver aperto al di sotto del Soggetto. Questo ponte creato fra psicoanalisi e marxismo è fondamentale all’interno delle dinamiche che agiscono nella scrittura e nel pensiero fortiniano ed è alla base del tentativo di messa in comunicazione dei due estremi su cui devono essere collocati le due dimensioni contrapposte di Soggetto ed oggetto. Nell’interpretazione fortiniana, la critica dovrebbe accogliere la dimensione microstorica soggettiva ma tentando di compiere costantemente un movimento di connessione della dimensione individuale a quella macrostorica, fungendo da ponte dialettico fra queste due istanze.<sup>398</sup> Per mezzo di questo tentativo di messa in comunicazione dei due estremi, Fortini tenta di colmare quelli che percepisce come i vuoti metodologici della psicoanalisi attraverso il marxismo:

La parte invece più discutibile di Freud e dei suoi seguaci, cioè quella filosofica, mentre concorda col marxismo nell’assunzione a principio di un rigido determinismo naturalistico, se ne distacca invece quando sembra ignorare la storicità della condizione umana, considerando come suo oggetto un uomo astratto e assoluto.<sup>399</sup>

Ora dovrà essere ricostruito le modalità con cui questo metodo trova una propria realizzazione dialettica all’interno della scrittura critica di Fortini.

#### **4.2.2 Il circuito ermeneutico ed il sintomo letterario**

Nel momento in cui si adattino queste considerazioni alla stessa scrittura fortiniana, è possibile rintracciare e risalire a come, quello che è quindi definibile come metodo psicoanalitico, venga applicato da Fortini all’interno dei propri testi saggistici. In questo

---

<sup>397</sup> “A nostro avviso, la parte propriamente psichiatrica del freudismo non è altro che un passo fondamentale per la liberazione dell’uomo dai fantasmi dell’inconscio, su di un piano strettamente scientifico.” Ib. p. 7.

<sup>398</sup> Si confronti l’ulteriore sviluppo del pensiero fortiniano in merito all’argomento nell’articolo F. Fortini, “Libri, uomini, idee: Rivoluzione e conversione” in *Il Politecnico*, 39, dicembre 1947, pp. 23-24.

<sup>399</sup> Ib. p. 7.

senso, si rivela necessaria una doppia operazione che implichi sia uno smontaggio del testo (e questo vale tanto per il dettato poetico quanto per quello saggistico) al fine di restituirne le dinamiche interne che possano svelare l'utilizzo dello strumento psicoanalitico, sia una ricostruzione della critica fortiniana diretta non tanto all'oggetto analizzato, quanto piuttosto, come evidenziato, allo strumento stesso.

Numerosi sono i testi, soprattutto afferenti al genere della critica letteraria, nei quali è possibile rintracciare un cospicuo utilizzo di categorie ermeneutiche di matrice psicoanalitica, a cui viene accompagnato un significativo utilizzo del lessico proprio a questa disciplina. Si consideri il testo che apre la raccolta *Verifica dei poteri*, significativamente intitolato *Erotismo e letteratura*, pubblicato originariamente all'interno della rivista *Nuovi Argomenti*.<sup>400</sup> Fortini affronta un argomento che si presta ad una lettura spiccatamente psicologica ed all'oggetto del suo studio cerca di corrispondere il lessico che sarà utilizzato nella propria analisi.<sup>401</sup> Il rispecchiamento linguistico fra oggetto e medium deve essere, in questo senso, ricollegato ad una compiuta riflessione metodologica che può restituire in modo abbastanza fedele le meccaniche con cui Fortini costruisce il proprio discorso.

Dal punto di vista lessicale il critico attinge infatti a piene mani da quello che può essere definito a ragione come il vocabolario classico freudiano: il brano è attraversato da riferimenti diretti a procedimenti o fenomeni mentali che sono stati classificati dal padre della psicoanalisi come per esempio "repressione", "libido", "formazioni semi-patologiche", "tabù", "tensione erotica" e "dissociazione". Ad essi sono affiancati termini afferenti alla più recente teoria e clinica lacaniana che, a differenza del gruppo precedente in cui l'ascendenza freudiana è direttamente esplicitata nel testo, risultano più allusivi come per quanto riguarda l'utilizzo di "sublimazione", "altro" sia in riferimento ad un referente, sia in modo molto simile alla definizione lacaniana di Inconscio, ed infine i numerosi riferimenti all'"oggetto". La mappatura dei vari termini afferenti al vasto campo semantico della teoria psicoanalitica, nel momento in cui vengano letti contestualmente, restituiscono l'immagine del particolare utilizzo, se vogliamo strumentale, che Fortini fa del dettato freudiano: da un lato, esso è da coniugare all'oggetto del proprio studio, ovvero al rapporto fra Inconscio sociale e letteratura all'interno della contemporaneità, tema che, come precedentemente evidenziato, si presta ampiamente ad una lettura di questo genere;

---

<sup>400</sup> F. Fortini, "Erotismo e letteratura" in *Saggi ed epigrammi* (Milano: Mondadori, 2003), p. 1762.

<sup>401</sup> L'argomento è una costante già esplorata dal discorso critico fortiniano e se ne trovano tracce in un articolo del '47: F. Fortini, "Sesso e carattere: Oltre l'alcova" in *Omnibus*, II, 15 febbraio 1947.

dall'altro, l'analisi contestuale di tale patrimonio lessicale permette di individuare e di rielaborare attraverso una formula consolidata, quello che sarà il procedere del discorso critico fortiniano anche in altri scritti che, pur non analizzando un argomento così direttamente implicato all'interno dei rapporti fra letteratura e psicoanalisi, sviluppano lo stesso tipo di procedimento.

Questo tipo di consequenzialità logico e argomentativa, caratterizzante la razionalissima scrittura fortiniana, può infatti essere ridotta ad una struttura dialettica che si costituisce di tre momenti distinti<sup>402</sup> che, nel momento in cui vengano considerati all'interno dell'unità del testo, contribuiscono alla creazione di quello che è definibile come un cortocircuito ermeneutico.



Il primo movimento introduce l'oggetto a cui lo studio è dedicato, quello che è possibile definire come il piccolo altro della scrittura saggistica fortiniana, e che è solitamente analizzato per mezzo del filtro critico del marxismo, oppure quello meno ideologicamente implicato della sociologia. All'interno di questo primo livello Fortini ricerca quella che può essere definita come la dimensione intersoggettiva e sociale che può essere stimolata

<sup>402</sup> L'impostazione dialettica caratterizzante la grande maggioranza dei testi fortiniani, può essere fatta risalire alla grande influenza che ha esercitato la frequentazione giovanile delle opere di un pensatore come Carlo Michelstaedter. La dialettica sarà un modo di pensare anche la poesia secondo Fortini, come è rintracciato da Mengaldo commentando l'utilizzo della figura dell'ossimoro, in P. V. Mengaldo, "Questo Muro di Franco Fortini" in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, p. 299; Cfr. anche F. Fortini, "Metrica e biografia" in *I confini della poesia*, p. 62 in cui Fortini rintraccia questa struttura dialettica anche nella sua produzione poetica: "Qualche volta mi è capitato di scrivere poesie con un intento di mimesi della dialettica, strutturate in tre momenti dei quali il secondo negava il primo e il terzo i due precedenti."; su Michelstaedter cfr. anche F. Fortini, "Un biglietto di Michelstaedter" in *Saggi Italiani* e F. Fortini, "Su Michelstaedter" in *Scritti scelti 1938-1994*, in *Saggi ed Epigrammi* (Milano: Mondadori, 2003), pp. 465-70; pp. 1199-1203.



dall'analisi dell'oggetto letterario.<sup>403</sup> Questo tentativo di lettura è da riconnettere al mandato sociale che il pensiero deve assumere praticamente all'interno della contemporaneità e che, a livello di *Verifica dei poteri*, testo che come precedentemente notato costituisce l'ingresso del Fortini saggista sugli anni Settanta, deve essere in grado di interpretare la "trasformazione radicale dei rapporti fra gli uomini, nell'ordine della storia e della prassi".<sup>404</sup> All'interno di un'importante conferenza dedicata al rapporto fra la forma poetica e l'esperienza soggettiva dal titolo *Metrica e biografia*, Fortini si pronuncia a favore di una lettura contestuale del testo che ne possa restituire non solo la struttura interna, ma che possa anche rimandare alla complessità delle dinamiche sociali:

[...] è impossibile e suicida separare le condizioni della scrittura e della lettura dalla produzione naturale dell'esistenza biologica, dunque dal principio di realtà, o per essere chiari ma più allusivi, dai modi e dai rapporti di produzione.<sup>405</sup>

Il secondo passaggio, oppositivo al primo contrappone alla rappresentazione sociale il corrispondente epifenomeno, ovvero il Soggetto, il luogo nel quale viene realizzata e si incarna l'esperienza individuale che sarà indagata per mezzo di strumenti critici che in una serie di occasioni possono essere accostati a quelli psicoanalitici. Il livello soggettivo, che in molti testi si sovrappone ad una forte dimensione autobiografica del dettato, si trova rivelato in modo più esplicito e palese in alcuni degli scritti fortiniani in cui è rintracciabile una riduzione della distanza esistente fra Soggetto dell'enunciato e Soggetto dell'enunciazione.

In questo senso, è possibile identificare come centrale nel discorso più spiccatamente confessionale di Fortini, la figura paterna in cui è possibile scorgere il profondo conflitto inconscio che anima la scrittura del poeta e del saggista. In una delle opere in cui più facilmente è consentito risalire a quella che Emanuele Zinato ha suggerito essere un'identificazione problematica fra padre-lingua e rimosso<sup>406</sup>, *I cani del Sinai*, è lo stesso Fortini a rivelare al lettore questo meccanismo:

<sup>403</sup> E. Zinato, "L'inconscio politico e i destini generali: autobiografia e saggismo critico in Franco Fortini", in Paolo Massari, Luigi Carosso, *Come ci siamo allontanati. Ragionamenti su Franco Fortini* (Novara: Arcipelago, 2016) p. 29.

<sup>404</sup> F. Fortini, "Verifica dei poteri" in *Saggi ed epigrammi*, p. 201.

<sup>405</sup> Significativamente il testo compie un passaggio interno fra principio di realtà freudiano e la teoria dei modi di produzione illustrata da Marx, in F. Fortini, "Metrica e biografia" in *I confini della poesia*, p. 45.

<sup>406</sup> Cfr. "La Postilla e la madre-norma", pp. 133-136.

La forma autobiografica, dovrebbe capirlo anche un critico di avanguardia, non è che modesta astuzia retorica. Parlo dei casi miei perché certo che solo miei non sono. Della mia “vita” non me ne importa quasi nulla.<sup>407</sup>

Ed ancora:

Se mi chiedo chi sia stato mio padre so abbastanza quali inganni si aprano nella domanda e quali divieti di risposta. [...] Certo la pietà mascherava l'avversione. Era il prolungamento o la radice dell'autocommiserazione e dell'odio per me stesso.<sup>408</sup>

Il cortocircuito ermeneutico fra la dimensione riservata all'interiorità ed i conflitti che invece agiscono nell'esteriorità del mondo, ci conducono al terzo stadio del processo critico fortiniano, a quello che può essere definito come lo spazio di sintesi fra i primi due, ovvero fra Soggettivo ed oggettuale, e che si incarna nel luogo letterario.<sup>409</sup>

La letteratura è in questo senso da intendere non solo come sintesi di queste due istanze apparentemente divergenti, quanto piuttosto come spazio limitato e per questo più facilmente analizzabile, espressione di un sintomo individuale e sociale che risulterebbe invece più difficilmente circoscrivibile se analizzato in quello che non è luogo testuale: la scrittura fortiniana cerca, in questo senso, di superare il circuito chiuso e pericoloso di *destinatore-messaggio-destinatore*, sviluppandone uno aperto dalle ricadute più spiccatamente reali, quale quello *destinatore-messaggio-destinatario*.<sup>410</sup>

Il Freud a cui Fortini sembra tendere non è solo quello che si impone come filtro del pensiero marxista in un'opera come *La psicologia delle masse e l'analisi dell'io*,<sup>411</sup> ma,

---

<sup>407</sup> F. Fortini, *I cani del Sinai* (Macerata: Quodlibet, 2002), pp. 29-30.

<sup>408</sup> *Ib.*, p. 57.

<sup>409</sup> Il circuito ermeneutico, in questo senso realizza pienamente la funzione del Soggetto critico al quale Fortini aspira: “Il critico allora è esattamente il diverso [...] dal filologo e dallo studioso di «scienza della letteratura»; è la voce del senso comune, un lettore qualsiasi che si pone come mediatore non già fra le opere e il pubblico di lettori ma fra [...] le scienze particolari, da un lato, e l'autore e il suo pubblico dall'altro.” In F. Fortini, “Verifica dei poteri” in *Saggi ed epigrammi*, p. 29.

<sup>410</sup> “Ma questo Altro, che viene da Heidegger via Lacan, e che è una vecchia conoscenza di tutte le tradizioni religiose, quali rapporti intrattiene con «noi»? Dice le stesse cose a «noi», manda a «noi» i medesimi segnali, parla il medesimo linguaggio a «noi» (ceto intellettuale addetto professionalmente alla produzione e alla riproduzione dei messaggi culturali o composto di apprendisti di quella medesima produzione) e agli «altri», ossia a coloro che di quei messaggi, di quei testi sono anzitutto destinatari e consumatori? Non dimentichiamo che senza questi ultimi non si darebbe *quel* meccanismo di riproduzione culturale, bensì uno diverso.” In F. Fortini, “L'Altro e gli altri” in *Insistenze: cinquanta scritti 1976-1984* (Milano: Garzanti, 1985), p. 111; cfr. anche F. Orlando, “Delimitazioni di un campo”, *Per una teoria freudiana della letteratura* (Torino: Einaudi, 1973), pp. 18-21.

<sup>411</sup> Sigmund Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'io* (Torino: Bollati Boringhieri, 1979).

soprattutto in riferimento ai saggi di critica letteraria, sembra essere un Freud debitore della definizione orlandiana di letteratura come “formazione di compromesso”.<sup>412</sup>

L’interesse fortiniano nei confronti della possibilità di proporre un’ermeneutica psicoanalitica è, in questo senso, da connettere alla selezione che lo scrittore opera all’interno del vasto *corpus* delle opere e delle concettualizzazioni freudiane: l’attenzione di Fortini tende infatti a ricadere su un Freud che ha molte consonanze con quello promosso dal secondo Orlando, ovvero quello spiccatamente matte-blanchiano. Fortini è dichiaratamente contrario all’estensione dell’esperienza inconscia dell’autore all’interno di un referto conscio come è quello circoscritto e finalizzato dell’opera d’arte: laddove infatti si verifici l’emersione dell’Inconscio all’interno di un testo, quest’elemento è sempre legato imprescindibilmente ad una conscia scelta autoriale, come è lo stesso Fortini a rendere esplicito in testi come *I cani del Sinai* o *La lettera al padre*.<sup>413</sup> Utilizzando il lessico freudiano della seconda Topica, potremmo dire che la postura soggettiva di Fortini risente di una forte e ben delineata funzione super-egogica che si pone a controllo di ogni tensione che deve essere ordinata e funzionalizzata all’interno dello spazio testuale.<sup>414</sup>

Lo spazio riservato alla psicoanalisi da Fortini si caratterizza, come egli stesso dichiara in un’intervista nella quale interviene a fianco di Francesco Orlando, per un’attenzione rivolta ai legami profondi che il poeta individua fra il momento Soggettivo e quello collettivo e che si trovano dialetticamente realizzati all’interno del luogo testuale. Fortini riconosce come centrale, a differenza invece di quanto avviene in Orlando, l’elemento extratestuale, grazie una postura critica che deve molto alla frequentazione della semiologia barthesiana,<sup>415</sup> ma che appare inoltre riecheggiare, in modo abbastanza rivelatorio, alcune riflessioni di Lacan in merito alla centralità del registro reale all’interno dell’esperienza soggettiva.

Uno dei problemi mi sembra essere quello che riguarda il rapporto fra il linguaggio e ciò che linguaggio non è. E qui vengo a un punto accennato nella prima parte del suo intervento dal collega Orlando che è quello col quale, forse, consento meno.

---

<sup>412</sup> F. Orlando, “Verso una definizione di ritorno del represso in letteratura” in *Per una teoria freudiana della letteratura*, pp. 27-32.

<sup>413</sup> “La capacità di controllo critico deve, di necessità, essere inferiore a quella di scrittura. Si può essere, come sono, nimiccissimo di ogni auscultazione dell’inconscio; eppure la frase di Marx «non sanno ma lo fanno» sembra scritta apposta per gli autori di versi”, in F. Fortini, “Metrica e biografia” in *I confini della poesia* (Roma: Castelvechi, 2015), p.59.

<sup>414</sup> Cfr. F. Fortini, “La lingua del Padre”, p. 391.

<sup>415</sup> Cfr. anche F. Fortini, “Metrica e biografia” in *I confini della poesia* (Roma: Castelvechi, 2015), p. 42.

Mi sembra che Orlando abbia accennato all'esistenza di una critica sostitutiva, che tende cioè a produrre degli equivalenti del testo letterario in esame. E ha detto, giustamente, che a questo livello nessuno può essere a favore di una critica di tipo sostitutivo. Tuttavia anche la ricerca di elementi che siano nel testo non può sfuggire al fatto che il linguaggio medesimo, cioè il linguaggio nella sua natura per di così preletteraria, quale esiste prima dell'opera letteraria a livello di quella che una volta era stata chiamata *langue*, è esso stesso un continuo rinvio ad altro. In altri termini, l'extratestuale, il pretestuale o il posttestuale circondano l'oggetto letterario, il linguaggio letterario. [...] Quindi ogni momento, ogni punto dell'opera letteraria rimanda a qualcosa che l'opera letteraria non è. E da questo punto di vista mi sembra che la logica dell'inconscio (la logica di cui parlano Matte Blanco e il collega Orlando) lo confermi. A meno di non credere con Lacan all'identità di inconscio e linguaggio. Io personalmente non lo credo.<sup>416</sup>

#### 4.2.3 La tensione verso il reale e la critica al surrealismo

L'intervista con Orlando è in grado di dimostrare la ricezione dell'opera freudiana e di un'interrogazione riguardo alle possibilità di applicazione delle teorie psicoanalitiche alla critica letteraria: l'interesse per l'opera del critico è collocabile a cavallo fra la fine degli anni Ottanta ed i primi anni Novanta, come può essere dimostrato non solo dagli appunti dei corsi universitari inerenti al corso di "Storia della critica letteraria" tenuto presso l'Università di Siena, ma anche da una serie di luoghi dell'epistolario ed infine un saggio dedicato ad un'analisi dei meriti dell'opera orlandiana.<sup>417</sup>

Tuttavia i rapporti che legano Fortini alla critica psicoanalitica non sono limitabili alla ricezione dell'opera di Orlando e nemmeno a quella di Freud, quanto piuttosto ad una loro personalissima applicazione all'interno del circuito ermeneutico che gli scritti fortiniani realizzano. Fortini, in questo senso, nell'utilizzo dello strumento psicoanalitico al testo, agisce attuando una costante variazione sul tema che lo porta ad ibridare diverse metodologie critiche. Come sottolineato all'interno del proprio intervento, l'applicazione di tale metodo diverge dalla posizione orlandiana che limitava la propria indagine alle sole dinamiche interne al testo; contrastivamente Fortini propone invece un'estensione del lavoro ermeneutico ad un territorio che travalica questo limite fisico dell'oggetto testuale.<sup>418</sup> Avendo riscattato i limiti della rappresentazione del testo, la postura soggettiva

---

<sup>416</sup> Elisabetta Mondello, "L'ermeneutica e la critica psicoanalitica. Freud logico. La simultaneità dei contrari. Ignacio Matte Blanco. La *langue* come incontro fra linguaggio e realtà. Intervista a Francesco Orlando e Franco Fortini", in *L'ombra di Argo*, IV (Lecce: Edizioni Milella, 1987), pp. 11-12.

<sup>417</sup> F. Fortini, "Analisi del desueto", in *La Rivista dei libri*, maggio 1992, pp. 41-44.

<sup>418</sup> "La certezza che viene dalla misura metrica [...] è anche l'ambizione di produrre un oggetto, di diventare un oggetto, una cosa, un bene, come si suol dire, durevole. Credo di aver lasciato intendere che non sono venuto rinunciando senza difficoltà alle petrificazioni offerte dalla metrica tradizionale. [...] Ma nel medesimo tempo dovevo rifiutare la libertà apparente dell'arbitrio, il sogno spiritualistico

di Fortini può, in virtù di questo, essere considerata più prossima alla definizione di registro reale, mentre invece prende le distanze, come appare evidente dalle dichiarazioni poste a conclusione dell'intervista, dalla teoria lacaniana dell'Inconscio strutturato come linguaggio sulla quale si fonda una nutrita tradizione di studi letterari dai quali il critico si distanzia in modo abbastanza esplicito.<sup>419</sup>

Fortini conosce inoltre la psicoanalisi lacaniana e si dimostra critico nei confronti dell'applicazione delle teorie riguardanti il rispecchiamento potenziale fra la strutturazione del registro simbolico ed il testo letterario: egli riconosce e rivendica, in questo senso, una complessa stratigrafia all'interno di qualsiasi opera letteraria che non sarebbe limitabile alla traduzione meccanica di un' stanza inconscia in un apparato retorico conscio e altamente specializzato come quello poetico. Quello dell'Inconscio, per Fortini, è uno dei linguaggi le cui tracce possono essere seguite all'interno del dettato poetico, del romanzo o dell'opera saggistica, ma non è l'unico e soprattutto non va fatto coincidere con la totalità dell'esperienza testuale. Nell'oggetto letterario, secondo Fortini, è sempre presente una complessità di toni e di modulazioni nelle quali è individuabile un elemento di resistenza che dimostra una maggiore prossimità al dominio del registro reale.

Un'ulteriore verifica di quest'interpretazione può essere ricercata all'interno di un testo, questa volta accolto in *L'ospite ingrato*, nel quale Fortini interpreta uno dei concetti chiave della psicoanalisi lacaniana strutturante la stessa nozione di registro simbolico, ovvero il *glissement*.

La poesia sarebbe allora un caso di *refoulement* procurato, di discordanza fra significato e significante, dovuta ad una censura di origine sociale. Questa dovrebbe identificarsi nell'istituto letterario, credo. L'istituto letterario, l'istituzione formale è quindi il benefico responsabile del fatto che all'originaria (?) concordanza fra significato e significante si crei un ostacolo e che questo ostacolo determini una nuova direzione del significato. «Le sujet [...] commence l'analyse en parlant de lui sans vous parler à vous ou en parlant à vous sans parler de lui. Quand il pourra vous parler de lui, l'analyse sera terminée.» Questa eloquente sintesi del processo analitico contiene un precetto di poetica classica. La sola differenza mi parrebbe essere che, dopo aver superata la fase del soggettivismo (romantico) astratto e dell'oggettivismo (naturalistico) falso-concreto, il compito e la meta della poesia – e, in genere della letteratura – non sarebbe soltanto quello di parlare agli altri del soggetto ma anche quello di parlare a sé stesso dell'oggetto, ossia

---

e ribellistico delle avanguardie, quello di non avere ostacoli.” In F. Fortini, “Metrica e biografia, pp. 72-73.

<sup>419</sup> Basti pensare all'epigramma accolto in *L'ospite ingrato* e dedicato al critico Stefano Agosti, la cui opera può essere collegata a questa corrente psicologista di critica letteraria alla quale Fortini si rivolge polemicamente: “Da immani fumi minimali arrostiti” in F. Fortini, “L'ospite ingrato” in *Saggi ed epigrammi* (Milano: Mondadori, 2003), p. 1017.

degli «altri», nel senso più intero. In questi casi, ossia nei casi di «opera compiuta», l'opera diviene a un tempo *esempio e strumento* di interrelazione.<sup>420</sup>

Fortini utilizza un tono evidentemente ironico, che si rivela soprattutto nella prima porzione di testo nel momento nel quale utilizza il condizionale “sarebbe” per indicare l'interpretazione della poesia come originata dalla scissione fra Significante e significato alla quale bisognerebbe risalire a livello inconscio.

L'istituto letterario è qui da intendere, secondo l'interpretazione fortiniana, non solo in quanto espressione della tradizione e del canone, quanto piuttosto estendibile alla funzione che la critica letteraria esercita sulla poesia, ovvero quel momento di ricognizione conscia svolto intorno al testo, di interpretazione che non sarebbe possibile se tale azione fosse da limitare a livello inconscio. Fortini attua questo capovolgimento non tanto intorno alla teoria lacaniana, quanto sull'applicazione limitata al registro simbolico che certa critica letteraria sembra aver ricavato dall'opera dello psicoanalista. La chiusura dell'opera, a differenza dell'interminabilità del referto psicoanalitico, permette al critico di interpretarla come “esempio e strumento” in grado di indagare la dimensione intersoggettiva che trascende la dimensione individuale del dettato lirico, dedicando, in questa maniera, la propria attenzione alla relazione del Soggetto con il proprio piccolo altro, che nella critica fortiniana diviene sinonimo della dimensione sociale dei *destinatari* del testo, dei suoi fruitori fisici.<sup>421</sup> Questo non significa per Fortini abolire dalla propria analisi l'esperienza inconscia del Soggetto, che come è stato evidenziato è ben presente e spesso viene dichiarata dallo stesso autore, quanto piuttosto connettere la singolarità dell'esperienza poetica e critica ad una dimensione storico-sociale, che evidenzia una maggiore vicinanza al secondo estremo del vettore sul quale si trovano orientati i registri lacaniani di simbolico e reale.

Tale posizione fortiniana viene dimostrata anche dalla particolare attenzione dedicata ad un'esperienza letteraria come quella del surrealismo francese che, come notato da Mengaldo,<sup>422</sup> sembrerebbe per certi versi molto distante dalla nozione di impegno rintracciabile nella sua opera. L'analisi del Surrealismo proposta da Fortini all'interno dell'introduzione all'antologia curata insieme a Lanfranco Binni costituisce in realtà

---

<sup>420</sup> F. Fortini, “L'ospite ingrato”, in *Saggi ed epigrammi*, p. 911.

<sup>421</sup> F. Fortini, “L'Altro e gli altri” in *Insistenze: cinquanta scritti 1976-1984* (Milano: Garzanti, 1985), pp. 109-111.

<sup>422</sup> P.V. Mengaldo, “Lettera a Franco Fortini” in *La tradizione del Novecento. Nuova serie* (Firenze: Vallecchi, 1987).

un'ulteriore conferma del procedimento argomentativo caratterizzante il circuito ermeneutico contenuto nelle opere fortiniane: l'esperienza del Soggetto è di nuovo lo specchio all'interno del quale riflettere la dinamica sociale della collettività.<sup>423</sup> Allo stesso modo l'istanza dell'Inconscio tipica che nella letteratura surrealista trova una completa formulazione, viene riletta da Fortini su un piano che valica la dimensione egogica:

Oggi [il gesto surrealista per eccellenza] è l'accensione del televisore, ossia la conferma dell'esistenza operante di uno strumento tecnologicamente complesso, la cui logica funziona contro sé stessa, la cui necessità tecnica genera da decenni una percezione e un complesso di fantasmi appartenenti ad un altro ordine di realtà; e quella percezione, insieme a mille altre, si interfaccia con quella diurna.<sup>424</sup>

Fortini non nega l'esperienza dell'Inconscio ed anzi ne individua una realizzazione nell'esperienza contemporanea e collettiva della società dello spettacolo, ma vuole riconoscere l'estrema semplificazione che sarebbe causata nell'accettazione di una caduta di qualsiasi filtro protettivo fra processo primario e secondario all'interno dell'oggetto testuale.

I surrealisti con la loro psicanalisi dovevano finire con una tesi (apparentemente) opposta: proclamare l'esistenza di un progresso espressivo nel quale la poesia e le arti, come espressioni distinte, sarebbero scomparse. [...] L'avvento di un'umanità in cui non ci sarebbero più stati poeti perché tutti lo sarebbero stati, perché ogni comunicazione sarebbe stata automatica, spontanea e immediata in un mondo di liberi.<sup>425</sup>

L'utilizzo che Fortini fa della psicoanalisi all'interno dei suoi testi sarebbe quindi da ricollegare alla ricerca di un sintomo, più o meno latente, della condizione che il Soggetto sperimenta nel suo confronto costante con il reale intersoggettivo. Il sintomo è poi caratteristica interna alla stessa scrittura fortiniana nel momento in cui essa tende ad interrogare il proprio statuto o, nuovamente, la poesia venga messa in relazione alla figura paterna ed alla sostanza storico-linguistica che la esprime.<sup>426</sup>

---

<sup>423</sup> L. Carosso, "Avanguardie e surrealismo in Fortini" in P. Massari, L. Carosso, *Come ci siamo allontanati. Ragionamenti su Franco Fortini* (Novara: Arcipelago, 2016), pp. 89-109; cfr. anche Daniele Balicco, "Il surrealismo di massa" in *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo* (Macerata: Quodlibet, 2018), pp. 52-67.

<sup>424</sup> F. Fortini, "Introduzione" in F. Fortini, L. Binni, *Il Movimento Surrealista* (Milano: Garzanti, 1987), p. 21.

<sup>425</sup> F. Fortini, "Vergogna della poesia" in *Saggi ed epigrammi*, pp. 1275-76.

<sup>426</sup> Cfr. Joseph Valente, "Lacan's Marxism, Marxism's Lacan (from Žižek to Althusser)" in AAVV, *Cambridge Companion to Lacan* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 153-54.

Sostanzialmente Fortini tende a sottolineare la maggiore complessità dell'esperienza soggettiva rispetto al riduzionismo che vede realizzato dalla letteratura surrealista, così come anche da parte del filone della critica letteraria che si definisce come psicoanalitica che, in entrambi i casi, tendevano ad una semplificazione dei rapporti e delle dinamiche esistenti fra Soggetto e oggetto, appiattendolo la propria analisi sul solo livello dell'esperienza mentale inconscia e quindi limitatamente privata.<sup>427</sup> La distanza che separa Fortini da queste esperienze si situa, infine, nel suo tentativo di avvicinare la sua produzione letteraria, così come quella del piccolo altro costituito dall'insieme degli autori da lui analizzati per mezzo dell'esercizio della sua funzione di critico, alla presenza costante di un *destinatore* per il quale qualunque opera d'arte è pensata e che finisce necessariamente per riflettere le dinamiche che dominano la società nella quale vive, pensa e legge.

### 4.3 Il Soggetto corale

La descrizione dei concetti psicoanalitici entro i quali Fortini permette al proprio discorso critico di agire, ha evidenziato i limiti dello spazio riservato alla componente inconscia nell'atto creativo,<sup>428</sup> sia a livello di interpretazione saggistica, nel quale l'emersione spontanea della componente autobiografica viene sempre contenuta all'interno di un tragitto di analisi conscia, sia nella più personale realizzazione del dettato poetico, all'interno del quale non si trovano mai realizzate forme di automatismo.<sup>429</sup>

---

<sup>427</sup> F. Fortini, "Introduzione" in F. Fortini, L. Binni, *Il movimento surrealista*, p. 24.

<sup>428</sup> "Quando io avevo venti, trent'anni dicevo: «non vorrò mai scrivere un bel verso sul nero» [...] E' il nero psichico, cioè il non sapere, l'essere indemoniato [...] La poesia moderna è piena di poeti così, a cominciare da Dino Campana [...] Preferisco fabbricare degli oggetti di stagno e d'ottone, invece che di oro e d'argento, ma costruirli intenzionalmente." In F. Fortini, "I poeti, la città, interventi poetici nella città" in F. Podda, *Il senso della scena. Lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini* (Pisa: Pacini, 2008), p. 203.

<sup>429</sup> Si veda il saggio dedicato al rapporto fra Avanguardie storiche primonovecentesche e la Neoavanguardia, in cui Fortini analizza lo strumento delle scritture automatiche come realizzazione della coppia oppositiva razionalità-irrazionalità, a cui si sente di opporre un nuovo movimento dialettico razionale: "Anche senza far intervenire la psicanalisi, si può ricordare che quella opposizione stupida [ovvero quella fra soggettività ed oggettività] può essere superata solo per via dialettica; altrimenti non capisco che cosa mai possano essere quei *avers* e quei *revers* mobili dell'uomo (nozione che Barthes riprende da Lacan) «di cui il linguaggio trasmuta sempre le parti». L'antitesi razionalità-irrazionalità, lo sappiamo tutti che è esaltata dalla cultura borghese ma non risolta dall'avanguardia se non dalla simultaneità dei contrari." In F. Fortini, "Due Avanguardie" in *Verifica dei poteri, in Saggi ed epigrammi*, p. 78.



Questo retroterra, che ha permesso di connettere la riflessione teorica alle sue realizzazioni formali, risulterà fondamentale per analizzare la strutturazione del Soggetto lirico all'interno della poesia fortiniana, con un particolare riferimento alla raccolta pubblicata negli anni Settanta, ovvero a *Questo muro*.

Interessante, in questo senso, è analizzare uno dei testi teorici fondamentali per la descrizione della poesia di Franco Fortini, ricavato da una conferenza tenuta presso l'Università di Ginevra nel 1980 ed intitolato *Metrica e biografia*.<sup>430</sup> In modo rivelatorio, Fortini connette inscindibilmente e già a partire dal titolo, il dato della propria esperienza biografica, ovvero la dimensione microstorica del Soggetto, alla sua realizzazione all'interno del campo chiuso ed altamente specializzato del testo poetico. In particolare è interessante notare come il discorso muova costantemente dal luogo individuato dell'esperienza soggettiva per poi tendere alla realizzazione di un complesso impianto teorico che rifletta il primo luogo ma che contemporaneamente assurga a diventare una compiuta teorizzazione di poetica.

Per questo motivo, l'esperienza fortiniana di teorico della lirica risulta particolarmente nuova e pregnante: da un lato, essa si colloca all'interno di un periodo storico che è spesso descritto come la fine del genere lirico e caratterizzato dalla vergogna della poesia;<sup>431</sup> dall'altro, siamo posti di fronte ad un luogo di sovrapposizione e di incontro fra la figura del critico letterario e quella del poeta. Queste due si implicano con continui rimandi interni all'argomentazione teorica, che viene costantemente supportata da esempi attinti dalle opere precedenti, da retroscena compositivi (primo fra tutti quella dedicato a *La poesia delle rose*) ed infine da studi di stilistica condotti da Fortini su altri poeti a lui contemporanei.

L'argomentazione muove le sue prime mosse dalla ricostruzione di una sorta di teoria della percezione a cui sarà connessa l'esperienza personale della scrittura, per poi giungere ad

---

<sup>430</sup> F. Fortini, "Metrica e biografia" in *I confini della poesia* (Roma: Castelvechi, 2015), pp. 41-74.

<sup>431</sup> Fortini evidenzia questo sentimento in un saggio apparso in *La Fiera Letteraria*, connettendo il problema normale di tensione prosastica alla presa di coscienza di una mutazione antropologica in atto già nell'immediato periodo post-bellico che tende verso i territori della prosa e della facilità espressiva: "Una volta disciolto il legame che tratteneva la pura parola espressione alla parola comunicazione, cioè a quella «prosa» che è specchio di una società, prova della società stessa e sua prima filosofia, la poesia (come desiderio di poesia) non ha potuto fare a meno di percorrere tutta l'evoluzione che l'ha condotta all'attuale crisi della «lirica»." F. Fortini, "Vergogna della poesia" in *La Fiera letteraria*, IV, 5, 30 gennaio 1949.

una definizione più compiuta del genere lirico, di quella che Fortini definirà “poesia vestita di poesia”.<sup>432</sup>

Partirò da un’esperienza comunissima: quella della modificazione della visione oculare in coincidenza con una concentrazione mentale. Ma nel mio caso non si tratta di una concentrazione mentale, di pensiero. Anzi, di una sospensione, almeno parziale, del pensiero come coscienza del cogito. Lo sguardo si porta non più su quel che è prossimo e immediato, ma su quel che è relativamente lontano. Passo da una visione bioculare e quindi tridimensionale ad una monoculare, la cosiddetta realtà si distende su due dimensioni, si fa quadro. Questa condizione, etimologicamente *idillica*, si pone (non sempre ma spesso) come il momento cerimoniale, necessario sebbene insufficiente, che precede la possibilità che si formi un impulso verbale e ritmico.<sup>433</sup>

Nella ricostruzione fortiniana, l’esperienza della rappresentazione visiva all’interno dello spazio limitato ed irreali del quadro, sviluppa un processo che è paragonabile alla rappresentazione segnica all’interno del testo poetico. La poesia svolge quella che è definibile come una “funzione quadro” tentando di rappresentare all’interno di uno spazio circoscritto e che possiede una differente consistenza fisica, gli oggetti e le situazioni reali con le quali il Soggetto si interfaccia. Il quadro, in questo senso, ritrae gli oggetti della propria rappresentazione *in absentia* così come la poesia realizza lo stesso meccanismo percettivo per mezzo non della densità materica della pennellata, ma dell’affollamento del materiale Significante sulla pagina. Ma mentre per quanto riguarda la pittura, il tentativo più comune è quello di ricreare una sorta di finestra sul mondo per mezzo della restituzione del reale filtrato da un effetto di realtà,<sup>434</sup> nella poesia il limite della rappresentabilità è fin da subito dichiarato ed il poeta contemporaneo evoca piuttosto l’ente esterno per mezzo della propria esperienza soggettiva.<sup>435</sup>

Il primo contatto con una simile esperienza viene descritto da Fortini come profondamente traumatico. Egli descrive la genesi del testo poetico come idillica,<sup>436</sup> ovvero limitata e circoscritta alla datità sensoriale: la natura di questa esperienza sarebbe fondamentale per

<sup>432</sup> F. Fortini, “Metrica e biografia”, p. 48.

<sup>433</sup> *Ib.* p. 51.

<sup>434</sup> Roland Barthes, *S/Z* (Torino: Einaudi, 1970).

<sup>435</sup> In questo senso esso può essere fatto coincidere con la nozione di Cosa freudiana, cfr. p. 23.

<sup>436</sup> L’utilizzo che Fortini fa del termine è orientato verso due direzioni differenti: da un lato, esso è utilizzato etimologicamente risalendo, non tanto al genere letterario della poesia alessandrina, quanto piuttosto alla radice del verbo greco della vista “ὄραω”, la cui radice εἶδ/οἶδ/ἴδ nella forma aoristica viene utilizzata all’interno di contesti in cui il meccanismo della percezione visiva si connette a quello della comprensione intellettuale (ovvero “ho visto” quindi “comprendo”); dall’altro, invece rimanda direttamente alla strutturazione della poetica dell’indefinito leopardiano realizzata all’interno dei *Piccoli Idilli*. Cfr. Gino Tellini, *Leopardi* (Roma: Salerno Editrice, 2001) e F. Fortini, “Il passaggio della gioia” in *Verifica dei Poteri*, in *Saggi ed Epigrammi*, pp. 276-279.

trasferire le percezioni del Soggetto lirico nello spazio fisico nel quale il testo è contenuto.<sup>437</sup>

Disegnando e dipingendo, so bene che la visione monoculare (che è poi quella a specchio suggerita da Leonardo e quella del reticolo prospettico di Dürer) è soprattutto un ripiego, una facilitazione tecnica o, tutt'al più, un processo di estraniamento a buon mercato; istituzionale quasi solo per gli impressionisti; che infatti mi hanno sempre dato l'idea di gente che dipingesse soprappensiero. Nella disposizione a poetare invece, quella perdita di intenzionalità del reale – e quindi quella perdita dei nomi è un momento primo ed equivale ad una premessa negativa. Il mondo si fa immagine, anzi uno «schermo di immagini», la realtà è una messa in scena, una apparenza, io non ne faccio parte, io sono morto ovvero è morta e dunque illegittima è tutta quella «realtà».<sup>438</sup>

Il paragone è ulteriormente sviluppato da Fortini attraverso l'appello al paradigma visivo offerto dall'introduzione della convenzione della prospettiva nella tecnica di rappresentazione pittorica. In questo senso, Fortini si riferisce a Leonardo Da Vinci e ad Albrecht Dürer come ai pittori che hanno cercato di sviluppare nelle loro opere la scientificità della rappresentazione della prospettiva, costruendo, in questo modo, uno schermo protettivo che rivela un tentativo di normalizzazione e contenimento della realtà all'interno dell'opera d'arte.

Ma ben più drammaticamente e per l'intera mia giovinezza tutto questo si legava ad una sorta di costitutiva inaccessibilità del reale, ad un diaframma posto fra «me» e le «cose». «Esso a lei veramente è fatto estrano», questo verso di Leopardi, dove «lei» è «l'umana sede», il mondo della realtà, accompagnò i miei primi tentativi poetici. Una estraneità che veniva vissuta come colpa, non come privilegio.<sup>439</sup>

L'angoscia stimolata dalla percezione idillica ed eidetica della realtà ha inoltre delle ricadute tattili all'interno dell'esperienza lirica del Soggetto: la separazione e la distanza che il testo crea nei confronti del reale è la principale causa della sua inaccessibilità che viene vissuta nella prima fase della poesia fortiniana, quella di più prossima ascendenza

---

<sup>437</sup> Evidenti consonanze possono essere riscontrate fra il parallelismo realizzato da Fortini fra illusione poetica e pittorica e la teorizzazione degli *spazi metrici* alla base della poesia di Amelia Rosselli; cfr. Amelia Rosselli, "Spazi metrici" in *L'opera poetica* (Milano: Mondadori, 2012), pp. 186-87: "le lunghezze e i tempi dei versi erano prestabiliti, la mia unità organizzativa era definibile, i miei ritmi si adattavano non a un mio volere soltanto ma allo spazio già deciso e questo spazio era del tutto ricoperto di esperienze, realtà e oggetti, e sensazioni. [...] Tramite un numerosissimo variare di particelle timbriche e ritmiche entro un unico e limitato spazio tipico, la mia metrica se non regolare era almeno totale: tutti i ritmi possibili immaginabili riempivano minuziosamente il mio quadrato a profondità timbrica."

<sup>438</sup> F. Fortini, "Metrica e biografia", p. 52.

<sup>439</sup> *Ib.* p. 53.

ermetica e che potremmo identificare con la raccolta *Foglio di via*, in modo profondamente angoscioso e con senso di colpa. La condizione lirica è sempre caratterizzata da una mancanza, che nel particolare caso fortiniano può essere portata a coincidere con la condizione di *manque* sperimentata dal Soggetto. La sofferta estraneità dell'oggetto non è quindi limitata a solo paradigma visivo, ma nella spiegazione fortiniana finisce con il coincidere con l'illustrazione dei meccanismi sottesi al processo di sublimazione sviluppati dal dettato poetico.<sup>440</sup> L'angoscia giovanile, quella manifestata all'interno del percorso di ricerca dell'errore connaturato alla natura stessa della poesia, viene vissuta come estraneità del Soggetto al piano della rappresentazione testuale, tramite quel movimento che Fortini definisce, facendo appello al lessico freudiano, di *Spaltung*, ovvero di scissione sofferta fra Soggetto dell'enunciazione, identificabile con il poeta stesso, ed il Soggetto dell'enunciato, che sarebbe invece da ricollegare alla sua copia rappresentata all'interno del gioco di specchi testuale.

Di decennio in decennio e di lavoro in lavoro, si è mutato il senso di quella distrazione dello sguardo. Residua il momento iniziale, ossia la trasformazione del visibile in quadro, il «campo lungo» che mi separa e a partire dal quale posso tendere l'orecchio alla interiore cavità che si viene dilatando. Ho detto cavità ma è raro che il disegno sorga da un ascolto interiore. A differenza di altri sono incapace di lavorare a memoria. Lavoro sulla pagina scritta. La dizione accompagna la scrittura, non la precede. [...] Ma da vent'anni almeno, quei momenti di visione monoculare non sono più interpretati da me come un annunzio di angoscia. Sono solo il preludio di qualcosa che può formarsi.<sup>441</sup>

Il secondo momento della poesia fortiniana è caratterizzato dal contenimento di quest'angoscia relativa alla limitata inclusività della rappresentazione poetica, alla quale viene invece corrisposta una seconda fase di invenzione ritmica che coinvolga l'apparato uditivo all'interno del processo di invenzione metrica. Come evidenziato da Fabrizio Podda, uno dei tratti significativamente più ricorrenti nella poesia fortiniana è infatti il *focus* posto sulla sensibilità visiva ed uditiva del Soggetto, che viene reso una sorta di recettore di questa chiamata del Significante della realtà.<sup>442</sup> Fortini dedica la propria attenzione soprattutto allo sviluppo di un processo percettivo che preferisce ad una

---

<sup>440</sup> Christine Ott, "Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico. Il problema della soggettività in poesia" in Damiano Frasca, Caroline Lüderssen, Christine Ott, *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti* (Firenze: Franco Cesati Editore, 2015), pp. 7-13.

<sup>441</sup> Ib. p. 54.

<sup>442</sup> Fabrizio Podda, "Soggetto e oggetti, nomi e cose" in *Il senso della scena. Lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini* (Pisa: Pacini Editore, 2008), p. 13.

focalizzazione sul singolo particolare depositario del significato del testo, una visione a “campo lungo” che possa abbracciare la difficoltosa profondità del reale.

La razionalissima costruzione allegorica, in questo senso, rappresenta l’orchestrazione conscia e vigile di un teatro delle parole all’interno del quale il Soggetto è sempre messo al centro di una scena che viene rappresentata nel suo farsi. Essa viene percepita e quindi creata partendo da una suggestione ambientale che potremmo definire come afferente al dominio del Significante, venendo poi strutturata architettonicamente dal Soggetto al fine di restituire un panorama complesso nel quale nascondere ed alludere al significato. Questo carattere di allusività, tipico della costruzione allegorica che per sua natura rimanda sempre ad un luogo extratestuale, rappresenta il metodo all’interno del quale Fortini, in contrapposizione a quanto avveniva nella poesia di Zanzotto e di Rosselli, cerca di aggirare il limite di rappresentabilità del reale.<sup>443</sup>

Il riferimento compiuto a questo metodo allegorico attraverso il quale il Soggetto poetico si costituisce, può essere a ragione considerato come il maggior debito della poesia di Fortini nei confronti del manierismo letterario. Questo procedimento presuppone infatti un allontanamento dall’orizzonte di una scrittura che imiti gli automatismi e la retorica inconscia, verso una più complessa struttura del significato che faccia appello alla componente conscia del dettato poetico. Quest’ultima deve infatti presupporre un codice che possa essere interpretato in modo univoco anche dal *destinatore* e che condivida gli stessi paradigmi culturali e storici attraverso i quali la poesia possa essere letta ed il suo *messaggio* decodificato.

Inoltre, il riferimento costante alla “scena” ed alla “messa in scena” costituisce un ulteriore riferimento allo sviluppo allegorico di alcune delle metafore tipiche del manierismo e del primo barocco, caratterizzate dalla costruzione di un teatro del mondo all’interno del quale il Soggetto diventa una delle tante voci in grado di partecipare alla propria creazione.

È interessante notare come Fortini individui uno scarto rispetto al giovanile sentimento di vergogna stimolato dal genere lirico, e si muova successivamente verso la

---

<sup>443</sup> “Ai nostri giorni, estetiche della ricezione del testo letterario ed estetiche neomarxiste convengono nell’affermare che correlazioni, riscontri, figure metriche, forme significative e figure di discorso letterario, insomma tutti i livelli del cosiddetto testo, da quello fonemico a quello ideologico-culturale, sono comprensibili e apprezzabili non solo grazie al loro comporsi in sistema e struttura, ma anche per la relazione e interazione che ognuno di quegli elementi stabilisce con qualcosa che testo non è, ossia che chiamiamo realtà, purché si creda che il mondo non è un discorso e la cosa non è una parola”, in F. Fortini, “Opus servile” in *Allegoria*, I, 1, 1989, p. 5.

considerazione di questa percezione come primo momento negativo di un processo caratterizzato da ulteriori sviluppi: la spinta lirica è presente nel dettato fortiniano, ma sempre contenuta ed accolta all'interno di un'architettura conscia che rimandi ad un luogo altro rispetto a quello soggettivo.<sup>444</sup>

Ora credo di sapere meglio che i fantasmi verbali e i nessi ritmici, i segmenti di discorso che emergono nella cavità indotta dallo sguardo monoculare piuttosto che emersioni del represso, o voci dell'inconscio sono stati fantasmi di scrittura letteraria, frantumi di archivio storico. La mano che li muove, certo, rimane nascosta; ma il materiale è sempre riconoscibile, è materiale di spoglio, porta i segni della traversata dei secoli della lingua.<sup>445</sup>

Lo spazio destinato da Fortini all'Inconscio nel processo di creazione poetica è relegato sostanzialmente al luogo della memoria che viene indagato scavando in due direzioni differenti.<sup>446</sup> Da un lato, il Soggetto si rivolge verso le profondità del luogo biografico dove la microstoria personale acquista il senso di esperienza collettiva ed in alcuni casi arriva a coincidere con l'identificazione dei traumi che l'hanno prodotta.<sup>447</sup> Questo movimento si compie soprattutto nelle prose e nella scrittura saggistica che permette all'autore di evidenziare in modo più esplicito i punti di contatto fra Soggetto dell'enunciato e Soggetto dell'enunciazione.

Nella sua realizzazione lirica, tale passaggio è sicuramente più sfumato, per cui lo scavo memoriale non viene attuato dall'autore entro la propria esperienza biografica, quanto piuttosto rivolto al luogo culturale delle suggestioni poetiche e letterarie. In questo senso, il grande Altro della poesia fortiniana può essere fatto coincidere con la tendenza generale alla creazione di un proprio personale canone formato da autori del passato che

---

<sup>444</sup> E' lo stesso Fortini a fornire una definizione del proprio percorso poetico come iscritto all'interno di questi due estremi: "Partita da una concitata sperimentazione metrica e lessicale su temi legati alla persecuzione e al conflitto, la scrittura lirica di Fortini ha attraversato una fase incerta e composita di «resistenza» alle delusioni storiche per pervenire, dopo il 1956, a forme ora di violenza espressivistica ora di atterrita registrazione di come i rapporti tra gli uomini si venissero facendo simili a rapporti tra merci e poi alla creazione di allegorie della condizione umana in versi di una spettrale manierismo." In F. Fortini, "Franco Fortini" in F. Piemontese, *Autodizionario degli scrittori italiani* (Milano: Leonardo, 1989), pp. 157-58.

<sup>445</sup> F. Fortini, "Metrica e biografia", p. 55.

<sup>446</sup> In alcuni luoghi testuali, soprattutto a partire dalla raccolta poetica *Questo muro*, è possibile rintracciare la sovrapposizione di queste due declinazioni della memoria autoriale, sia in senso biografico che testuale e citazionistico. A questo proposito si consideri come esempio la sequenza testuale dei testi intitolati *In memoria*, in F. Fortini, "Questo muro" in *Tutte le poesie* (Milano: Mondadori, 2014), pp. 324-26.

<sup>447</sup> Come già precedentemente evidenziato, questo è il recupero memoriale conscio che viene svolto soprattutto all'interno della saggistica, si veda come esempio fra i più rappresentativi *I cani del Sinai*, F. Fortini, *I cani del Sinai* (Macerata: Quodlibet, 2002).

costituiscano non solo il materiale citazionistico a cui manieristicamente attingere,<sup>448</sup> ma anche un retroterra culturale che connetta il Soggetto lirico ad una dimensione collettiva e condivisa, ovvero alla dimensione dei propri *destinatari*.<sup>449</sup>

Spesso sono stato criticato per questa mia insistenza sulla poesia vestita da poesia. Ma credo di aver sempre avuto ragione nei confronti di quanti, quei panni, li abiuravano ma di fatto non potevano non indossarli, magari in cattiva coscienza. E qui si sfiora un altro e spinosissimo problema, quello dei confini della lirica, che le poetiche contemporanee hanno creduto di ignorare in nome della risoluzione di ogni letteratura in «scrittura» o «testo» ovvero esaltando una identità di vitalità e scrittura.<sup>450</sup>

Fortini arriva a mappare il territorio entro il quale poter inserire la propria geografia del Soggetto lirico, finendo così per costruire un solido ponte fra vita e letteratura. Nelle pagine precedenti di *Metrica e biografia*, il critico aveva fatto ricorso a Nortrop Frye al fine di porre delle basi teoriche autorevoli sul quale costruire la propria interpretazione del genere lirico.

In una ironica pagina di *Les mots*, parlando delle sue scritture infantili, Sartre dice che comunemente si sa che nella ispirazione gli autori attingono un altro sé profondo. Forse l'avrò sempre saputo ma certo l'ho capito assai tardi che scrivere versi non è riconducibile a un'identità: non perché l'io sia un altro ma perché la parola *ne colle pas* con la mia voce. L'opera è di un altro o è di altri o di nessuno [...]. Se, come dice Nortrop Frye, la lirica è quel genere letterario nel quale l'autore finge l'assenza del pubblico, bisogna aggiungere subito che quella finzione non solo trasforma l'autore in un personaggio, ma lo separa dall'altro da sé che siede tra il pubblico e che è il vero autore del monologo.<sup>451</sup>

Ciò che Fortini aggiunge alla definizione di lirica fornita da Frye non costituisce una semplice variazione sul tema svolta, quanto la teorizzazione di un proprio istituto lirico: fingere l'assenza di pubblico, ovvero la *conditio sine qua non* poteva essere pensato il genere, viene portata a coincidere con una finale identificazione con lo stesso pubblico che, facendo appello nuovamente alle categorie jakobsoniane, definiamo come funzione *destinatario*.

In questo senso, Fortini approda alla teorizzazione di una nuova entità soggettiva all'interno della quale possa essere contenuto sia l'io che gli altri e che per questo motivo può essere definita "Soggetto corale". La principale caratterizzazione di questo istituto

<sup>448</sup> Cfr. F. Fortini, *Le rose dell'abisso: dialoghi sui classici italiani*, a cura di Donatella Santarone (Torino: Bollati Boringhieri, 2000).

<sup>449</sup> F. Fortini, "Opus servile", pp. 5-15.

<sup>450</sup> F. Fortini. "Metrica e biografia", p. 56.

<sup>451</sup> *Ib.* pp. 48-49.

letterario è l'innovazione pronominale che viene introdotta nella poesia fortiniana sotto forma di costante ossessiva, ovvero l'utilizzo del pronome di prima persona plurale nel luogo originariamente occupato dall'io. L'assenza fittizia di un centro limitato ed individuabile conduce il poeta alla possibilità di valicare il limite di quella che era la sofferta dimensione soggettiva del periodo giovanile, la quale aveva rischiato di cedere al sentimento di vergogna della poesia. L'estensione dello spazio pronominale permette a Fortini di adottare una postura soggettiva che possa vincere l'*impasse* etico fornito da quella che rischiava di essere una rappresentazione monoculare, quindi fittizia e per questo motivo parziale.

#### 4.4 *Questo Muro*

La raccolta poetica pubblicata da Fortini negli anni Settanta accoglie in sé la ricchezza della riflessione teorica svolta sul genere lirico (e quindi sull'istituto soggettivo) e tutte le contraddizioni verificate dalla sua sofferta messa in relazione con il piccolo altro dei propri *destinatari* e soprattutto con il *contesto* storico. La dimensione della sofferenza, occupata nella stagione precedente da un diffuso senso di colpa e vergogna, non è però da ridurre al solo contenitore formale del genere lirico che soprattutto negli anni Settanta viene fatto oggetto da più intellettuali di una verifica profonda, ma deve essere portata a coincidere, nel caso di Fortini con la complessità di un *messaggio* etico e politico di cui la stessa lirica e la medesima individuazione soggettiva vogliono essere eletti a *codice*.

*Questo muro* vuole ricercare, in senso nuovo rispetto alle raccolte precedenti e parallelamente alle coeve realizzazioni poetiche di altri autori, la crepa per mezzo della quale potersi fare strada attraverso il muro della realtà inteso come limite apparentemente invalicabile dalla poesia, a meno di non accettare la dimensione che il valico impone. Essa è una dimensione caratterizzata da un movimento di attraversamento all'interno della quale il Soggetto lirico deve coinvolgere la dimensione dell'altro per creare un ponte di comunicazione fra il *codice* altamente selezionato del genere e l'urgente *messaggio* che esso veicola.<sup>452</sup>

Anche per questi motivi, *Questo Muro* viene indicata da Mengaldo come la raccolta "collettore del prima e del poi",<sup>453</sup> inaugurante una nuova fase della poesia fortiniana che

<sup>452</sup> F. Fortini, "L'Altro e gli altri" in *Insistenze*, pp. 109-111.

<sup>453</sup> P. V. Mengaldo, "Franco Fortini" in *I poeti del Novecento* (Milano: Mondadori, 2014), pp. 828-31.



sarà conclusa con *Composita Solvantur*, proprio a causa di questa nuova unità di tono e soprattutto di finalità che le ultime tre raccolte condividono.

Due principalmente sono le spie linguistiche che possono essere considerate come segnali di questa nuova fase. Da un lato, il già citato Soggetto corale che costituisce il capitale tentativo di superamento della barriera imposta dall'incomunicabilità del reale per mezzo del mezzo imperfetto del linguaggio poetico. Al contempo esso costituisce una sorta di crocevia nel quale poter includere e far transitare non solo l'istanza soggettiva, ma anche quella del piccolo altro dei referenti, quelli a cui sarà affidato, a chiusura del percorso fortiniano, il compito di proteggere "le nostre verità".<sup>454</sup> Di nuovo, l'utilizzo dell'aggettivo possessivo di prima persona plurale permette al Soggetto di allungare la propria ombra, sotto la quale accogliere quel pubblico che durante gli anni Settanta sembra corpo separato da quello di qualsiasi vocalità poetica, tesa verso un'introspezione nel territorio della lirica oppure esternata in forme di aggressione nei confronti della materialità del Significante, come avvenuto nel caso dell'esperienza neoavanguardista. Per entrambi i casi risulta centrale la nozione di limite nei confronti della quale Fortini si dimostra particolarmente ricettivo e sensibile, fino a farne un elemento strutturante *Questo muro*.

Dall'altro, la maggiore importanza che assume l'allegoria all'interno dell'architettura della raccolta fortiniana è in grado non solo di favorire la creazione di un ulteriore meccanismo di messa in discussione del Soggetto lirico per mezzo di quella che potremmo definire una complessa struttura teatrale, ma anche di contrapporre alla vicinanza di certa poesia al registro simbolico e alle registrazioni inconsce della propria esperienza lirica, una costruzione conscia in cui è possibile rintracciare quel movimento dialettico tipico della scrittura fortiniana.<sup>455</sup>

Non in modo dissimile rispetto alla scrittura saggistica, anche in molti componimenti inseriti nella raccolta *Questo muro*, Fortini sviluppa la propria architettura allegorica all'interno di un circuito in tre tempi, come appare evidente in testi come *Dalla collina* ed

<sup>454</sup> Il riferimento è all'epigrafe posta a chiusura della raccolta *Composita solvantur*, alla quale è consegnato il grande messaggio, nella forma del lascito testamentario, della poesia fortiniana, in F. Fortini, "Composita solvantur", in *Tutte le poesie* pp. 561-62.

<sup>455</sup> Si veda quanto afferma Luperini a proposito della funzione dell'allegoria in Fortini, mantenendo un parallelo con la definizione fornita da Lukács in *L'anima e le forme*: "Non hanno niente a che fare con la liricità del soggetto: sono piuttosto categorie assolute che rimandano all'oggettività tanto dell'assetto naturale quanto del sistema morale che lo giudica. Siamo proprio di fronte a quella «tendenza disantropomorfizzante» di cui parla Lukács a proposito dell'allegoria." In Romano Luperini, *Il futuro di Fortini* (Lecce: Manni, 2007), p. 71. Cfr. anche György Lukács, "Platonismo, poesia e le forme" in *L'anima e le forme* (Milano: SE, 2002), pp. 39-52; e P. V. Mengaldo, "Dialettica e allegoria nella poesia di Fortini" in *L'indice dei libri del mese*, 2 marzo 1985, p. 6.

*In memoria.*<sup>456</sup> Il meccanismo allegorico può essere per questi motivi considerato come l'armatura concettuale di cui il testo si serve per nascondere i propri significati e che necessita di quello che Mengaldo ha definito come un lettore partecipe, profondamente implicato all'interno del gioco di strutturazione del *messaggio* poetico. In questo senso, l'allegoria non è sovrapponibile ai tropi del discorso poetico e, parallelamente, a quelli caratterizzanti la retorica dell'Inconscio, proprio perché quest'ultima deve essere situata all'interno di un luogo culturale che per essere interpretato e quindi introiettato dal *destinatario*, necessita di una chiave di lettura comune e razionalmente comprensibile. L'allegoria è infatti una complessa struttura che necessita di un controllo razionale da parte dell'autore: essa sostituisce allo spazio vuoto in cui era precedentemente allocato il simbolo, un coro di voci che partecipano collettivamente alla creazione di un luogo in cui poter posizionare geograficamente il Soggetto lirico. La materia biologica, i piccoli animaletti e le presenze naturali passeggiere, i veri "lampi della magnolia"<sup>457</sup> tendono a costituire non tanto la rappresentazione scenica del rimosso Inconscio, immagine di qualche stantia metafora ossessiva dal quale ricavare la psicologia autoriale, quanto piuttosto partecipano di questo rumore di fondo prelinguistico che è uno dei momenti fondamentali e totalmente personali dell'architettura allegorica che caratterizza *Questo muro*.<sup>458</sup>

La raccolta fortiniana pubblicata negli anni Settanta è inoltre caratterizzata da una ben scandita architettura interna.<sup>459</sup> Il macrotesto della raccolta appare infatti diviso in cinque sezioni fra di loro interdipendenti: *La posizione*, *Versi a se stesso*, *Versi a un destinatario*, *Il falso vecchio* e *Di maniera e dal vero*. Raboni individua nella raccolta una profonda unità

---

<sup>456</sup> Questa struttura triadica può essere considerata come speculare all'applicazione della struttura dialettica, cfr. F. Fortini, "Questo muro" in *Tutte le poesie*, pp. 324-26.

<sup>457</sup> Il motivo della contemplazione estatica dell'epifania naturale sarà fondamentale anche all'interno della raccolta successiva, *Paesaggio con serpente*. Si veda per esempio l'invito che suggella la *pointe* finale del primo componimento della raccolta, in cui la riflessione storica ed esistenziale viene ritardata in favore della contemplazione dell'oggetto naturale: "Diremo più tardi quello che deve essere detto. / Per ora guardate la bella curva dell'oleandro, / i lampi della magnolia." In F. Fortini, "Paesaggio con serpente" in *Tutte le poesie*, p. 393. Si veda in riferimento alla stessa tematica la sezione di *Questo muro* intitolata *Il falso vecchio* in F. Fortini, "Questo muro", pp. 347-358.

<sup>458</sup> Il dialogo che realizza questa complessità allegorica viene a maggior ragione svolto in quest'opera sul piano del presente storico nel quale si accumulano le voci degli amici come quelli delle figure naturali, come ha notato Berardinelli "si apre un nuovo spazio: quello del colloquio attento con il presente, nell'ascolto della pluralità delle sue voci, nella lettura dei suoi palinsesti." In Alfonso Berardinelli, "Franco Fortini" in *La Nuova Italia*, Firenze, 1973.

<sup>459</sup> Cfr. E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali* (Genova: Il Melangolo, 1983), pp. 534-39.

tonale, arrivando a scorgere un'intenzione antologica all'interno di *Questo muro*, volta a produrre una sorta di autocommento alla propria esperienza lirica e biografica:

Verrebbe voglia... - al di là della fin troppo facile (e comunque opportuna) constatazione che *Questo muro* è probabilmente il documento più incontestabile della storia poetica di Fortini – di ipotizzare in esso una sorta di operazione “antologica” in prima persona... Ritroviamo così nelle cinque sezioni che compongono la raffinata partitura del volume, tutte le vocazioni di pronuncia di Fortini poeta: dalla compattezza metafisico-artigianale dell'inno alla concisione “cinese” (o brechtiana) dell'epigramma; da una discorsività spettrale che richiama direttamente, più in là di certe parentele tonali con il Luzi di *Onore del vero*, il nome di un maestro oscuro e universale come Coleridge, a una scrittura “automatica” (ma calcolatissima nelle intenzioni e negli effetti) che ribadisce la singolare connessione esistente fra certi modi fortiniani e la grande lezione del surrealista...<sup>460</sup>

Contrariamente a quanto viene evidenziato da Testa, secondo cui in *Questo muro* non sarebbe possibile individuare l'architettura di un vero e proprio canzoniere, quanto piuttosto di microcellule, sequenze e agglomerati testuali che costituiscono dei nuclei separati di senso, sarà tentata, in questa sede, un'analisi che ne dimostri la natura unitaria e coerente all'interno di quello che è a tutti gli effetti descrivibile come un percorso unitario.<sup>461</sup> In questo senso, possono essere individuati tre nuclei tematici che tendono ad interrogare quelli che Fortini percepisce essere gli urgenti nodi di senso che la poesia deve cercare di risolvere al fine di costituire il proprio *messaggio*, vincendo l'*impasse* del reale. Questi nuclei sono quasi totalmente sovrapponibili alle sezioni della raccolta e contribuiscono alla creazione del classico movimento in tre tempi che caratterizza l'argomentazione fortiniana. *La posizione*, sezione posta ad apertura dell'intera raccolta affronta il tema della collocazione del Soggetto poetico all'interno del testo e all'esterno, nel cuore della dimensione storica verso la quale è rivolto. Le sezioni *Versi a se stesso* e *Versi a un destinatario* affrontano il problema del *destinatario*, centrale nella riflessione fortiniana riguardo al genere lirico e soprattutto per la strutturazione della propria proposta plurifonica incarnata dal Soggetto corale. Infine, le ultime due sezioni ed in particolare quella conclusiva, *Di maniera e dal vero* affrontano il problema della forma nella quale il *messaggio* soggettivo possa essere veicolato.

<sup>460</sup> G. Raboni, “Franco Fortini” in AAVV, *Letteratura italiana. I contemporanei V* (Milano: Mursia, 1995), p. 961.

<sup>461</sup> A questo proposito si tenga presente l'analisi delle connessioni intertestuali in *Questo muro* svolta da Mengaldo, in P. V. Mengaldo, «*Questo muro*» di Franco Fortini in Alberto Asor Rosa, *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere, vol. IV.II* (Torino: Einaudi, 1996), pp. 6-8.

#### 4.4.1 *La posizione: la Geografia del Soggetto fortiniano*

*La posizione* stabilisce il tono dell'intera raccolta, introducendo il lettore, il *destinatario* incluso all'interno della poesia fortiniana, all'interno di una fitta selva allegorica intaccata da un diffuso immaginario bellico.<sup>462</sup> La particolarità tonale della prima sezione viene determinata a partire dal primo componimento *La linea del fuoco*:

Le trincee erano qui.  
C'è ferro ancora tra i sassi.  
L'ottobre lavora nuvole.  
La guerra finì da tanti anni.  
L'ossario è in vetta.

Siamo venuti di notte  
tra i corpi degli ammazzati.  
Con fretta e con pietà  
abbiamo dato il cambio.  
Fra poco sarà l'assalto.<sup>463</sup>

Come è stato sottolineato da Pasolini polemicamente ma in modo abbastanza rivelatore di alcune dinamiche interne alla scrittura fortiniana, Fortini necessita sempre di un referente a cui rivolgersi proprio in virtù di una sensazione di pericolo imminente, ricreando costantemente un pattern mentale che ha ricordato al poeta di Casarsa quello dei soldati in guerra. Pasolini scrive "Tutte le poesie di Fortini hanno l'aria di essere scritte durante una «sosta della lotta» [...] È chiaro che per lui la metastoricità dell'atto poetico (che necessariamente avviene in un angolo fuori dell'azione) in tanto vale in quanto è ancora ripensamento della lotta." Ed ancora "Fortini [...] ha bisogno di sentirsi in guerra, perché solo in tal caso egli esiste, e trova una necessità del suo esistere."<sup>464</sup>

La sensazione di urgenza è implementata dall'utilizzo dei versi-frase di brechtiana memoria che ritmano e accompagnano la veloce ricerca di uno spazio. Come una prima lettura del testo di rivela, questo tipo di percezione non è tanto fornita dalla descrizione

---

<sup>462</sup> F. Diaco, "Questo muro" in *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini* (Macerata: Quodlibet, 2017), pp. 225-26.

<sup>463</sup> F. Fortini, "Questo muro" in *Tutte le poesie* (Milano: Mondadori, 2014), p. 299.

<sup>464</sup> Significativa al fine di definire tale dinamica creativa è la definizione di Massimo Raffaelli che attribuisce a Fortini la funzione tragica e teatrale di "ombra di Banquo, litigiosa e intollerabile della letteratura italiana", in M. Raffaelli, "Appunti su Fortini" in *L'Obliquo*, Brescia, 2000; vd. anche P. P. Pasolini, "Le ossessioni di Fortini" in *Saggi sulla politica e sulla società* (Milano: Mondadori, 1999), pp. 1190-1191.

dell'assedio alla quale il Soggetto è sottoposto, quanto piuttosto al momento che precede l'attacco e lo spandersi della violenza storica. Il Soggetto vive sostanzialmente l'attesa di un evento nella quale sta cercando una collocazione: il momento di preparazione alla consistenza puntiforme dell'evento viene in questo senso vissuto come qualcosa che possa aiutare a determinarlo e quindi a renderlo comunicabile. Questa sensazione è resa ancora più irrealistica dalla divaricazione creata dall'uso dell'imperfetto in apertura del componimento e dallo stabilirsi del presente descrittivo o, per meglio dire, del presente storico che viene utilizzato all'interno della successiva sequenza descrittiva. Si comprende allora che la paura dell'assedio è collocabile in un'esperienza passata, ma continua a costituire un'orribile minaccia in quanto questa diffusa vocazione al patibolo viene proiettata in un tempo altro ed in un indefinito futuro, come viene dichiarato esplicitamente nell'ultimo verso "Fra poco sarà l'assalto."

Il passaggio fra prima e seconda strofa produce inoltre l'introduzione del Soggetto per mezzo del verbo di prima persona plurale. Il Soggetto corale, in questo particolare frangente, funziona come mezzo in grado di ridare vita alla dimensione della violenza storica passata, racchiusa nell'immagine degli ossari, e con la quale il poeta tenta di instaurare una comunicazione ed una corrispondenza che coinvolga, nell'arduo lavoro della memoria, anche i propri *destinatari* ("abbiamo dato il cambio."). Il Significante storico, così come avverrà anche nella poesia di Zanzotto,<sup>465</sup> deve essere riattivato e, nel caso del Soggetto corale della poesia di Fortini, reso comunicabile per mezzo di assunzione degli altri in sé: operazione di cui è sottolineata l'urgenza e l'empatica necessità ("Con fretta e con pietà").

La tematica della collocazione del Soggetto all'interno della storia e, in maniera ridotta, all'interno dei territori della lirica continua ad essere sviluppata dal testo *La posizione* che fornisce il titolo all'intera sezione.

Noi ci troviamo in questo momento in corsa  
 in una lunghissima curva della pista: che è la pianura  
 di nebbia fetida, chioschi, conigli sbranati, fari.  
 Precipita la notte e incanta la regione.  
 Le auto multicolori emettono appelli.  
 Bruciano filamenti d'oro. Oh, essere vivi ci è caro.

E se altre notizie volete possiamo dirvi  
 che su nel cielo il freddo animale immaginario piange.

<sup>465</sup> Cfr. La sezione dedicata a *Rivolgersi agli ossari* di Andrea Zanzotto.

E se troverà taluno nel portabagagli una testa recisa  
che apre e chiude sempre più lente le labbra  
talaltro avrà i giornali o i mirtilli d'una volta.  
Noi porteremo a termine comunque il compito vegliando

questo nel piccolo sonno ormai riunito popolo.<sup>466</sup>

Il Soggetto corale viene introdotto sintomaticamente ad apertura della prima strofa nella quale per la prima volta viene citato ricorrendo al pronome di prima persona singolare “noi”.

La situazione descritta da Fortini è quella di un allucinato e rapido movimento di rincorsa nei confronti di una dimensione reale che sembra sfuggire alla percezione del Soggetto. Il collettivo “Noi ci troviamo” sembra aspirare ad includere i propri *destinatari* all'interno dello stesso paesaggio storico che Fortini tenterà di costruire per mezzo della strutturazione allegorica, la quale allude evidentemente agli appena conclusi anni Sessanta.<sup>467</sup> Questo viene realizzato per mezzo di un'elencazione asindetica di una serie di oggetti che contribuiscono a creare l'impressione di un'allegoria ambientale: “nebbia fetida, chioschi, conigli sbranati, fari”. Di particolare interesse, come è stato evidenziato da Emanuele Zinato, risulta il riferimento agli animali lacerati, eletti a simbolo, in questa fase della poesia fortiniana, di “forme di morte di cui abbisogna la modernizzazione capitalistica”.<sup>468</sup> Diversamente da altri luoghi della poesia fortiniana, in cui il paesaggio acquista parvenze idilliche all'interno della strutturazione dell'allegoria, in alcuni segmenti testuali di *Questo muro* si assiste alla rappresentazione di un ambiente distopico e dominato dal senso di un'allucinazione visionaria.<sup>469</sup>

La seconda strofa compie un ulteriore passaggio nei confronti di una maggiore inclusività soggettiva, realizzata questa volta del dialogo con il proprio pubblico, il referente esterno della poesia (“E se altre notizie volete possiamo dirvi”). La dimensione monologica caratterizzante il genere lirico viene ampliata in direzione dialogica dalla poesia fortiniana in vista di quell'irrisolto e mai concluso superamento dell'errore.<sup>470</sup> In questo senso, la

---

<sup>466</sup> F. Fortini, “Questo muro”, p. 301.

<sup>467</sup> Rivelatore è, in questo senso, l'allusione alla corsa come anche alla lunga parabola degli eventi che sembra aver prodotto gli anni Settanta.

<sup>468</sup> L'elemento creaturale, soprattutto nel momento in cui venga rappresentato morente o straziato, sarebbe interpretabile quindi come feticcio, oggetto rivestito da un'allucinazione immaginaria del Soggetto che attraverso di esso direziona e condensa il proprio Desiderio. E. Zinato, “Il dente della storia. Figure animali nella poesia di Fortini” in *Hortus*, 16, 1994, p. 21.

<sup>469</sup> G. Mazzoni, “Fortini e il presente” in *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea* (Milano: Marcos y marcos, 2002), pp. 109-110.

<sup>470</sup> F. Fortini, “L'ospite ingrato” in *Saggi ed epigrammi*, p. 911.

seconda strofa di *La posizione* sviluppa quella dimensione didattica alla quale la poesia fortiniana tende ed aspira al fine di poter realizzare i propri imperativi etici. A questa richiesta deve essere accostata la contrapposizione ossimorica che l'allegoria sviluppa nelle due immagini antitetiche della "testa recisa" e dei frutti e delle notizie di un tempo andato, attraverso le quali vengono ulteriormente simbolizzati i risultati dell'altalenante divenire storico.

La chiusura del componimento, costituita dall'ultimo verso della seconda strofa e dalla *pointe* finale, allontana la confusa carrellata percettiva della dimensione storica del decennio precedente ed il tentativo di dialogo, ai quali viene contrapposta una risposta da parte del Soggetto corale, una promessa di veglia nella quale Fortini condensa la tensione etica presente nella propria poesia.<sup>471</sup> Interessante notare come venga collocato in apertura del penultimo verso il pronome "noi" con il quale la poesia era stata aperta, consegnando l'argomentazione fortiniana ad una struttura circolare che torna a richiudersi e a saldarsi intorno al tema del Soggetto. Il "piccolo sonno", che viene tramutato in "riposo" nella componimento successivo dal titolo *Ancora la posizione*,<sup>472</sup> rappresenta la condizione liminare della contemporaneità degli anni Settanta, addormentata oppure inebriata dai fumi del vino e della contemplazione estatica della velocità del paesaggio descritto dai versi d'apertura, a cui viene contrapposta da Fortini l'immagine della veglia. Nel momento in cui si interpreti la figura del sonno non tanto attraverso l'accezione di "riposo eterno" che assumerà in *Composita solvantur*, quanto piuttosto come dimensione in cui possa situarsi la liberazione delle *Trieb* inconse all'interno dello spazio onirico, è interessante notare come la contrapposizione sonno/veglia sia ulteriormente ricollegabile al tentativo fortiniano di contenimento delle spinte dell'Inconscio che vengono tuttavia riconosciute come parte costitutiva della sua scrittura. Sull'importanza che la figuralità assume non solo in generale all'interno della poesia fortiniana considerata nel suo complesso, ma anche più specificatamente riguardo alla funzione simbolica delle aree semantiche del sonno e della custodia, Mengaldo ha sottolineato come:

---

<sup>471</sup> La contrapposizione sonno/veglia costituirà una costante all'interno non solo di *Questo muro*, ma sarà resa struttura portante l'intero discorso sviluppato in *Composita solvantur*. Come è stato rilevato da Mengaldo, la funzione testamentaria della poesia è la grande costante ossessiva della poetica fortiniana, proprio a causa del tentativo di messa in comunicazione di più piani storici attuato all'interno della sua poesia: "Ogni libro di Fortini nasce quindi, è stato ben osservato, postumo rispetto alle condizioni storiche che l'hanno generato, e anche da questa attitudine la sua poesia trae il suo raggelante aspetto testamentario." In P. V. Mengaldo, "Introduzione" in F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1973) a cura di Pier Vincenzo Mengaldo* (Torino: Einaudi, 1974), p. 23.

<sup>472</sup> F. Fortini, "Questo muro", p. 302.

Naturalmente non si tratta solo di contenuti razionalmente consapevoli, ma anche, in larga parte, di contenuti psichici inconsci [...]. Senonché la pratica fortiniana si caratterizza, almeno a livello intenzionale, per la capacità di tenere al massimo sotto controllo le spinte dell'inconscio [...]: nella qual cosa, e non in altro, è da riconoscere la motivazione di fondo del legame di Fortini col surrealismo che, da poetica dell'invasione dell'inconscio nella ragione diviene – come speculare rovesciamento – poetica dell'assorbimento del primo nella seconda per via di simboli concettualizzabili.<sup>473</sup>

Una simile tonalità onirica ed allucinata viene proiettata nel testo posto a chiusura della sezione, *L'apparizione*. In questo componimento Fortini descrive l'apparizione di una figura fantasmatica, un oggetto innominabile del quale viene vissuta solo la dimensione riflessa.

Continua a sparire e apparire un uomo innominabile.  
È come nel video. Non lo senti urlare.  
Ha le mani nel mucchio del tenue che cola sulle cosce,  
le sclere sgusciate.  
Ma non lo devi rappresentare.  
Non devi forzare nessuna parola.  
Tutto è da contemplare.  
Tutto è da fare.<sup>474</sup>

La presenza di questa figura caratterizzata da una serie di particolari resi con agghiacciante espressionismo viene ridotta quasi a consistenza larvale e paragonata ad un'immagine muta proiettata su uno schermo. La costruzione dell'allegoria, che pone al suo centro un Soggetto animalizzato nel suo isolamento e reso muto, sembra poter alludere non solo alla bolgia degli scismatici del *XXVIII Canto* dell'*Inferno* dantesco come suggerito da Francesco Diaco,<sup>475</sup> ma anche alle forme di certa video-art che nasce proprio negli anni Settanta.<sup>476</sup> L'effetto di distorsione dell'immagine viene allontanato da Fortini, non interessato a ricreare all'interno della propria lirica quella dinamica che ritrova nel reale ed in certe sue rappresentazioni. La critica fortiniana al limite della rappresentabilità dell'oggetto della poesia sembra quindi rivolgersi non tanto nei confronti della forma, della "poesia vestita di poesia", quanto piuttosto verso il tentativo di ricreare lo stesso tipo di disconnessione che il Soggetto sperimenta nella contemporaneità all'interno dell'oggetto artistico: l'attacco sembra quindi dirigersi verso gli epigoni ed i sostenitori di tendenze fra le quali

---

<sup>473</sup> P. V. Mengaldo, "Introduzione" in F. Fortini, *Poesie scelte*, pp. 23-24.

<sup>474</sup> F. Fortini, "Questo muro", p. 310.

<sup>475</sup> F. Diaco, "Questo muro", p. 227.

<sup>476</sup> F. Fortini, "Arte '60/'70" in *Disobbedienze* (Roma: manifestolibri, 1997), pp. 142-43.



sicuramente emerge la Neoavanguardia, soprattutto all'interno del filone dei più ferventi sostenitori sanguinetiani.

Per questo motivo, la seconda metà del componimento, con il suo radicale cambiamento di tonalità, deve essere interpretata come una vera e propria dichiarazione di poetica introdotta dalla congiunzione avversativa “ma”, che allontana l'oggetto irraggiungibile. Fortini propone in contrasto una poetica che prenda le proprie mosse da una premessa lirica, condensata nell'atto contemplativo, a cui deve essere fatto seguire un imperativo etico che possa identificare nella poesia uno strumento di indagine e soprattutto di azione sul mondo.

#### 4.4.2 *Versi a se stesso e Versi a un destinatario: la ricerca di un destinatario*

Nelle due sezioni successive, *Versi a se stesso* e *Versi a un destinatario*, Fortini affronta in modo coerente e complessivo il tema della ricerca di un referente della poesia lirica.<sup>477</sup> È lo stesso Fortini a specificare la natura del *destinatario* all'interno delle sue opere, in un articolo accolto in *Insistenze*, sottolineando come esso svolga la funzione di elemento strutturante l'architettura testuale:

Il destinatario sempre si scinde in un destinatario reale e in uno virtuale. Se il primo può venir rilevato dall'indagine storico-sociologica, il secondo è incluso «nella confezione». Esso oltrepassa i destinatari reali e rubricabili mentre, in potenza, ne costituisce, futuri ma anche passati che ormai, inclusi nel testo come scarabei nell'ambra o querce nella ghianda, con il testo collaborano.<sup>478</sup>

Precedentemente è stato inoltre sottolineato come la creazione dell'istituto del Soggetto corale abbia permesso di valicare il limitato territorio del tradizionale Soggetto lirico, punto individuato di un'esperienza unica e personale con la quale il *destinatario* può tentare un'identificazione empatica, in favore di un contenitore più ampio ed accogliente che possa accogliere i *destinatari* della poesia fortiniana rendendoli produttori partecipanti l'enucleazione del *messaggio*.<sup>479</sup> Esso è prima di tutto un *messaggio* da consegnare attraverso una partecipazione al lavoro della memoria.

Nella seconda e nella terza sezione di *Questo muro* il problema della ricerca e dell'inclusione del *destinatario* all'interno del Soggetto corale diviene centrale e si fa testo,

<sup>477</sup> Jonathan Culler, “Lyric Address” in *Theory of the Lyric*, pp. 191-210.

<sup>478</sup> F. Fortini, *Insistenze*, p. 282.

<sup>479</sup> Felice Rappazzo, “Eredità culturale in Franco Fortini” in *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Zanzotto* (Macerata: Quodlibet, 2007), pp. 59-61.

non solo teoria. Le due sezioni sviluppano questo tentativo indagando le due prospettive opposte ma implicate in questo tipo di movimento: nella prima, l'attenzione di Fortini viene dedicata all'introiezione del *messaggio* da parte del Soggetto ricercando liricamente di stabilire liricamente un dialogo con sé stesso e con il proprio passato; nella seconda, il movimento si attua in direzione contraria, per mezzo di un'estroflessione del *messaggio* verso il piccolo altro formato dal coro dei *destinatari* con cui il poeta ha intrattenuto un dialogo.

#### 4.4.2.1 *Versi a se stesso: la voce monologante in Dalla collina*

Nella parte iniziale della sezione viene collocato uno dei componenti più importanti dell'intera raccolta, *Dalla collina*.<sup>480</sup> Il testo è caratterizzato da una complessa tessitura allegorica che viene orchestrata ed organizzata da Fortini secondo una struttura triadica nella quale è ravvisabile l'ulteriore persistenza del metodo dialettico all'interno del dettato lirico.<sup>481</sup>

Il testo si rivela fin da una prima lettura profondamente percorso da una serie di rimandi interni che ne rafforzano l'unità di tono: è lo stesso Fortini a dichiarare, in modo brechtiano come abbia voluto creare un testo che partisse dall'idea di giocare in modo economico sulle proprie risorse linguistiche utilizzando ricorsivamente la ripetizione di alcuni nuclei testuali.<sup>482</sup> Parallelamente alla profonda unità strutturale del componimento, è possibile individuare un meccanismo di *variatio* svolto all'interno delle tre sezioni del componimento: questo rafforza sia l'impianto dialettico-narrativo dell'intero testo, sia permette di individuare un'evoluzione argomentativa in un luogo fondamentale per la strutturazione della riflessione intorno alla lirica da parte di Fortini.

---

<sup>480</sup> F. Fortini, "Questo muro", p. 315.

<sup>481</sup> Lo stesso tipo di struttura è presente in molti altri luoghi della raccolta e soprattutto all'interno della sezione *Versi a se stesso*, come a significare la costante volontà di dimostrazione apodittica che il Soggetto rivolge a se stesso per mezzo del discorso lirico. I testi vengono organizzati in *suite* di tre testi come avviene nel tritico *In memoria*, oppure l'unità del testo è scomposta in tre momenti distinti, cfr. *In memoria o Per tre momenti*, pp. 324-26 e 318-19, o *Il seme* p. 320 in F. Fortini, "Questo muro".

<sup>482</sup> F. Fortini, "I poeti, la città, interventi poetici nella città" in F. Podda, *Il senso della scena*, p. 186.

1

Il *piccolo roditore*  
va tra ghiande e cortecce tremando.  
Scruta nella mezza luce, fruga  
la fossa di spini. Va via tra le *pietre*.

**Tutto è d'accordo.** Se tendi la mano  
puoi di quassù toccare i monti,  
la città dov'eri una volta esistito,  
gli ingombri di forme del cielo e del tempo,  
il passato stanchissimo.

**Vuoi** sapere che cosa sarà di **te**?  
**Vuoi** ancora naturalmente saperlo.

Molti secoli riposano sotto le nuvole  
nella mezza luce sul pendio  
dove tra pigne il piccolo *roditore* si rallegra  
e un *ragno* si consuma sulla fossa di spini.

**Tutto quello che vedi** sarà ucciso.  
Già quello che **sei** è una *cartilagine delicata*.  
Gente viene, ti pare di conoscere le voci,  
senti che ragionano salendo.

2

Non riposano secoli ma solo qualche estate  
nella mezza luce sul pendio  
dove le *pietre* non meditano nulla.  
Tra gli *incisivi* e le *piccole zampe*  
fanno viaggio le *formiche*.  
La *felce* si essica e si contrae.  
I semi sgorgano dai loro astucci.  
Provi la forza dell'erba con la mano.

**Questo resterà di tutto** quello che **vedi**:  
uno *schema di foglia* e una *coppa di ghianda*.  
Alla forbice in tremito sotto la crosta del pino  
che così è bene **confessalo**.

Le voci sono vicine, amici sono, gente  
che bisogno non ha né di **te** né di sé.  
**Alzati parla.**

3

**Parla** dell'amore che bisogna spezzare e mangiare.

**Comanda** che tempo non c'è, che per sempre  
**tutto se non si vince ritornerà.**

Di come ci hanno uccisi e i nomi dei nemici.

**Tenta di persuadere. Pretendi. Interroga.**

Ma il *sasso* smosso rotola e sta.

Essi vanno e guardano le *sterpi* e le *pietre*,  
le *pigne* e le *cortecce* ancora tiepide,  
gli incontri del cielo tanto lenti e del tempo,  
il passato stanchissimo.

Vogliono sapere che cosa sarà di loro.  
Calpestando più lontano.

Le voci che ragionavano non si sentono più.  
Sono passati o tu sei passato.

Lo spino, il seme del *ragno* nell'aria sfinito,  
dentro la piaga del pino la piuma presa,  
il pendio che riposa,

**tutto quello che vedi è ancora tuo**  
eppure **volgi il capo e non vuoi guardare.**

L'occasione da cui il testo nasce è fondamentalmente una suggestione ambientale: da quest'ultima viene poi ricavato lo sviluppo di una teorizzazione svolta in tre tempi intorno al metodo compositivo dell'oggetto poetico ed alla sua messa in relazione con il contesto nel quale esso è prodotto. La suggestione ambientale si incarna in questo senso in due espressioni distinte ma anche complementari: da un lato, infatti essa si lega al momento storico in cui il testo è stato prodotto, quel periodo che precede e prepara il movimento sociale del Sessantotto che interseca in modo sensibile la riflessione di Fortini intorno alla lirica; dall'altro, essa rimanda alla memoria di un luogo reale che la poesia rende luogo mentale, ovvero la campagna toscana.<sup>483</sup> Entrambe le categorie evenemenziali tendono quindi a sviluppare parallelamente la dimensione microstorica in cui l'esperienza lirica si trova prodotta, un paesaggio filtrato attraverso gli affetti e i ricordi, e la dimensione macrostorica alla quale la poesia allude non con riferimenti puntuali, ma per mezzo dello "sfumato" allegorico. Fortini riconosce, in questo senso, un grande debito nei confronti della poesia sereniana degli *Strumenti Umani* e, più specificatamente, il componimento *Un*

<sup>483</sup> "Da circa un quarto di secolo passo da tre a quattro mesi all'anno sulle rive del Magra, cioè sul confine con quella Toscana nella quale sono nato [...]" e parallelamente "La prima delle poesie è stata scritta fra il 1962 e il 1968 e precede quindi quella fase di movimento sociale che si è convenuto chiamare il «Sessantotto»" in F. Fortini, "I poeti, la città", p. 185.

*posto di vacanza* nella quale è possibile rintracciare lo stesso tipo di intersezione del piano storico con quello lirico.<sup>484</sup>

Nella prima parte del componimento viene sviluppata la tesi di questa ridotta teorizzazione di poetica. Il primo momento è infatti interpretabile come l'introduzione al rapporto idillico ed eidetico del Soggetto con il proprio oggetto che viene incarnato, in questo frangente, nell'elemento naturale. Esso viene portato a coincidere da Fortini con un momento passato della propria esperienza poetica, quello nato sotto il segno dell'errore e della vergogna della poesia, come sarà sottolineato nell'intervento *Metrica e biografia*.<sup>485</sup>

La prima strofa introduce un oggetto eletto a protagonista della costruzione allegorica fortiniana, identificabile con il "piccolo roditore", simbolo dell'innocenza e della spontaneità creaturale verso la quale il Soggetto può cercare una corrispondenza. La seconda strofa implica invece in modo più diretto il tema del Soggetto, il terminale lirico in grado di contemplare ed interpreta il paesaggio tentando un dialogo e che viene introdotto per mezzo della *fictio* dialogica e dell'uso del pronome personale "tu". In questo contesto, si assiste ad un primo allargamento del piano temporale per mezzo del riferimento al cielo e al movimento delle nuvole, che sarà replicato e variato con diverso significato all'interno di tutto il componimento. Ma mentre all'inizio della seconda strofa la totalità del referente naturale giaceva in una situazione di equilibrio alla quale il Soggetto sembrava, o per meglio dire, si illudeva di partecipare, nella terza strofa si assiste ad un evidente ribaltamento prospettico, ad una presa di coscienza della menzogna romantica. Il primo momento della poesia fortiniana, come enunciato dal componimento *L'apparizione*,<sup>486</sup> ovvero quello racchiuso nel verso "Tutto è da contemplare", non può essere sufficiente soprattutto quando la dimensione soggettiva venga riportata non

---

<sup>484</sup> Ib. p. 185. Si confronti inoltre quanto dice Fortini all'interno della sua lettura de *Gli strumenti umani* di Sereni: "*Gli strumenti umani* è un libro che può anche essere letto come una raffigurazione della storia italiana – in una certa misura europea – degli ultimi quindici anni. Non solo per le indicazioni di scena [...] ma per vere e proprie «intermittenze storiche», identificazioni di atmosfere, di attimi particolari che diventano sovraccarichi di significato." Poco prima aveva inoltre specificato come la lettura del reale da parte di Sereni avvenga tramite realizzazione del teatro allegorico che, in questo senso, possiede molti punti di contatto con la scrittura fortiniana: "Fra la storia e il soggetto c'è un malinteso. [...] Si tratta piuttosto di una particolare forma – che dall'età romantica è discesa al simbolismo – della medievale e cristiana abitudine di porre in parallelo e in induzione, su due serie, le vicende oggettive e terrestri (casi biografici o eventi collettivi e storici) e quelle, sacre e provvidenziali, dell'anima. Per quel parallelismo i termini di una delle due serie finivano col diventare le allegorie o le profezie dell'altra." In F. Fortini "Di Sereni" in *Saggi Italiani, Saggi ed epigrammi* (Milano: Mondadori, 2003), p. 635; pp. 630-31.

<sup>485</sup> F. Fortini, "Metrica e biografia" in *I confini della poesia* (Roma: Castelvecchi, 2015).

<sup>486</sup> Cfr. p. 168.

all'illusione del tempo ciclico naturale, quanto piuttosto al segmento della dimensione storica vissuta dal Soggetto.

In apertura della seconda parte del componimento viene variato il riferimento al tempo celeste e ricondotto alla limitata esperienza che il Soggetto fa della Storia: “Non riposano secoli ma solo qualche estate”. Nella precedente sezione il Soggetto era stato ridotto a “cartilagine delicata”, a tassello di una biologia delicata che nella seconda sezione viene accostato ai resti del “piccolo roditore” ora attraversato dalla marcia delle “formiche”. Lo scarto naturale ed il silenzio delle pietre rappresentano le cose che resteranno di tutto ciò che il Soggetto percepisce all'interno della propria esperienza visiva del paesaggio. Centrale all'interno di questo procedimento di variazione dialettica è l'elemento vocale: le voci nella poesia di Fortini rappresentano il coro dei propri *destinatari*, gli interlocutori con i quali il poeta si propone di intrattenere un dialogo ininterrotto. Quest'istanza didattica della poesia fortiniana è estremamente intaccata dal momento storico nella quale viene situata: se infatti in un primo momento le voci sono percepite in lontananza, attraverso un'attesa di dialogo verso la quale il poeta nutre una grande speranza, nella seconda sezione le voci sono estremamente vicine. Tuttavia, i *destinatari* vengono ridotti indistintamente a “gente” fondamentale indifferente nei confronti del poeta, come anche di sé stessa. Per questi motivi, la seconda parte del componimento rappresenta il profondo momento di una profonda antitesi negativa all'interno dell'intera architettura dialettica che supporta la riflessione poetica fortiniana: il Soggetto non può apparentemente dialogare con il paesaggio perché ne percepisce fenomenicamente solo l'espressione di un breve segmento temporale nei confronti del quale si crea un'illusione di perfezione e dall'altra l'attesa di un dialogo con il coro del proprio piccolo altro viene fondamentale limitata dal presunto disinteresse dei *destinatari*, “sono persone che hanno rinunciato definitivamente alla comunicazione”.<sup>487</sup>

Nella terza sezione, il momento di sintesi fra tesi idillica ed antitesi negativa, si assiste ad un'accelerazione del discorso attraverso una fitta e martellante sequenza di imperativi che vengono rivolti dalla coscienza al Soggetto stesso. Nella prima strofa la cascata di imperativi viene inaugurata da un verso che reca un'evidente allusione evangelica “Parla dell'amore che bisogna spezzare e mangiare.” Fortini sembra in questo senso alludere ad un'idea poesia costruita su una comunicazione empatica con l'altro: distante dall'idea tipica della tradizione lirica per cui l'amore è un atto singolo e ben individuato, la

---

<sup>487</sup> Ib. p. 189.

prospettiva è ora quella di una dimensione del sentimento che costituisca un ponte di comunicazione con l'altro. Alla prima sezione del componimento, focalizzata sul momento contemplativo, viene ora introdotto il momento attivo della poesia in cui "tutto è da fare". Questo rappresenta un evidente momento di risposta a cui viene chiesto al Soggetto di ricollocarsi, di riguadagnare una posizione all'interno della geografia nella quale sono stati disposti gli oggetti fondamentali ed i *destinatari* della poesia fortiniana. Nella seconda strofa viene ripreso il motivo già presente della natura inerme ridotta a resto, a materiale biologico di un ciclo formato in realtà di tanti imperfetti segmenti. La terza strofa si costituisce il momento conclusivo del discorso fortiniano al quale dovrebbe essere fornita una chiusa circolare, secondo la compiutezza costitutiva il metodo dialettico. Ciononostante, due sono gli elementi che contribuiscono a mantenere il testo aperto e a fare in modo che gli interrogativi fortiniani rimangano sospesi. Dal punto di vista del *destinatario*, le voci vengono completamente azzerate: il passaggio fisico degli amici è stato infatti impercettibile e la loro presenza ridotta quasi ad un'eco sonora.<sup>488</sup> L'atto di passare deve essere interpretato come un interrogativo aperto nei confronti dell'attualità e della validità delle verità pronunciate da Fortini. L'inattualità del discorso fortiniano necessita, così come anche la forma poetica, dell'attenzione dei propri *destinatari*. Questa richiesta risulta più esplicitamente sviluppata nel componimento *Consigli* in cui il poeta torna a rivolgersi al coro del proprio piccolo altro:

Vi chiedo  
 di prendere in considerazione  
 non la fatica sùbita  
 ma le mie proposte  
 di ampiezza o d'ira  
 e anche di quella incertezza che è utile.  
 Della mia pronuncia  
 i suoni sordi e i chiari  
 non separateli  
 perché di amici e di nemici necessari  
 avranno sempre notizie per voi.<sup>489</sup>

---

<sup>488</sup> Questo riverbero sonoro sembra rimandare a quello presentato all'interno di un altro testo accolto nella prima sezione di *Questo muro*, intitolato *Sequenza catara*, che possiede inoltre ulteriori punti di contatto con *Dalla collina* come il riferimento simbolico alla città, allo scorrere dei secoli e soprattutto all'ossessiva ricerca di un destinatario a cui rivolgere la propria poesia: "Dico a chi sa che nulla / evidenza è in questo luogo / eppure alla maestà / crede della violenza. / A chi nudo di essenza / s'avventa a verità / una cadenza dico / di comitanti spiriti. / Eco, dico, di secoli / e ira e chiarezza / gli spiriti della città / rideranno alle menti! [...]", in F. Fortini, "Questo muro", p. 307.

<sup>489</sup> F. Fortini, "Questo muro", p. 327.

È interessante notare come specularmente anche in questo componimento appaia una triangolazione fra la vocalità soggettiva, l'incertezza o la difficoltà della proposta poetica ed etica ed infine il tentato dialogo con i propri *destinatari*.

Il profondo momento di dubbio e di introspezione soggettiva si trova corrisposto nel finale del componimento: "tutto quello che vedi è ancora tuo / eppure volgi il capo e non vuoi guardare." La riappropriazione del tutto da parte del Soggetto che costituiva la premessa della prima sezione del componimento non sembra essere più possibile nel momento in cui il dialogo con il proprio piccolo altro viene interrotto e negato. Per questo motivo *Dalla collina* può essere considerata come il punto più negativo e profondo dell'intera raccolta, proprio nel momento in cui la conversazione con il proprio *destinatario* si tramuta in atto mancato. Essa complessivamente può essere interpretata come la rappresentazione della fase precedente alla costituzione del Soggetto corale, la fase in cui vengono negati gli elementi altri della poesia fortiniana, prima il paesaggio e poi i *destinatari*, per mezzo dei quali viene sancita una nuova centralizzazione del Soggetto lirico. In questo senso e paradigmaticamente i versi sono rivolti a sé stesso, proprio in quanto premessa fondamentale negativa all'interno della strutturazione della propria poetica.<sup>490</sup>

#### 4.4.2.2 *Versi a un destinatario*

Il testo che apre la sezione la terza sezione della raccolta, *Gli ospiti*, vede il rinnovarsi della centralità del Soggetto corale, dopo il ripiegamento soggettivo che era stato attuato nella sezione precedente. Il titolo rimanda a quel tentativo di connessione empatica che è posto alle basi del discorso poetico fortiniano e che nella sezione precedente era stato fortemente impedito dalla apparente inattualità del *codice* utilizzato per veicolare il *messaggio* e soprattutto dalla dimensione storica all'interno della quale esso si trovava situato. Anche

---

<sup>490</sup> "Ferma restando, dunque, la natura ambigua e dialettica della poesia, quel suo continuo dire altro da ciò che sembra dire, potremmo forse chiederci se sua destinazione fossero, molto semplicemente, i non poeti, gli uomini tutto senso o tutto intelletto. Ma che cosa vuol dire giungersi, destinarsi? Mostrarsi come una verità «inaspettata». Per usare una vecchia distinzione la poesia non è volgarmente simbolica; ma è una pietra segnata, un *sùmbolon*, una pietruzza sulla quale è segnato un nome nuovo per il destinatario, «che nessuno conosce se non colui cui essa è data». La poesia è, al tempo stesso, cosa in sé e cifra, oggetto e segno. Di che cosa? Di una verità, di una totalità od unità che essa raffigura *per speculum*." In F. Fortini, "Vergogna della poesia" in *Saggi ed epigrammi*, p. 1276.

in questo componimento, il piano inclinato della Storia si rivela essere elemento fondamentale all'interno del quale realizzare il proprio dettato.

I presupposti da cui moviamo non sono arbitrari.  
La sola cosa che importa è  
il movimento reale che abolisce  
lo stato di cose presente.

Tutto è diventato gravemente oscuro.  
Nulla che prima non sia perduto ci serve.  
La verità cade fuori della coscienza.  
Non sapremo se avremo avuto ragione  
Ma guarda come già stendono le loro stuoie  
attraverso la tua stanza.

Come distribuiscono le loro masserizie,  
come spartiscono il loro bene, come  
fra poco mangeranno la nostra verità!  
Di noi spiriti curiosi in ascolto  
prima del sonno parleranno.<sup>491</sup>

La prima strofa si compone di una serie di citazioni ricavate dall'*Ideologia tedesca* di Marx ed Engels che vengono adattate nel testo poetico per mezzo di uno scompaginamento sintagmatico che nell'originale in prosa era assente e che contribuisce al tono epigrammatico dei versi.<sup>492</sup> Il "movimento reale" è interpretabile, attraverso la rilettura attuata nel contesto lirico, come il limite della rappresentazione del presente al quale sono inchiodati i versi del poeta.

L'attacco della seconda strofa inchioda la poesia al proprio compito impossibile, ovvero quello di indagare un momento storico estremamente oscuro ed impenetrabile: "Tutto è divenuto gravemente oscuro." I versi successivi costituiscono una sorta di glossa alla citazione del testo marxista adottando ora la prospettiva del Soggetto lirico che tuttavia dichiara l'illeggibilità del reale storico, in quanto oggetto che cade al di fuori dell'esperienza soggettiva.

La terza sezione del componimento viene introdotta per mezzo della congiunzione avversativa "ma". In essa, Fortini descrive un mondo altro attraverso una serie di suggestioni ambientali che sembrano rimandare alla Cina, alla quale vi sono allusioni

---

<sup>491</sup> F. Fortini, "Questo muro", p. 335.

<sup>492</sup> F. Diaco, "Questo muro" in *Dialettica e speranza, Sulla poesia di Franco Fortini*, p. 240.



costanti in tutta la raccolta.<sup>493</sup> Fortini abbandona per un momento il limite imposto dalla riflessione abissale intorno al passato macrostorico per proiettare le proprie speranze nei confronti di un dialogo *in absentia* con il complesso dei *destinatari* a cui il *messaggio* della poesia viene consegnato.

Nella *pointe* finale il Soggetto corale torna ad essere direttamente nominato attraverso il ricorso al pronome di prima persona plurale. In modo molto simile a *La posizione*, l'esplicitazione del Soggetto viene accompagnata dalla tematica del sonno, suggerendo, in questo modo un momento di ricongiungimento con l'altro:

## LA POSIZIONE

[...]

Noi porteremo a termine comunque il compito vegliando

questo nel piccolo sonno ormai riunito popolo.

## GLI OSPITI

[...]

Di noi spiriti curiosi in ascolto  
prima del sonno parleranno.

In entrambi i componimenti l'immagine del sonno viene significativamente contrapposta alla veglia che, come precedentemente evidenziato, vuole essere figura della responsabilità civile che viene opposta al silenzio della ragione. Ne *Gli ospiti*, Fortini connette inoltre la veglia alla capacità di ascolto attraverso la quale la figura del poeta/custode si pone nella migliore condizione che possa favorire il dialogo con l'alterità dei propri *destinatari*.

La funzione *destinatario* viene indagata in modo nuovo nei componimenti successivi: gli interlocutori ai quali Fortini rivolge il proprio discorso poetico sono infatti intellettuali ormai defunti. Il dialogo con Borsieri, Vittorini e Panzieri<sup>494</sup> assume quindi i contorni di quella che potremmo definire come una sorta di *apophrades*,<sup>495</sup> di ritorno dei morti con i quali è possibile tentare una nuova connessione.

<sup>493</sup> *Ib.*, p. 239. Si vedano anche i componimenti *Discorso del governatore*, *Le difficoltà del colorificio e Dopo una strage* nei quali appaiono riferimenti allo stesso tipo di immaginario, in F. Fortini, "Questo muro", pp. 300; 306; 309.

<sup>494</sup> F. Fortini, "Questo muro", pp. 336-339; il dialogo con gli scomparsi o con gli assenti viene riletto da Fortini attraverso quello che viene da lui definito come il "diritto alla vecchiaia", condizione fondamentale per la poesia: "Sì, il diritto alla vecchiaia, che rivendico fin da quando vecchio non ero, è anche quello di leggere i lontani e, se si sa farlo, di parlarne o scriverne; o di parlare e scrivere dei vicini come fossero lontani; anzi di cancellare ogni distinzione fra gli scomparsi e gli imminenti." In F. Fortini, "Vecchiaia" in *L'Espresso*, XXXIII, 43, 1 novembre 1987, p. 219.

<sup>495</sup> L'espressione viene derivata da *The Anxiety of Influence* di Harold Bloom. Nel contesto della discussione sulla formazione del canone poetico, l'*apophrades* costituiva una delle ultime fasi dello sviluppo della vocalità lirica, attraverso la quale il cosiddetto "poeta forte" ricollocava poeti che lo avevano preceduto all'interno della propria esperienza poetica, creando in questo modo un nuovo dialogo con i *destinatari* dimenticati o rimossi. In questo frangente, il testo fortiniano cerca maggiormente una corrispondenza di tipo ideologico a più livelli che, apparentemente sembra essergli

Il riferimento successivo a Vittorio Sereni permette di considerare il dialogo ininterrotto con la dimensione altra della morte come un forte debito nei confronti degli *Strumenti umani*.<sup>496</sup> Il dialogo con gli scomparsi è prima di tutto un discorso del Soggetto con la propria dimensione passata alla quale Fortini cerca di attingere nuovamente, all'interno di un'operazione di restituzione di significato del proprio tragitto biografico. È in questo senso importante rilevare come nelle due sezioni *Versi a se stesso* e *Versi a un destinatario*, lo stesso procedimento di messa in relazione fra il Soggetto ed i propri referenti venga sempre realizzato all'interno di una dimensione temporale che si situa nella disconnessione fra passato dell'errore e della memoria, il "verbo al presente" a cui la poesia fortiniana dichiara esplicitamente di voler tendere ed infine una limitata presenza del futuro, a cui viene fatta allusione per mezzo delle immagini del "sonno".

#### 4.4.3 *Il falso vecchio e Di maniera e dal vero: il problema del codice*

Nelle due sezioni conclusive di *Questo muro* Fortini affronta uno dei temi centrali della propria strutturazione poetica. Esso può essere a ragione considerato come il vero collettore della stagione poetica precedente e di quella futura. Infatti, il problema della forma e soprattutto dell'individuazione di un *codice* adeguato, in grado di non tradire il proprio *messaggio*, si rivela essere elemento centrale e fondamentale a tutta la sua esperienza poetica.

Ne *Il falso vecchio* ed in modo ancora più evidente in *Di maniera e dal vero*, l'autore tenta di risolvere il paradosso epistemologico sulla quale è fondato il genere lirico nel momento in cui esso venga messo in relazione con le finalità a cui la poesia fortiniana aspira, ovvero ad un confronto diretto con la dimensione del reale. Quest'indagine viene sviluppata attraverso un compromesso attuato fra la proposta etico-civile del *messaggio* fortiniano e la dimensione più propriamente estetica del *codice* lirico.<sup>497</sup>

In questo senso, Fortini tenta di risolvere il problema del *codice* e della sua fedeltà alla dimensione del reale non per mezzo di uno smontaggio del linguaggio poetico, così come

---

negata. Cfr. Harold Bloom, "Apophrades" in *The anxiety of Influence* (Oxford: University Press, 1997), pp. 139-141.

<sup>496</sup> Questo risulta vero soprattutto per quanto riguarda il dialogo con Sereni intorno allo statuto della lirica e alle sue finalità: questa riflessione sarà molto più focalizzata sui compiti ed i confini della poesia, mentre la messa in relazione fra la figura dell'intellettuale e l'impegno risulterà leggermente più sfumata rispetto ai *destinatari* delle poesie precedenti. Cfr. anche F. Fortini, "Di Sereni" in *Saggi italiani in Saggi ed epigrammi* (Milano: Mondadori, 2003), pp. 629-665.

<sup>497</sup> Cfr. J. Culler, "Lyric and Society" in *Theory of the Lyric*, pp. 296-306.

era avvenuto all'interno dell'esperienza neoavanguardistica, quanto piuttosto attraverso l'immissione di elementi in grado di aumentare il tasso di letterarietà del dettato e di rivelare il meccanismo fittizio entro il quale il *messaggio* viene collocato.

Il problema del *codice* è per queste ragioni profondamente situato e messo in relazione con la l'interrogazione storica del reale per mezzo di un'indagine svolta sul proprio passato, ovvero sulla tradizione, la quale è resa possibile soprattutto attraverso un'indagine prima di tutto stilistica della forma poetica e soprattutto del genere lirico. È lo stesso Fortini a pronunciarsi a favore di questo compito impossibile della poesia, tornando a sottolineare la distanza che separa il proprio sperimentalismo manierista ed invece quello pretestuoso e nichilista della neoavanguardia:

L'errore di fondo della filosofia moderna è la mancata distinzione tra *tradizione* e *storia*. La seconda ha risolto alla prima il suo oggetto (che è la possibilità dell'eterno) e vi ha sostituito il proprio, che è il passato. La tradizione, qui è il punto, non è il passato, è ciò che forse non è mai stato, ma che avrebbe potuto essere e forse potrà ancora essere.<sup>498</sup>

Per questi motivi, il *codice* complesso adottato dalla poetica del manierismo appare essere come il più funzionale per creare questo cortocircuito all'interno della riflessione meta-letteraria svolta intorno all'istituto dei *destinatari* e soprattutto del Soggetto lirico. La maniera deve essere in questo senso interpretata come l'operazione singolare che il poeta svolge sul proprio linguaggio, esteriorizzando dunque i meccanismi che lo hanno portato a distanziare il proprio *codice* dal piano della comunicazione standard: in questa stessa idea di poetica *in nuce* è racchiusa una sorta di rappresentazione ridotta e a sua volta manierata della soggettività poetica e del linguaggio che la veicola.

Il manierismo fortiniano non è inoltre considerabile come una poetica da circoscrivere ad un'opera in particolare, quanto piuttosto esso è in grado di fotografare un processo che corre lungo l'intero *corpus* delle opere dell'autore:

Partita da una concitata sperimentazione metrica e lessicale sui temi legati alla persecuzione e al conflitto, la scrittura lirica di Fortini ha attraversato una fase di «resistenza» alle delusioni storiche per poi pervenire, dopo il 1956 a forme ora di violenza espressivistica ora di atterrita registrazione di come i rapporti tra gli uomini si venissero facendo simili a rapporti tra merci e poi alla creazione di allegorie della condizione umana in versi di uno spettrale manierismo.<sup>499</sup>

<sup>498</sup> F. Fortini, "Lettera di Quadrelli" in *Un giorno o l'altro* (Macerata: Quodlibet, 2006), pp. 384-85.

<sup>499</sup> F. Fortini, "Franco Fortini" in *Autodizionario degli scrittori*, a cura di Felice Piemontese (Milano: Leonardo, 1990), p. 156.

Come emerge da una ricognizione effettuata sulla biografia poetica fortiniana, il manierismo di Fortini ha attraversato molti luoghi, dall'ermetismo fiorentino fino alle tendenze espressionistiche di certa poesia tedesca contemporanea, passando per il surrealismo di Eluard diviso fra i due estremi di Amore e Rivoluzione.<sup>500</sup> Esso è insomma frutto di una consapevole e perseguita scelta di ibridazione attuata all'interno dei confini del genere lirico.

Cionondimeno, il manierismo fortiniano non può e non deve essere interpretato come coltivata difficoltà, esso deve essere considerato come una complessa costruzione volta ad intercettare i propri *destinatari* e ad includerli all'interno di quello che è stato definito Soggetto corale. La poesia di Fortini esige infatti, come già sottolineato da Mengaldo,<sup>501</sup> la presenza di un *destinatario* di cui il poeta pretende l'attenzione e che egli cerca di coinvolgere costantemente nella strutturazione del proprio *messaggio*.

Diversi sono inoltre gli elementi che possono testimoniare una vicinanza al manierismo di Michelangelo, Luigi Tansillo e soprattutto Giovanni Della Casa, ovvero di quegli autori che sono considerabili come epigoni sostenitori del dettato petrarchesco nella sua forma rarefatta di petrarchismo tardo cinquecentesco.<sup>502</sup> Un elemento di saldo apparentamento con quello che potremmo definire il manierismo storico, soggiace nella frequenza di immagini ossessive delle quali le ultime sezioni di *Questo muro* sono percorse: il frequente riferimento al sonno ed alla notte, il costante appello alla dimensione della temporalità, la ricchezza nella nominazione vegetale ed animale ed infine i massicci riferimenti ad una stravolta ciclicità stagionale che vuole in realtà alludere alla dimensione temporale in cui l'atto poetico si trova ad essere realizzato quasi biologicamente.

Un ulteriore elemento di contatto può essere identificato nello sviluppo allegorico che Fortini fornisce al proprio dettato poetico. L'allegoria in Fortini deve essere letta come modo di pensiero che sviluppi il *messaggio* dell'autore in senso strutturale e sistemico. Come affermato da Fortini:

---

<sup>500</sup> F. Fortini, "Introduzione" in Paul Eluard, *Poesia ininterrotta*, a cura di Franco Fortini (Torino: Einaudi, 1976), pp. V-VII.

<sup>501</sup> P. V. Mengaldo, "Lettera a Fortini sulla sua poesia" in *La Tradizione del Novecento. Quarta Serie* (Torino: Bollati Boringhieri, 2000).

<sup>502</sup> "Il grande manierismo dove il linguaggio, la lingua, i luoghi del Petrarca erano confine elettivo entro cui lavorare. Mi trovo intensamente a partecipare di una poesia iperletteraria, un modello non lontano dall'aura dei manieristi fiorentini." F. Fortini, *Leggere e scrivere. Interviste con Paolo Jachia* (Firenze: Nardi, 1993), p. 41; è da rilevare, in questo senso, quanto il Petrarca fortiniano sia sensibilmente diverso dal Petrarca familiare e psichico della poesia di Andrea Zanzotto, cfr. in A. Zanzotto, "Petrarca, tra il palazzo e la cameretta" in *Fantasie d'avvicinamento* (Milano: Mondadori, 2001).

sono pervenuto [...] a puntare solo o prevalentemente su «difficoltà» dovute ad effetti di straniamento, allusioni, allegorie; a sconessioni, dislivelli, passaggi da uno ad altro ordine di nozioni. Insomma; ad una articolazione concettuale e sintattica.<sup>503</sup>

Importante è quindi cogliere la natura di questa “sconnessione” fra immagini accolte all’interno dell’architettura allegorica ed il rapporto che esse intrattengono con la materialità fisica della realtà storica. In questo interstizio è possibile collocare il limite della rappresentabilità del reale che la poesia di Fortini tenta strenuamente di rendere accessibile e quindi descrivibile per mezzo della tessitura della poetica manierista.

#### 4.4.3.1 *Il falso vecchio*

Nella quarta sezione di *Questo muro* il problema del codice viene interrogato da Fortini per mezzo di due tecniche che si rivelano essere profondamente condizionate da alcune suggestioni della poetica manierista. Da un lato la forma del poemetto, ovvero di un lungo componimento formato da dieci testi, rientra nella tendenza a costruire complesse architetture formali all’interno delle quali nascondere il proprio *messaggio*. Dall’altro, può essere riconosciuto l’utilizzo della prosopopea, ovvero della rappresentazione di concetti astratti attraverso una figura eletta a simbolo, in questo particolare caso, di una riflessione ironica sulla propria poetica.<sup>504</sup>

L’elemento dell’ironia è infatti di fondamentale importanza al fine di interpretare correttamente il *messaggio* del poemetto, rintracciando la matrice in grado di permettere al lettore di interpretare correttamente il *codice* nel quale Fortini in questo caso propone la propria riflessione meta-poetica. Nelle precedenti sezioni della raccolta, il lettore poteva riconoscere un’evidente prossimità fra Soggetto dell’enunciato e dell’enunciazione, ovvero fra Soggetto biografico ed il Soggetto lirico così come veniva espresso all’interno del testo: vi è sempre stata una compartecipazione ideologica fra di essi, rafforzata dalla nozione di impegno che è evidentemente accostabile al dettato poetico fortiniano ed in particolar modo a *Questo muro*. Nella quarta sezione della raccolta, tale assunto non può più essere

<sup>503</sup> F. Fortini, “Oscurità e difficoltà” in *L’Asino d’oro*, 2, 3, p. 88.

<sup>504</sup> L’elemento della variazione tonale e dell’indagine ironica delle proprie nevrosi poetiche può essere considerato come un ulteriore segnale di apparentamento con la poetica del manierismo, nella quale è possibile rintracciare questa complicazione del rapporto fra i piani del discorso.

considerato come determinante la postura del Soggetto lirico, che tende ora a scostarsi dalla figura dell'intellettuale: il Soggetto all'interno de *Il falso vecchio* si trova ad essere in qualche modo ad essere parlato dal testo producendo l'impressione nel lettore di essere messo di fronte ad un recitativo. Si assiste in questo modo alla realizzazione di una sorta di scrittura a personaggio per mezzo dell'introduzione della figura del vecchio, falso controcanto della vocalità del poeta.<sup>505</sup> La scelta di introdurre la figura del *senex*, oltre a costituire un rimando diretto alla poetica del tempo divoratore cara al manierismo, rappresenta inoltre un'allusione ironica ed autocritica alla tendenza del Soggetto corale della poesia fortiniana e soprattutto alla sua tendenza ad assumere un tono testamentario nell'intrattenere un dialogo con i propri *destinatari*, sia nella dimensione del passato degli scomparsi, sia nel momento in cui esso proietti il proprio *messaggio* verso il futuro all'interno della dinamica della promessa.

Diversamente dal Soggetto lirico, il falso vecchio sembra situarsi ed interagire solo con la dimensione del presente, rimuovendo qualsiasi tentativo di messa in comunicazione delle diverse dimensioni temporali in cui la Storia si sviluppa. Dopo una serie di quadretti paesaggistici che sembrano alludere all'errore della visione idillica,<sup>506</sup> il quarto componimento affronta in modo più diretto il nodo problematico dell'intera sezione:

Il verbo al presente porta tutto il mondo.  
Mi chiedo dove sono i popoli scomparsi.  
Il fattorino vestito di grigio in cortile mi dice  
che alcuni stanno nascosti sotto il primo sottoscala.

Ho portato con me sotto il primo sottoscala  
le ceneri di Alessandro, il pianto di Rachele.  
Il verbo al presente mi permette di scomparire.  
Il fattorino non vede più dove sono scomparso.<sup>507</sup>

Senza memoria storica del passato non è possibile risalire ad un'identità, per questo motivo il Soggetto è ridotto alla funzione di personaggio in questa sezione di *Il falso vecchio*. "Il verbo al presente" permette al Soggetto di occultare sé stesso in modo totalmente antitetico

<sup>505</sup> "La vecchiaia è quella condizione nella quale si è più vicini ai non ancora nati e ai già morti che non ai viventi visibili. Una condizione – ben conosciuta a poeti anche giovanissimi per età – che può ribadire i confini ferrei del proprio linguaggio, illuminare la tremenda cerchia dei dèmoni familiari, rivelarci quasi intollerabile, in sé e nei vicini, quella che Proust chiamò «l'incredibile frivolezza dei moribondi»." In F. Fortini, "Vecchiaia" in *L'Espresso*, XXXIII, 43, 1 novembre 1987, p. 219.

<sup>506</sup> F. Fortini, "Questo muro", I, II, III, pp. 347-49.

<sup>507</sup> *Ib.*, p. 350.

rispetto a quanto era stato sviluppato nel componimento *Il presente*,<sup>508</sup> contenuto nella sezione *Versi a se stesso*: in quel caso, in perfetto accordo con la poetica fortiniana, il presente conteneva in sé la memoria del passato dell'esperienza microstorica soggettiva (“Guardavo, ero ma sono.”) per poi essere riconnesso alla visione prospettica del lascito, del residuo da poter consegnare alle generazioni future (“Questo mondo residuo d’incendi / vuole esistere”, nel senso di continuare a esistere).<sup>509</sup> In modo del tutto antitetico nel nuovo componimento, i residui della propria cultura vengono ridotti a resti inanimati, a significanti senza significato da stipare nella cantina (“Ho portato con me sotto il primo sottoscala /le ceneri di Alessandro, il pianto di Rachele”), con un modulo che sembra vagamente replicare la dizione montaliana di *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili*.<sup>510</sup>

L'esclusione del passato dalla memoria del vegliardo passa attraverso momenti di visione idillica<sup>511</sup>, di cui però viene subito svelato il motivo di posticcia contemplazione.<sup>512</sup> Solo l'ottavo componimento sembra voler tracciare un intenso bilancio esistenziale sul quale però continua ad aleggiare l'ombra della rimozione per mezzo di una ricerca di serena e compiaciuta unidimensionalità temporale.

Le promesse, le mimose, i quaderni puliti  
 conforto al pianto contro il muro serale.  
 Polvere delle ginocchia, mia colpa, un miele, un male  
 - e la memoria di un male, fino a qui.<sup>513</sup>

Il Soggetto lirico viene ridotto al silenzio di Cosa nella serie di oggetti che affastellano l'intera suite di testi e che conduce direttamente all'*explicit* del poemetto. Il tono è ancora

<sup>508</sup> *Ib.*, p. 328.

<sup>509</sup> La messa in relazione dei diversi piani temporali all'interno della poesia fortiniana oltre ad essere un elemento strutturante della poetica dell'autore, risulta sottilmente influenzata dalla teologia ebraica che, come già evidenziato ricorda le modalità con cui Benjamin ha proposto la propria filosofia della Storia. Diversamente dalla teologia escatologica cristiana, fortemente proiettata e condizionata dai concetti di fine e finalità, all'interno di quella ebraica è possibile rintracciare una diversa orchestrazione fra passato e futuro, ponendo al centro la dimensione del presente, ponte dialettico fra le due: “sono i nipoti e le future generazioni a costituire il nostro Monte Sinai, la fonte dell’Insegnamento. Una prospettiva rovesciata rispetto a ciò che appare a prima vista, perché il Dono della Torà non è “un c’era una volta...”, ma un tempo nel quale il passato diviene presente e si proietta in un futuro tutto da costruire.” In Roberto Della Rocca, *Con lo sguardo alla luna. Percorsi di pensiero ebraico* (Firenze: La Giuntina, 2015), p. 15.

<sup>510</sup> A. Afribo, “Poesia” in A. Afribo, E. Zinato, *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi* (Roma: Carocci, 2011), pp. 186-87.

<sup>511</sup> F. Fortini, “Questo muro”, V, p. 351.

<sup>512</sup> *Ib.*, VI, VII, pp. 352-53.

<sup>513</sup> *Ib.*, p. 354.

quello aforistico che caratterizzava i precedenti componimenti con la sola aggiunto di un diverso afflato enunciativo e normativo nella quale il percorso di regressione del “falso vecchio” sembra finalmente compiersi.

Non bisogna domandare alcuna cosa  
oltre alla salute del corpo: che si stanca.  
È molto importante. Il gatto non sa  
(scherza lui con la sciocca farfalla bianca)  
che l'ossido delle auto lo avvelena e che il tremito  
degli enzimi gli apparecchia la paralisi.

Sono contento di essere ancora vivo.  
La storia mi porta via. Però la notte viene  
che mi reca il passato sui transistor, le melodie,  
il coro che da tanto tempo tiene  
i dormienti, le vie.<sup>514</sup>

Nella prima strofa, il discorso del vegliardo viene introdotto per mezzo di modalità imperative volte a sottolineare la maggiore importanza dell'esistere rispetto a quella del vivere interrogando criticamente la realtà: l'allegoria è completata dall'inserimento della figura del gatto, esempio creaturale di puro esistere, scevra da qualsiasi interrogazione ontologica e dalla preoccupazione escatologica tipica dell'umano. Situare il proprio verbo nella sola dimensione presente non è solo una regressione storica, ma comporta, secondo Fortini, una riduzione della soggettività umana a semplice creaturalità. Questo risulta ancora più evidente nell'attacco della seconda strofa in cui il sentimento di compiacimento acritico viene ulteriormente esplicitato (“Sono contento di essere ancora vivo. / La storia mi porta via. [...]”). L'ultimo periodo, introdotto dalla congiunzione avversativa, sembra avanzare un esito diverso rispetto a quello prospettato dal discorso del vegliardo: l'arrivo della notte, immagine, con il sonno e la custodia, della componente escatologica della poesia fortiniana, riporta l'eco del coro di voci che avevano partecipato alla costituzione del Soggetto e che in questa sezione sembrava essere stato negato.

---

<sup>514</sup> *Ib.*, p. 356.



Gli ultimi due componimenti, idealmente esclusi dalla costruzione poetica nella quale veniva data voce a questo nuovo personaggio della poesia fortiniana, sono in realtà considerabili come i due momenti conclusivi del ciclo.<sup>515</sup>

## L'ESAME

Mi presento all'esame. Non ricordo più nulla.  
Le cose che avevo credute non le credo più.  
Come posso difendere, maestri, le mie tesi?  
Esaminatore di chi sono le parole che dico?

## IL BAMBINO CHE GIOCA

Il bambino smise di giocare  
e parlò al vecchio come un amico.  
Il vecchio lo udiva raccontare  
come una favola la sua vita.

Gli si facevano sicure e chiare  
cose che mai aveva capite.  
Prima lo prese paura poi calma.  
Il bambino seguitava a parlare.

Nel primo ritorna una delle interrogazioni fondanti la riflessione di Fortini in merito al genere lirico. La *fictio* dell'esame universitario vuole perciò replicare la veicolazione del *messaggio* poetico così come avviene fra Soggetto e *destinatario* per mezzo della domanda che non vuole solo esser interrogazione sullo statuto teorico della lirica, ma preme sulla coscienza autoriale, proprio in quanto domanda di portata esistenziale: "di chi sono le parole che dico?". Questo permette di intuire un nuovo allargamento dell'attenzione del vecchio nei confronti dell'auto-auscultazione del Soggetto, di una sua problematizzazione che non sia limitata alla dimensione puntiforme del presente, ma che la a quella più ampia in cui si situa il proprio dialogo, la cui natura, come precedentemente sottolineato, aspira a mettere in comunicazione tutte le dimensioni temporali.

#### 4.4.3.2 *Di maniera e dal vero*

L'ultima sezione di *Questo muro* rivela ancora più apertamente la contraddizione alla base della quale l'intera raccolta è stata costruita. Ne emerge, in questo senso, una posizione netta nei confronti del genere lirico di cui Fortini accetta il *codice*, l'enucleazione del *messaggio* e la ricerca strenua dei propri *destinatari*, ma del quale arriva a rifiutare l'idea di assolutezza, ovvero di forma più pura della comunicazione soggettiva. Il genere lirico, infatti, proprio nel momento in cui pone al proprio centro il Soggetto e la propria esperienza

---

<sup>515</sup> *Ib.*, pp. 357-58.

del mondo, deve per forza sconfessare la propria aspirazione all'assolutezza, attraverso il riconoscimento di una propria mancanza, o quantomeno alla riduzione, dei legami con il reale nel quale anche questo tipo di esperienza si trova ad essere immersa. Fin dal titolo, giocato sulla contrapposizione fra rielaborazione della storia (anche letteraria) collettiva<sup>516</sup> ed invece la componente di un presente che tende a sottrarsi dalla possibilità di una rappresentazione fedele da parte della poesia, Fortini sottolinea la centralità di questa netta dicotomia fornendo, in sede definitiva, al lettore una chiave interpretativa dell'intera raccolta e, contemporaneamente, della stagione precedente e di quella successiva della poesia fortiniana.

Ulteriore elemento che testimonia la perfetta compenetrazione con le poetiche manieriste, risiede invece nella struttura interna dell'ultima sezione della raccolta, divisa in altre quattro sotto-sezioni chiuse da un testo dall'ampio respiro allegorico, una sorta di *petit poème en prose* dal titolo *L'ordine e il disordine*. Questa ulteriore complicazione del piano organizzativo di *Di maniera e dal vero* può in questo senso essere interpretata come un ulteriore tentativo di riproporre in forma ridotta la struttura dell'intera opera, della quale è possibile ritrovare specularmente la stessa divisione interna. Secondo questa interpretazione, *Di maniera e dal vero* acquisirebbe un valore ancora più centrale in riferimento al significato complessivo della raccolta, proprio grazie a questa sorta di gioco metonimico che la vede protagonista: intorno alla contraddizione soggiacente l'enucleazione del titolo, ruotano una serie di temi che erano già stati introdotti all'interno delle sezioni precedenti.

Significativamente, il componimento di apertura, intitolato *Le belle querce*, riprende la stessa critica nei confronti della sovrapposizione fra genere lirico e percezione idillica del reale così come era già stata sviluppata nel componimento *Dalla collina*.

Le belle querce in fondo al prato si aprono  
con rami e il cielo le porta. Quelle  
che per la viottola vengono giù  
sono due ragazze graziose che hanno lasciato  
lungo la strada l'auto. Scendono  
per vedere il lago, ridono contente.

Sono abbastanza lunghi ancora i pomeriggi.

---

<sup>516</sup> Il profondo storicismo comune sia alla riflessione saggistico-critica che a quella poetica, acquista ulteriore rilievo in questa sezione di *Questo muro* nella quale è molto forte la riflessione meta-letteraria intorno all'istituto della poesia. Cfr. F. Fortini, "Sui confini della poesia" in *I confini della poesia* (Roma: Castelvechi, 2015), pp. 20-22.

Con sguardi amichevoli mi guardano passando.  
 Senza parlare mi dicono  
 che il senso della scena vuole molta attenzione.  
 Sento i loro passi che van via su gradini e foglie.  
 Il dolce sguardo d'ansia diceva  
 che non esistono le belle querce mai  
 ma soltanto creature in attesa.<sup>517</sup>

Il testo è divisibile in tre sezioni: la prima di queste può essere fatta coincidere con la prima strofa del componimento. Fortini situa nella prima parte dun piccolo quadretto idillico ambientato in una giornata di fine estate: le protagoniste del quadretto sono le ragazze di cui l'autore indaga e prevede la direzione e gli intenti. L'elemento interessante e che sarà poi ripreso in altri componimenti della sezione è rappresentato dalla messa in comunicazione dell'elemento umano con quello naturale (in questo caso delle "belle querce") dal quale si trova ad essere rispecchiato. In questa prima parentesi descrittiva viene abolita dall'autore, in totale rispetto del genere idillico all'interno del quale la narrazione viene fatta agire, qualsiasi tipo di tensione fra il Soggetto lirico e lo spettacolo corale del quale egli partecipa solo a livello visivo: l'io vi partecipa infatti come ad uno spettacolo distante.

Ma il controcanto di questa prima parentesi eidetica viene definitivamente sviluppato nella seconda strofa nella quale il Soggetto viene introdotto indirettamente all'interno del testo. Egli è significativamente lasciato in secondo piano rispetto alle figure femminili e reso visibile al lettore solo grazie allo sguardo che esse ricambiano. Il momento epifanico della poesia si realizza solo grazie all'introduzione del moto quasi tattile delle ragazze all'interno del quadro, a cui corrisponde, in sede finale, la rivelazione soggettiva racchiusa nei versi "Senza parlare mi dicono / che il senso della scena vuole molta attenzione." In questo senso, il movimento che viene introdotto dalla nuova strofa appare come un completamento della prima e necessaria esperienza estatica del paesaggio,<sup>518</sup> proprio nel momento in cui la contemplazione vien completata da un'esperienza di introiezione e rielaborazione.<sup>519</sup> Il termine "scena" suggerisce inoltre una compartecipazione del Soggetto lirico allo

<sup>517</sup> F. Fortini, "Questo muro", p. 361.

<sup>518</sup> Questa intuizione fortiniana, come già precedentemente notato presente anche nel componimento precedente *Dalla collina*, riecheggia molte delle intuizioni zanzottiane che da *Dietro il paesaggio* tragheranno direttamente ne *La Beltà*.

<sup>519</sup> Per questo secondo momento, Fortini riecheggia nuovamente quel concetto di attenzione ereditato sicuramente dalla lettura della Weil. F. Fortini, *Un giorno o l'altro* (Macerata: Quodlibet, 2006), p. 384.

spettacolo creaturale, che viene condiviso, quasi in senso teatrale, con il coro formato dal pubblico dei propri *destinatari* a cui la poesia e l'intera raccolta vengono rivolte.<sup>520</sup>

La terza parte del testo comprende gli ultimi tre versi. In essi viene collocata l'interpretazione della scena da parte del Soggetto che fornisce la chiave interpretativa di quello che si è rivelata infine come una complessa tessitura allegorica, al cui centro è collocata una metafora significativa dell'esperienza della scrittura lirica, ma soprattutto della vita: "non esistono le belle querce / ma solo creature in attesa". In questo senso, l'esperienza della scrittura poetica, così come quella soggettiva, si compone di momenti per mezzo dei quali Fortini vuole superare l'*impasse* che percepisce come connaturata al genere. Il movimento prodotto da questo paesaggio intellettuale, che nuovamente rivela la sua intima natura dialettica, consta di una sorta di avvicinamento e poi congedo da parte delle figure femminili che sfilano di fronte allo sguardo del Soggetto ed delle quali le querce costituiscono il doppio.<sup>521</sup>

L'allegoria vegetale del primo componimento viene ulteriormente sviluppata da Fortini ne *Gli alberi* per mezzo di un tentativo di dialogo fra il Soggetto, incarnato nella figura del padre, ed un muto interlocutore rappresentato dalla figlia a cui pedagogicamente questo commento al paesaggio viene rivolto.

Gli alberi sembrano identici  
che vedo dalla finestra.  
Ma non è vero. Uno grandissimo  
si spezzò e ora non ricordiamo  
più che grande parete verde era.  
Altri hanno un male.  
La terra non respira abbastanza.  
Le siepi fanno appena in tempo  
a metter fuori foglie nuove  
che agosto le strozza di polvere  
e ottobre di fumo.  
La storia del giardino e della città  
non interessa. Non abbiamo tempo  
per disegnare le foglie e gli insetti  
o sedere alla luce candida  
lunghe ore a lavorare.

---

<sup>520</sup> Vd. F. Podda, "Introduzione" in *Il senso della scena. Lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini* (Pisa: Pacini, 2008).

<sup>521</sup> La struttura del testo sembra per questo motivo riecheggiare quella di *A une passante* di Charles Baudelaire, in cui il Soggetto riproduce, in modo molto simile, la stessa struttura di interrogazione allegorica del reale. Cfr. Charles Baudelaire, "A une passante" in *I Fiori del Male* (Milano: Mondadori, 2009), p. 172.

Gli alberi sembrano identici,  
 la specie pare fedele.  
 E sono invece portati via  
 molto lontano. Nemmeno un grido,  
 nemmeno un sibilo ne arriva.  
 Non è il caso di disperarsene,  
 figlia mia, ma di saperlo  
 mentre insieme guardiamo gli alberi  
 e tu impari chi è tuo padre.<sup>522</sup>

Parallelamente al componimento citato in precedenza, anche ne *Gli alberi* si attua la stessa liquidazione del momento idillico (in questo caso relegato ai soli primi due versi “Gli alberi sembrano identici / che vedo dalla finestra” ed al successivo *refrain* con variazione “Gli alberi sembrano identici / la specie pare fedele”) in favore di uno scioglimento dell’architettura allegorica nella sua glossa. Il momento dialogico favorisce questo tipo di commento interno al testo introdotto da congiunzioni avversative (“Ma non è vero”, “E sono invece portati via”).

L’interpretazione del testo deve quindi essere fatta ricadere nella marcata selezione semantica attuata in questo caso da Fortini. Infatti, la scelta di limitare fortemente qualsiasi termine tecnico, preferendo invece uno sfumato descrittivo che eviti qualsiasi specificità toponimica:<sup>523</sup> per questo motivo “gli alberi” sono nominati senza un riferimento preciso alla loro specie, come avveniva per esempio in *Le belle querce*. Essi fanno parte di una sorta di macro-categoria all’interno della quale qualsiasi singolarità viene fortemente livellata: quello che interessa a Fortini non è l’individualità all’interno del coro vegetale, che allude evidentemente a quello umano, quanto piuttosto egli rivolge la propria attenzione ai “destini generali” della Natura/Storia che condanna tutti, senza alcuna specificità, alla stessa orbita di violenza.

La tessitura allegorica viene sciolta negli ultimi quattro versi del componimento nei quali è racchiuso, secondo un modulo frequente nella poesia fortiniana, l’insegnamento sapienziale e gnomico della lirica. Questo modulo è ulteriormente rafforzato dalla presenza dell’interlocutrice, introdotta da Fortini al fine di evidenziarne il tentativo di ricerca di un *destinatario* con il quale condividere questo momento di estatica contemplazione e presa di coscienza della natura umana e della parabola storica nella quale quest’ultima è inscritta. Esso è per molti versi simile al momento didattico-pedagogico racchiuso anche in una buona porzione della poesia zanzottiana ed in particolar modo nella raccolta *Pasque*:

<sup>522</sup> F. Fortini, “Questo muro”, p. 367.

<sup>523</sup> A. Afribo, A. Soldani, *La poesia moderna* (Bologna: il Mulino, 2011), p. 237.

similmente viene attuato un tentativo di dialogo con il reale irraggiungibile del presente al quale viene contrapposto un momento di restituzione lirica, ma mentre in *Zanzotto* questo procedimento assumeva i contorni di una vera e propria *descensio ad inferos*, Fortini mantiene con la propria rappresentazione allegorica una maggiore distanza che sembra il frutto di una coltivata serenità intellettuale che, in più di un'occasione, tradisce qualche segno di stanchezza o di maggiore problematicità.<sup>524</sup>

La costruzione di una complessa architettura allegorica ritorna anche nel componimento posto a chiusura dell'intera raccolta e che sarà poi utilizzato come citazione di apertura della successiva, creando così un ponte concettuale fra *Questo muro* e *Paesaggio con serpente*. All'interno de *L'ordine e il disordine*, Fortini decide di collocare un'ultima riflessione filosofica che viene sviluppata prosasticamente per mezzo di sette distinti e lapidari capoversi.

C'era stata una valletta di pasqua. Una biscia era corsa tra l'erba. La sera a buio un animale pesante volava.

Rospo, gola di ansia, formiche misere rabbiose, lumache malate: e i ricci di notte, a soffi e succhi. Ci fu anche un topo color creta, compunto sgranava l'avena.

Non ci sono più dicono, perché tutto sarà veramente. I rospi arrancano, e la biscia decapitata, verso il Disegno.

Lo dicono nei libri dei morti, radianti nel mosaico, con le loro lingue forate dalle regine, le teste insanguinate, le gioie orchestrali. Lo dicono anche i desideri. Io qualche volta.

Non ci sono più, invece dicono altri, perché niente sarà. Dopo il mitragliamento, la bestia si strascicò sul ventre fin al fossato. Ai primi decibel del mattino il serpe mozzo ha finito di divincolarsi. Verso il Disordine, il segno dell'inutile, la passione stomachevole.

Lo dicono animali guardando, uomini odiando, passando; e i figli sempre. Io qualche volta. La ragione dell'ordine, la dimostrazione del disordine, e tu règgile. L'uno che in sé si separa e contraddice, e tu fissalo; finché non sia più uno. E poi torni a esserlo, e ti porti via.<sup>525</sup>

Anche in questo componimento è riscontrabile la struttura già presente nei due componimenti analizzati precedentemente, costituita da una breve introduzione idillica dedicata interamente al bestiario fortiniano, contenuta nei primi due capoversi, a cui dovrebbe seguire uno scioglimento dell'allegoria in una spiegazione affidata al Soggetto. Tuttavia, nel caso di questo breve poemetto in prosa, Fortini tenta un'ulteriore complicazione mantenendo un alto tasso di figuratività anche all'interno della sezione

---

<sup>524</sup> In questo senso, il dialogo con la figlia anticipa alcuni temi presenti nell'ultima fase testamentaria della poesia fortiniana, soprattutto all'altezza degli ultimi componimenti di *Paesaggio con Serpente* e soprattutto di *Composita Solvantur*.

<sup>525</sup> F. Fortini, "Questo muro", p. 379.

esplicativa: il linguaggio risulta doppiamente allusivo in quanto giocato su antitesi che smentiscono, riecheggiando, quanto precedentemente affermato.

Rivelatoria, al fine di penetrare il *messaggio* codificato all'interno del testo, risulta l'interrogazione della struttura nella quale questa allegoria viene ordinata. In modo molto simile a *Dalla collina*, anche in *L'ordine e il disordine* Fortini propone una strutturazione che imita lo sviluppo del metodo dialettico. Ad una tesi teleologica per la quale sarebbe possibile intuire un orizzonte futuro della parabola storica ("Non ci sono più, dicono, perché tutto sarà veramente."), viene contrapposta un'antitesi nichilista che invece sostiene un finale esaurimento del tutto ("Non ci sono più, invece dicono altri, perché niente sarà."). La posizione del Soggetto lirico non è così netta e appare come oscillante rispetto a questi due estremi ("Io qualche volta"). La sintesi finale è infatti affidata ad un *destinatario* esterno al campo soggettivo, un "tu" al quale viene sollecitata un'azione di equilibrio fra ordine e chaos. Quello che viene tentato attraverso la lirica fortiniana è, oltre che un costante appello ad un *destinatario* entro il quale si proietta un intero fascio di aspettative e di compiti, un dialogo fra passato e futuro, sensibile della dimensione macrostorica all'interno della quale il Soggetto è collocato. Quest'ultimo deve evitare di ricorrere al verbo al presente, tentando una collocazione soggettiva che realizzi una sintesi fra le dimensioni temporali caratterizzata da una inevitabile inappartenenza del passato e del futuro.





## 5. Conclusione

Non volgere da me gli occhi. Guardami sempre.  
 Anche se non ti guardo, guarda tu a me che vivo.  
 Penetri per amore, osi in profondo,  
 tremi in te il mio tremore.

Tremi del mio tremore.  
 Per amore mi penetri.

(Franco Fortini, *Da un verso di Corneille*)

L'indagine svolta intorno alla poesia di Andrea Zanzotto e Franco Fortini all'interno di quel periodo storico che è stato precedentemente definito come "lunghi anni Settanta", ha permesso di tratteggiare la geografia di un territorio poetico all'interno del quale il Soggetto continua a muoversi e ad interrogare se stesso e i propri *destinatari* dentro e fuori dalla propria esperienza lirica della realtà sociale e storica.

La centralità che il tema del Soggetto e della sua strutturazione continua ad avere nelle opere di questi due autori è riuscita a dimostrare la persistenza del genere lirico anche oltre la data degli anni Sessanta, indicata da Testa e da altri molti autori come vero e proprio spartiacque dopo il quale il genere lirico in Italia non è più dato. La poesia di Zanzotto e di Fortini ha invece dimostrato come nella poesia degli anni Settanta sia ancora possibile riscontrare una serie di meccanismi tipici di questo genere.

Non solo la centralità forte del Soggetto, la cui presenza viene attestata da una massiccia presenza del pronome di prima persona singolare, ma anche il continuo attingere da parte di quest'ultimo a materiale afferente all'esperienza microstorica dell'autore, alla sua vicenda umana: in questo senso, si sono evidenziati in più di un caso numerosi punti di tangenza fra il Soggetto dell'enunciazione, ovvero l'ombra autoriale, ed invece il Soggetto dell'enunciato nel quale abita la *fictio* lirica.

## CONCLUSIONE

A questa evidente vicinanza, viene contrapposta una abissale distanza tipica del genere, individuabile nel carattere di separatezza dell'oggetto del desiderio del poeta che, in termini jakobsoniani, è stato definito *destinatore del messaggio* poetico. La separatezza fra Soggetto ed oggetto causa nel primo quella scissione che, ricorrendo alla definizione freudiana, è stata caratterizzata come *Spaltung* lirica.

Un terzo ed ultimo elemento che ha potuto rivelare la persistenza del genere lirico all'interno della poesia dei due autori è individuabile nella grande attenzione dedicata da entrambi alla strutturazione macrotestuale delle proprie raccolte: in esse sono infatti presenti una fitta serie di rimandi interni (ed in alcuni casi esterni) che ne favoriscono l'unitarietà narratologica e stilistica, fattore che permette di definirle come canzonieri, ovvero la macrostruttura necessaria per la definizione del genere lirico.

Dall'altro lato, questo elemento ha permesso di accostare alla categoria letteraria di lirismo, quella di manierismo: essa è risultata utile al fine di motivare l'aumento di complessità caratterizzante l'impianto di queste raccolte rispetto all'originale struttura bipartita del canzoniere petrarchesco o elisabettiano.

In questo senso, la tendenza al compromesso fra il genere lirico e le modalità di scrittura tipiche del manierismo è stata rintracciata in aumento di complessità rivolto nei confronti di due altre pratiche caratterizzanti la scrittura di Andrea Zanzotto e di Franco Fortini: da un lato, è stata riconosciuta una tendenza ibridatoria nei confronti dell'elemento della citazione e dell'auto-citazione, in grado di creare una fitta maglia di rimandi interni ed esterni al testo stesso; dall'altro, l'allegoria è apparsa come struttura concettuale di gran lunga più produttiva rispetto all'uso tradizionale della figura retorica della metafora. I fattori evidenziati all'interno dell'analisi testuale hanno permesso quindi di individuare una definizione sintetica di queste due tendenze, quella di "lirismo di maniera" in grado di contenere l'unità dell'esperienza soggettiva all'interno della complessa *Bildung* manierista. Alla ricerca di elementi comuni che fossero in grado di dimostrare la persistenza del genere lirico e potessero giustificare una sua conseguente complicazione all'interno della vicenda poetica dei due autori durante il decennio Settanta, è stata contrapposta l'individuazione di categorie psicoanalitiche che potessero invece motivare gli elementi di difformità nella produzione di Zanzotto e Fortini. Per questo senso, è stata adattata all'analisi testuale la nozione di registro introdotta in psicoanalisi da Jacques Lacan, con particolare riferimento alle due nozioni di simbolico e di reale. Queste categorie sono state utilizzate come fattori discriminanti al fine di attuare un posizionamento dei diversi Soggetti lirici che la poesia dei due autori ha costruito.

Durante gli anni Settanta, la poesia di Andrea Zanzotto rivela una evidente prossimità alla nozione di simbolico lacaniano, proponendo una sofferta indagine del linguaggio della poesia, entro la quale l'autore attua un'operazione di scomposizione e ricomposizione volta a rivelarne limiti ed epifanie momentanee. L'accento viene spesso posto dall'autore sulla ricerca di un trauma personale e collettivo del quale la parola, il Significante eletto, sembra recare ancora i segni. Il suo test, in questo senso, desidera tratteggiare una cartografia nella quale il Soggetto linguistico, ancor prima che lirico, possa tentare il recupero di un effato finalmente autentico. Per fare questo, si rivela necessario un carotaggio entro le profondità di quelli che sono i territori dell'Inconscio e dell'esperienza microstorica autoriale, quel grande interlocutore oscuro che Lacan ha definito come grande Altro, finendo per rivelare la natura carsica e sotterranea di questa poesia:

Le mie poesie nascono ancora sia dal paesaggio devastato sia dai pensieri sconquassati e incerti delle spinte alla poesia, che ho paragonato per la loro intensità a questi fiumi.<sup>526</sup>

Sull'altro versante di questa provvisoria ma significativa geografia deve essere posto il registro reale, centro delle interrogazioni liriche di Franco Fortini: della poesia viene individuato il limite di rappresentazione ed il costante rischio di falsificazione che penderebbe sopra un facile lirismo e ad una passiva fruizione dell'idillio. L'operazione fortiniana, in questo senso è quella di valicare questo limite auto-imposto dalla forma e di accogliere il reale all'interno della propria scrittura per mezzo di un dialogo critico con il coro formato dai propri *destinatari* di cui deve essere faticosamente, ed al contempo strenuamente, suscitata l'attenzione:

[...] allora l'opera proprio perché chiusa potrebbe essere arma a comprendere la realtà aperta e informale e in ciò proporre una propria leggibilità ulteriore. [...] Più che la sovversiva promessa di felicità, la poesia, se si porta ai propri confini, riafferma l'esigenza che gli uomini raggiungano controllo, comprensione e direzione della propria esistenza.<sup>527</sup>

---

<sup>526</sup> A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura* (Milano: nottetempo, 2007), p. 33.

<sup>527</sup> F. Fortini, "Sui confini della poesia" in *I confini della poesia* (Roma: Castelvecchi, 2015), p. 38.

## CONCLUSIONE

## Bibliografia

AAVV, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli* (Bologna: Luca Sossella Editore, 2005)

AAVV, *The Cambridge Companion to Lacan* (Cambridge: University Press, 2003)  
 Jean-Michel Rabaté, “Lacan’s turn to Freud” in *The Cambridge companion to Lacan*  
 Diana Rabinovich, “What is a Lacanian clinic?” in *The Cambridge Companion to Lacan*  
 Joseph Valente, “Lacan’s Marxism, Marxism’s Lacan (from Žižek to Althusser) in  
 AAVV, *Cambridge Companion to Lacan*

AAVV, *Dal neorealismo alla neoavanguardia (1945-1969)*, (Firenze: Le lettere, 1995),  
 Giorgio Luti, Caterina Verbaro, “Nell’orizzonte della Neoavanguardia (1963-69)” in  
*Dal neorealismo alla neoavanguardia (1945-1969)*

AAVV, *Studi novecenteschi*, numero interamente dedicato ad Andrea Zanzotto Vol. 4, No. 8/9, luglio-novembre 1974, (Pisa: Fabrizio Serra Editore, 1974)  
 Armando Balduino, “Zanzotto e l’ottica della contraddizione (impressioni e divagazioni su Pasque)” in *Studi novecenteschi*, Vol. 4, No. 8/9, luglio-novembre 1974  
 Amedeo Giacomini, “Da *Dietro il Paesaggio a IX Ecloghe*” in AAVV, *Studi novecenteschi*, Vol. 4,  
 Giuliana Nuvoli, “Una dialettica della disperazione” in AAVV, *Studi Novecenteschi*  
 A. Zanzotto, “Parole, comportamenti, gruppi. Appunti” in AAVV, *Studi Novecenteschi*  
 Maurizio Cucchi, “La Beltà presa a coltellate?” in AAVV, *Studi Novecenteschi*

AAVV, *Effetto Lacan* (Cosenza: Lerici, 1979)

AAVV, *Lacan, oggi. Sette conversazioni per capire Lacan* (Milano: Mimesis, 2014)  
 Sergio Benvenuto, “Lacan e il lacanismo in Italia” in *Lacan, oggi. Sette conversazioni per capire Lacan*

AAVV, *La scrittura e il mondo* (Roma: Carocci, 2016).  
 Emanuele Zinato, “Teorici marxisti fra totalità e frammento: I modelli di Gramsci, Benjamin e Adorno”, in AAVV, *La scrittura e il mondo* (Roma: Carocci, 2016)

## BIBLIOGRAFIA

AAVV, *diriti «Zanzotto»*. *Zanzotto e Bologna (1983-2011)*, (Varese: Nuova Editrice Magenta, 2013)

A. Zanzotto, "Su poesia e traduzione" in Niva Lorenzini, Francesco Carbognin, *diriti «Zanzotto»*. *Zanzotto e Bologna (1983-2011)*

AAVV, *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo* (Bologna: Edizioni Aspasia, 2007)

Francesco Carbognin, "Le funzioni insospettate della poesia" in AAVV, *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*

Andrea Cortellessa, "Il sangue, il clone, la madre norma. Zanzotto e Fortini, corrispondenze e combattimenti" in AAVV, *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*

Niva Lorenzini, "Dietro il silenzio, oltre il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto" in AAVV, *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*

AAVV, *Dante: Mito e poesia. Atti del secondo Seminario Dantesco Internazionale* (Firenze: Cesati, 1999)

Zygmunt G. Baranski "Notes on Dante and the Myth of Orpheus," in *Dante: Mito e poesia. Atti del secondo Seminario Dantesco Internazionale*

Velio Abati, *L'impossibilità della parola. Per una lettura materialistica della poesia di Andrea Zanzotto* (Roma: Bagatto, 1991)

Elio Filippo Accrocca, *Ritratti su misura. Notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici* (Venezia: Sodalizio del libro, 1960)

Theodor W. Adorno, *Teoria Estetica* (Torino: Einaudi, 2009)

Andrea Afribo, Arnaldo Soldani, *La poesia Moderna. Dal secondo Ottocento a oggi* (Bologna: Il Mulino, 2012)

A. Afribo, E. Zinato, *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi* (Roma: Carocci, 2011)

Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (Torino: Einaudi, 2011)

Stefano Agosti, *Modelli psicoanalitici e teoria del testo* (Milano: Feltrinelli, 1987)

S. Agosti, *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca* (Milano: Feltrinelli, 1993)

S. Agosti, *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto* (Milano: il Saggiatore, 2015)

S. Agosti, "Zanzotto o la conquista del dire" in *Sigma* (Torino: Silva, 1969)

S. Agosti, "Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto", in A. Zanzotto, *Poesie (1938-1986)*, (Milano: Mondadori, 1993)

Beverly Allen, *Verso La Beltà. Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto* (Venezia: Corbo e Fiore, 1987)

Luciano Anceschi, *Linea lombarda. Sei poeti (Editi e inediti di Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti, Luciano Erba)*, (Milano: Edizioni Magenta, 1962)

Pierpaolo Antonello, *Il ménage a Quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento* (Firenze: Le Monnier, 2005)

P. Antonello, *Contro il materialismo: le "due culture" in Italia: bilancio di un secolo* (Savigliano: Aragno, 2012)

Alberto Arbasino, *Fantasmî italiani* (Roma: Cooperativa scrittori, 1977).

Erich Auerbach, *Studi su Dante* (Milano: Feltrinelli, 2005)

Valentino Baldi, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando* (Macerata: Quodlibet, 2015)

V. Baldi, "La funzione-destinatario" in *Il sole e la morte*

Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977* (Milano: Feltrinelli, 1988)

Fernando Bandini, "Zanzotto tra norma e disordine", in *Comunità*, XXIII, 158 (Roma: maggio- giugno 1969)

Roland Barthes, *S/Z* (Torino: Einaudi, 1970)

Charles Baudelaire, *I Fiori del Male* (Milano: Mondadori, 2009)

Maurice Blanchot, *La communauté inavouable* (Parigi: Minuit, 1983)

Dario Bellezza, "Zanzotto e Tobino" in *Paese Sera* 19/IV/1974 (Roma)

Marco Belpoliti, *Settanta* (Torino: Einaudi, 2010)

Walter Benjamin, *Angelus Novus* (Torino: Einaudi, 1995)

Walter Benjamin, *Strada a senso unico* (Torino: Einaudi, 2006)

Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia* (Cosenza: Lerici, 1975).

Ernest Bernhard, *Mitobiografia* (Milano: Adelphi, 1969)

Lanfranco Binni, *Il Movimento Surrealista* (Milano: Garzanti, 1987)

Franco Fortini, "Introduzione" in Lanfranco Binni, *Il Movimento Surrealista* (Milano: Garzanti, 1987)

## BIBLIOGRAFIA

Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* (Milano: Abscondita, 2014)

Morton W. Bloomfield, "Stylistics and the Theory of Literature", in *New Literary History*, Vol. 7, No. 2, *Poetics: Some Methodological Problems* (Baltimora: John Hopkins University Press, 1976)

Maria Borio, *Satura. Da Montale alla lirica contemporanea* (Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2013)

M. Borio, "Poesia come arte semantica. Da Montale alla lirica contemporanea" in *Satura. Da Montale alla lirica contemporanea* (Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2013)

André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Parigi: Société Nouvelle des Ed. Pauvert, 1995)  
A. Breton, *Nadja* (Parigi: Gallimard, 2003)

Francesca Cadel, "Umberto Saba, Pier Paolo Pasolini ed Elsa Morante. Scorciatoie anticononiche nell'Italia del dopoguerra" in *Italica*, (American association of teachers in Italian, 2012), Vol. 89, No. 2

Silvana Calabrese, *Theatrum Mundi. Sbarco sulla luna* (Roma: Aracne, 2011)

Cristina Campo, *Gli Imperdonabili* (Milano: Adelphi, 1987)  
C. Campo, "Attenzione e poesia" in *Gli Imperdonabili*

Bruno Cartosio, *I lunghi anni Settanta. Movimenti sociali e cultura politica negli Stati Uniti* (Milano: Feltrinelli, 2012)

Franco Cordelli, *Il poeta postumo. Manie, pettegolezzi, rancori* (Firenze: Le lettere, 1978)

Benjamin Crémieux, *Panorama de la littérature italienne contemporaine* (Parigi: Éditions du Sagittaire, 1928)

Jonathan Culler, *Theory of the Lyric* (Cambridge: Harvard University Press, 2015)

Lucien Dallembach, *Le recit spéculaire* (Parma: Pratiche Editrice, 1994)

Michel David, *Letteratura e psicanalisi* (Milano: Mursia, 1967)

Victoria De Grazia, *Irresistible empire: America's advance through twentieth-century Europe* (Cambridge: Harvard University Press, 2005)

Ferdinand De Saussure, *Cours de linguistique générale* (Parigi: Edition de Minuit, 1955)



James Deahl, *Under the watchful eye: poetry and discourse* (Fredericton: Broken Jaw Press, 1995)

Jacques Derrida, *De la Grammatologie* (Parigi: Edition de Minuit, 1967)

Francesco Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini* (Macerata: Quodlibet, 2017)

Alessandra Diazzi, *The reception of psychoanalysis in Italian literature and culture, 1945-1977: Ottiero Ottietri, Edoardo Sanguineti, Giorgio Manganelli, Andrea Zanzotto*. (Cambridge: University Press, 2016)

Umberto Eco, *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Milano: Rizzoli, 1971)

Paul Eluard, *Poesia ininterrotta*, a cura di Franco Fortini (Torino: Einaudi, 1976)

F. Fortini, "Introduzione" in Paul Eluard, *Poesia ininterrotta*

Corrado Federici, "On Self-reflectiveness and the Modern Italian lyric", in *Italica* (American Association of Teachers of Italian, 1990)

Fabio Ferrari, *Myths and counter-myths of America: new world allegories in 20th century Italian literature and film* (Ravenna: Edizioni Longo, 2008)

F. Fortini, "Opus servile" in *Allegoria*, I, 1, 1989

F. Fortini, *Disobbedienze* (Roma: manifestolibri, 1997)

F. Fortini, "Arte '60/'70" in *Disobbedienze*

F. Fortini, "Che c'entra l'io con i contratti?" in *Il Manifesto*, 20 settembre 1975

F. Fortini, *I cani del Sinai* (Macerata: Quodlibet, 2002)

F. Fortini, *I confini della poesia* (Roma: Castelvecchi, 2015)

F. Fortini, "Metrica e biografia" in *I confini della poesia*

F. Fortini, "Sui confini della poesia" in *I confini della poesia*

F. Fortini, *Leggere e scrivere. Interviste con Paolo Jachia* (Firenze: Nardi, 1993)

F. Fortini, *Le rose dell'abisso: dialoghi sui classici italiani*, a cura di Donatella Santarone (Torino: Bollati Boringhieri, 2000)

F. Fortini, "Vecchiaia" in *L'Espresso*, XXXIII, 43, 1 novembre 1987

F. Fortini, *Insistenze: cinquanta scritti 1976-1984* (Milano: Garzanti, 1985)

F. Fortini, "L'Altro e gli altri" in *Insistenze: cinquanta scritti 1976-1984*

F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* (Milano: Mondadori, 2003)

F. Fortini, "Verifica dei poteri" in *Saggi ed epigrammi*

F. Fortini, "Saggi Italiani" in *Saggi ed epigrammi*

F. Fortini, "Erotismo e letteratura" in *Saggi Italiani*

F. Fortini, "Un biglietto di Michelstaedter" in *Saggi Italiani*

F. Fortini "Di Sereni" in *Saggi Italiani*

## BIBLIOGRAFIA

- F. Fortini, "Scritti scelti 1938-1994" in *Saggi ed epigrammi*  
F. Fortini, "Su Michestaedter" in *Scritti scelti 1938-1994*  
F. Fortini, "Vergogna della poesia" in *Scritti scelti 1938-1994*  
F. Fortini, "L'ospite ingrato" in *Saggi ed epigrammi*  
L. Lenzini, "Le parole della promessa" in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*  
F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1973)*, (Torino: Einaudi, 1973)  
P. V. Mengaldo, "Introduzione" in F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1973)*  
F. Fortini, "Psicanalisi. Suoi fondamenti" in *Il Politecnico*, 6, 3 novembre 1945  
F. Fortini, "Sesso e carattere: Oltre l'alcova" in *Omnibus*, II, 15 febbraio 1947  
F. Fortini, "Libri, uomini, idee: Rivoluzione e conversione" in *Il Politecnico*, 39, dicembre 1947  
F. Fortini, *Tutte le poesie* (Milano: Mondadori, 2014)  
F. Fortini, "Questo muro" in *Tutte le poesie*  
F. Fortini, "Una volta per sempre" in *Tutte le Poesie*  
F. Fortini, "Paesaggio con serpente" in *Tutte le poesie*  
F. Fortini, "Composita solvanture" in *Tutte le poesie*  
F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994 a cura di Velio Abati* (Torino: Bollati Boringhieri, 2003)  
F. Fortini, "La lingua del Padre" in *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*  
F. Fortini, *Un giorno o l'altro* (Macerata: Quodlibet, 2006)  
F. Fortini, "Intervista per dopodomani", in M. De Filippis, *Uomini usciti di pianto in ragione. Saggi su Franco Fortini* (Roma: manifestolibri, 1996)  
F. Fortini, "Analisi del desueto", in *La Rivista dei libri*, maggio 1992  
F. Fortini, *Verifica dei Poteri* (Torino: Einaudi, 1989)  
F. Fortini, "Nota alla quarta edizione" in *Verifica dei Poteri*
- Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines* (Parigi: Gallimard, 1966)
- Damiano Frasca, Caroline Lüderssen, Christine Ott, *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti* (Firenze: Franco Cesati Editore, 2015)  
Christine Ott, "Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico. Il problema della soggettività in poesia" in D. Frasca, C. Lüderssen, C. Ott, *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*
- P. Francastel, *Studi di sociologia dell'arte*, trad. di A. Zanzotto (Milano: Rizzoli, 1976)
- Sigmund Freud, *Casi clinici 2* (Torino: Bollati Boringhieri, 2013)  
S. Freud, *Analisi terminabile e interminabile* (Torino: Bollati e Boringhieri, 1977)  
S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'io* (Torino: Bollati Boringhieri, 1979)
- Nicola Gardini, "Forme absolue et déformation de l'absolu dans l'oeuvre de Andrea Zanzotto", in *Formes Poétiques Contemporaines* (Parigi-Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2004)

Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo* (Torino: Einaudi, 1989)

Pietro Gibellini, *Il mito nella letteratura italiana* (Brescia: Morcelliana, 2005-2009)

Elio Gioanola, *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura* (Milano: Mursia, 1991)

E. Gioanola, "Andrea Zanzotto" in *La letteratura Italiana* (Milano: Librex, 1985), vol. 2

Francesco Giusti, *Il desiderio della lirica. Poesia, creazione, conoscenza* (Roma: Carocci, 2016)

F. Giusti, "The object of desire in lyric poetry: some considerations on sublimation" in *Between* (Cagliari: University Press, 2013)

F. Giusti, *Canzonieri in morte. Per un'etica poetica del lutto* (L'Aquila: Textus Edizioni, 2015)

René Girard, *Geometrie del desiderio* (Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012)

Robert S.C. Gordon, *Pasolini: forms of Subjectivity* (Oxford: Clarendon Press, 1996)

Stephen Gundle "L'Americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo negli anni Cinquanta", in *Quaderni Storici* (Bologna: il Mulino, 1986)

Vivianne Hand, "God and I: Microfilm in Zanzotto's Pasque", in *Romance Studies* (Leeds: Maney Publishing, 1998)

Martin Heidegger, *Holzwege. Sentieri erranti nella selva* (Milano: Bompiani, 2002)

Michael D. Hurley, "The status of poetry as an aesthetic object" in *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies* (2008), vol. 169

Dante Isella, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda* (Torino: Einaudi, 1984)

Tomaso Kemeny, Cesare Viviani, *Il movimento della poesia italiana degli Anni Settanta* (Bari: Edizioni Dedalo, 1979)

Melanie Klein, *Scritti 1921-1958* (Torino: Bollati e Boringhieri, 1986)

M. Klein, "Situazioni di angoscia infantile espresso in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo", in *Scritti 1921-1958*

Ermanno Krumm, *Il ritorno del flâneur. Saggi su Freud, Lacan, Montale, Zanzotto, Walser* (Torino: Boringhieri, 1983)

Roman Jakobson, *Saggi di Linguistica generale* (Milano: Feltrinelli, 2002)

- Furio Jesi, *Lettura del "Bateau ivre" di Arthur Rimbaud* (Macerata: Quodlibet, 1996)
- Jacques Lacan, *Dei Nomi del padre e Il trionfo della religione* (Torino: Einaudi, 2006)
- J. Lacan, *Scritti*, (Torino: Einaudi, 2003)
- J. Lacan, "L'istanza della lettera dell'inconscio, *Scritti*, vol. 1.
- J. Lacan, "La funzione della lettera e del linguaggio in psicoanalisi", *Scritti*, vol. 1
- J. Lacan, "Funzione e campo della parola e del linguaggio", *Scritti*, vol. 1
- J. Lacan, "Posizionamento dell'Inconscio, *Scritti* (Torino: Einaudi, 2000), vol.2
- J. Lacan, *Seminario II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi* (Torino: Einaudi, 2006)
- J. Lacan, *Seminario. Libro V. Le formazioni dell'Inconscio* (Torino: Einaudi, 2003)
- J. Lacan, *Seminario VI. Il Desiderio e la sua interpretazione* (Torino: Einaudi, 2016)
- J. Lacan, *Seminario VII, L'etica della psicoanalisi* (Torino: Einaudi, 1994)
- J. Lacan, *Seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (Torino: Einaudi, 2003)
- J. Lacan, *Seminario XX, Ancora* (Torino: Einaudi, 2011)
- Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme* (Parigi: Hachette Pluriel reference, 1998).
- J. Laplanche, J.B Pontalis, *The language of psycho-analysis* (Londra: Karnac, 1988)
- André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole* (Parigi: Michel, 1964)
- Primo Levi, *L'altrui mestiere* (Torino: Einaudi, 1985)
- Primo Levi, "La luna e noi", in *L'altrui mestiere*
- Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (Parigi: Librairie Plon, 1962)
- C. Lévi-Strauss, *Mythologiques* (Parigi: Librairie Plon, 1964-66)
- György Lukács, *L'anima e le forme* (Milano: SE, 2002)
- G. Lukács, "Platonismo, poesia e le forme" in *L'anima e le forme*
- Romano Luperini, *Il futuro di Fortini* (Lecce: Manni, 2007)
- Stéphane Mallarmé, *L'après-midi d'un faune* (Parigi: Barbes, 2011)
- Charles Mauron, *Metafore ossessive* (Parigi: Edition Jean Corti, 1963)
- Paolo Massari, Luigi Carosso, *Come ci siamo allontanati. Ragionamenti su Franco Fortini* (Novara: Arcipelago, 2016)
- E. Zinato, "L'inconscio politico e i destini generali: autobiografia e saggismo critico in Franco Fortini", in P. Massari, L. Carosso, *Come ci siamo allontanati. Ragionamenti su Franco Fortini*

- L. Carosso, "Avanguardie e surrealismo in Fortini" in P. Massari, L. Carosso, *Come ci siamo allontanati. Ragionamenti su Franco Fortini*
- Guido Mazzoni, "Sulla storia sociale della poesia contemporanea" in *Ticontre. Teoria testo traduzione* (VIII, 2017)
- G. Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea* (Milano: Marcos y marcos, 2002)
- G. Mazzoni, "Fortini e il presente" in *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*
- Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento – Terza serie* (Torino: Einaudi, 1991)
- P. V. Mengaldo, "Il linguaggio della poesia ermetica" in *La tradizione del Novecento – Terza serie*
- P. V. Mengaldo, "Questioni metriche Novecentesche" in *La tradizione del Novecento. Terza serie*
- P. V. Mengaldo, "Questo muro di Franco Fortini" in *La tradizione del Novecento. Quarta serie* (Torino: Bollati Boringhieri, 2000)
- P. V. Mengaldo, "Questo muro di Franco Fortini" in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*
- P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Nuova serie* (Firenze: Vallecchi, 1987)
- P.V. Mengaldo, "Lettera a Franco Fortini" in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*
- P. V. Mengaldo, *Poeti Italiani del Novecento* (Milano: Mondadori, 1978)
- P. V. Mengaldo, "Dialettica e allegoria nella poesia di Fortini" in *L'indice dei libri del mese*, 2 marzo 1985
- P. V. Mengaldo, "«Questo muro» di Franco Fortini" in Alberto Asor Rosa, *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere, vol. IV.II* (Torino: Einaudi, 1996)
- Jacques Alain Miller, "Lacan con Joyce. Seminario di Barcellona II", *La Psicoanalisi*, n. 23 (Roma: Astrolabio, 1998)
- Jean-Claude Milner, *L'amore della lingua* (Bologna: Spirali, 1980)
- Eugenio Montale, "La poesia di Zanzotto" in *Il Corriere della Sera* (Milano: 1/VI/1968)
- Elsa Morante, "Il mondo salvato dai ragazzini" in *Opere* (Milano: Mondadori, 1990), vol. 2
- Mario Moroni, "L'io come unità minima di testimonianza critica" in *Italica* (Toronto: American Association of teachers of Italian, 1996)
- Francesco Orlando, *Le costanti e le varianti: studi di letteratura francese e di teatro musicale* (Bologna: Il Mulino, 1982)

## BIBLIOGRAFIA

- F. Orlando, "Mallarmé e la fede perduta (lettura di Sainte)" in *Le costanti e le varianti: studi di letteratura francese e di teatro musicale*
- F. Orlando, "Baudelaire e il valore dormiente (lettura di *Le Guignon*)" in *Le costanti e le varianti: studi di letteratura francese e di teatro musicale*
- F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, (Torino: Einaudi, 2009)
- F. Orlando, "Delimitazione di un campo e direzioni di un metodo" in *Per una teoria freudiana della letteratura*
- Anna Maria Ortese, *L'alone grigio* (Firenze: Vallecchi, 1969)
- Goffredo Parise, *Sillabario* (Torino: Einaudi, 1972)
- P. P. Pasolini, *Il caos* (Milano: Garzanti, 2017)
- P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita* (Milano: Garzanti, 1975);
- Pier Paolo Pasolini, *Scritti Corsari* (Milano: Garzanti, 1995)
- P. P. Pasolini, *Una vita violenta* (Milano: Garzanti, 1988)
- P. P. Pasolini, *Il portico delle morte* (Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1988)
- P. P. Pasolini, "La beltà (appunti)" in *Il portico delle morte*
- P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società* (Milano: Mondadori, 1999)
- P. P. Pasolini, "Le ossessioni di Fortini" in *Saggi sulla politica e sulla società*
- François Peraldi, "The thing for Freud and the freudian thing", in *The American Journal of Psychoanalysis* (Kelman, 1987), Vol.47(4)
- Thomas Peterson, *Modern Mannerism in Italian poetry* (Macerat: Quodlibet, 2017)
- Claudio Pezzin, *Zanzotto e Leopardi: il poeta come infans* (Verona: Cierre, 1988)
- Francesco Piemontese, *Autodizionario degli scrittori italiani* (Milano: Leonardo, 1989)
- F. Podda, *Il senso della scena. Lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini* (Pisa: Pacini, 2008)
- Antonio Porta, *Poesia degli anni Settanta* (Milano: Feltrinelli, 1984)
- Enzo Siciliano, "Prefazione" in A. Porta, *Poesia degli anni Settanta*
- Marcel Proust, *Against Saint-Beuve : And other essays* (Londra: Penguin Books, 1971)
- Giovanni Raboni, *La poesia che si fa. Critica e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa (Milano: Garzanti, 2005)
- G. Raboni, "Franco Fortini" in AAVV, *Letteratura italiana. I contemporanei V* (Milano: Mursia, 1995)
- Massimo Raffaelli, "Appunti su Fortini" in *L'Obliquo*, Brescia, 2000

Felice Rappazzo, *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Zanzotto* (Macerata: Quodlibet, 2007)

Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma: per un'estetica psicoanalitica* (Milano: Bruno Mondadori, 2011).

Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur* (Parigi, Seuil, 1955)

Amelia Rosselli, *La Libellula. Panegirico della libertà* (Milano. SE, 1996)

Amelia Rosselli, *L'opera poetica* (Milano: Mondadori, 2012)

Aldo Rossi, "La stremata beltà di Zanzotto", in *L'approdo letterario*, XIV, Nuova serie, 42 (aprile-giugno 1968)

Enio Sartori, *Tra bosco e non bosco. Ragioni poetiche e gesti stilistici ne Il Galateo in Bosco di Andrea Zanzotto* (Macerata: Quodlibet, 2011)

Bernard Shaw, *Pygmalion: a romance in five acts* (New York: Penguin Books, 2003)

Walter Siti, "Le Pasque di Zanzotto", in *Rinascita*, n. 15, 12 aprile 1974

W. Siti, "Per Zanzotto: Possibili prefazi", in *Nuovi Argomenti, nuova serie*, 32 (Milano: Mondadori, marzo-aprile 1973)

Colette Soler, *Lacan: The Unconscious reinvented* (London: Karnac Books, 2014)

Luca Stefanelli, *Attraverso La Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, regioni genetiche* (Pisa: ETS, 2011)

L. Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati* (Milano: Mimesis, 2015)

Davide Tarizzo, *Introduzione a Lacan* (Roma: Laterza, 2003)

Luigi Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto* (Roma: Carocci, 2002)

Enrico Testa, *Dopo la lirica: poeti italiani 1960-2000* (Torino: Einaudi, 2005)

E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali* (Genova: Il Melangolo, 1983)

Gino Tellini, *Leopardi* (Roma: Salerno Editrice, 2001)

"From sound to sound", in *The Times Literary Supplement*, LXVII, 3472 (Londra, 12/IX/1968)

Stijn Vanheule, *The subject of psychosis: A Lacanian perspective* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011)

Gian Mario Villalta, *La costanza del vocativo. Lettura della trilogia di Andrea Zanzotto: Il Galateo in Bosco, Fosfeni, Idioma* (Milano: Edizioni Angelo Guerini, 1992)

Simone Weil, *La prima radice. Preludio a una dichiarazione dei doveri verso la creatura umana*, traduzione di Franco Fortini, (Milano: Edizioni di Comunità, 1954)

John P. Welle, "From Babel to Pentecost: The poetry of Andrea Zanzotto", in *World Literary Today* (Norman: University of Oklahoma Press, 1984)

J. P. Welle, *The poetry of Andrea Zanzotto. A critical study of Il Galateo in Bosco* (Roma: Bulzoni, 1987)

J. P. Welle, "The poetry of the mandala. Writing and Subjectivity" in *The poetry of Andrea Zanzotto. A critical study of Il Galateo in Bosco*

J. P. Welle, "Il Galateo in Bosco and the Petrarchism of Andrea Zanzotto" in *Italica*, Vol. 62, No. 1 (Bloomington: Indiana University, Spring 1985)

A. Zanzotto, *Aure e disincanti del novecento letterario* (Milano: Mondadori, 2001)

A. Zanzotto, "Pasolini. Pedagogia" in *Aure e disincanti del novecento letterario*

A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani (Roma: Nottetempo, 2007)

A. Zanzotto, *Fantasie d'avvicinamento* (Milano: Mondadori, 2001)

A. Zanzotto, "Petrarca, tra il palazzo e la cameretta" in *Fantasie d'avvicinamento*

A. Zanzotto, *Gli sguardi i fatti e i Senhal* (Milano: Mondadori, 1990)

A. Zanzotto, "Alcune osservazioni dell'autore", *Gli Sguardi, I fatti e Senhal*

S. Agosti, "Un intervento su Gli Sguardi, i fatti e Senhal di Andrea Zanzotto" in A. Zanzotto, *Gli sguardi, i fatti e Senhal*

A. Zanzotto, *Gli sguardi, i fatti e Senhal* (Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2017)

Mattia Carbone, "Introduzione" in A. Zanzotto, *Gli sguardi, i fatti e Senhal*

A. Zanzotto, *Haiku for a season / per una stagione* (Chicago: University Press, 2012)

A. Zanzotto, *Il Galateo in Bosco*, prefazione di Gianfranco Contini (Milano: Mondadori, 1979)

Gianfranco Contini, "Prefazione" in Andrea Zanzotto, *Il Galateo in Bosco*

A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte* (Milano: Mondadori, 1999)

A. Zanzotto, "Autoritratto" in *Le Poesie e le Prose scelte*

A. Zanzotto, "La Beltà" in *Le poesie e le prose scelte*

A. Zanzotto, "Il Mestiere di poeta" in *Le Poesie e le Prose scelte*

A. Zanzotto, "L'italiano siamo noi: otto brevi risposte" in *Le poesie e le prose scelte*

A. Zanzotto, "Poesia e televisione" in *Le poesie e le prose scelte*

A. Zanzotto, "Nei paraggi di Lacan" in *Le Poesie e le Prose scelte*

A. Zanzotto, "Poesia e Televisione" in *Le Poesie e le Prose scelte*

A. Zanzotto, "Per Paul Celan" in *Le poesie e le prose scelte*

A. Zanzotto, "Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere" in *Le poesie e le prose scelte*



- A. Zanzotto, “Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)”, in *Le poesie e le prose scelte*
- A. Zanzotto, “Una poesia, una visione onirica?” in *Le poesie e le prose scelte*
- F. Bandini, “Zanzotto dalla *Heimat* al mondo” in A. Zanzotto, *Le Poesie e le Prose scelte*
- Stefano Dal Bianco, “Profili dei libri e note alle poesie” in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*
- A. Zanzotto, “Nota accompagnatoria al sonetto” in *Tuttolibri* (Torino: Gedi, 12 agosto 1978)
- A. Zanzotto, *Sull'altopiano. Racconti e prose (1942-1954) con un'appendice di inediti giovanili* (Lecce: Manni, 2007).
- Emanuele Zinato, “Il dente della storia. Figure animali nella poesia di Fortini” in *Hortus*, 16, 1994

## BIBLIOGRAFIA

### **Ringraziamenti, l'invito al viaggio**

Quella che ho tentato di tratteggiare è la cartografia di un paesaggio mentale che fosse in grado di rispondere a domande ingannevolmente semplici: di chi è la voce della poesia e a chi essa si rivolge?

Per rispondere nel modo che percepivo come più rivelatorio, ho tentato di astrarre la mia domanda provando a proiettare quello che i testi mi indicavano in un'immagine fisica.

Allora ho ricongiunto i punti: la figura risultante è arrivata a coincidere con una geografia nella quale ho finito per trovarmi implicato io stesso come Soggetto; una mappa in cui ho saputo riconoscere la costellazione del piccolo altro con cui questo viaggio ho condiviso e senza la quale non mi sarei potuto orientare.

Descrivere un paesaggio di natura mentale risulta difficile in quanto si ha la tentazione di fornirgli la finitezza del quadro, delle cose compiute e quindi più rassicuranti. Ma la poesia, così come il viaggio, rifiuta facili cornici. In essi non è possibile contenere il tutto che costituisce quest'esperienza in cui per me gli altri sono stati fondamentali. In entrambi si rivela, a chi sa prestare attenzione, qualcosa di irriducibile che non potrà mai scaturire dalla risultante della somma dei volti, dalla moltiplicazione delle parole spese bene oppure maleamate e nemmeno dalla divisione delle esperienze. Rimane sempre qualcosa d'Altro.

Desidero ringraziare chi per l'interezza del viaggio si è dimostrato il porto a cui ritornare nelle notti in cui soffiava lo Scirocco, così come in quelle di tempesta: mia madre e mio padre. Ad esso accompagno il ringraziamento alla mia famiglia che ha ingrandito le fondamenta su cui questo attracco sicuro è stato costruito.

Ringrazio chi si è dimostrato guida importante all'interno del mio percorso accademico e mi ha accompagnato, ascoltato e consigliato durante gli ultimi tre anni: il mio relatore Professor Emanuele Zinato ed il mio correlatore Professor Fabio Magro. A questi si uniscono i ringraziamenti al Professor Robert S. C. Gordon che ha saputo ascoltare, discutere e valorizzare questo lavoro durante ogni nostro incontro a Cambridge.

## RINGRAZIAMENTI

A chi non ha avuto la sensibilità per riconoscere che il tragitto da percorrere sarebbe stato più sicuro se condiviso e soprattutto non ha mai dato questo per scontato: un grazie agli amici di sempre Camilla, Andrea, Michele, Alessandro e Fulvio.

Un grazie a Chiara N. con cui ho condiviso le gioie e dolori della nostra triennale a Padova e che continua ad essere un'insostituibile compagna di viaggio, anche quando le onde sembrano mettere a dura prova la navigazione. Un grazie anche a Valentina per aver riempito il mio tempo con tutto il suo buonumore e soprattutto per questo ultimo periodo.

Un grazie a chi c'è stato sempre e mi supporta e sopporta dai tempi del liceo: Chichi, Sofia, Chiara, Silvia e Cecilia.

Un sentito grazie ai migliori coinquilini che potessi avere: Caterina, per il supporto durante i primi tribolati anni a Padova; Chiara per i buoni libri ed i "momenti bellezza"; Cisco per i gelatini alla Romana; Elisa ed Alice per avermi accolto in via San Pietro durante questo anno di peregrinazioni e soprattutto per le belle serate trascorse insieme; Serena per l'introduzione alla cultura marchigiana e per essere stata il messo senza la quale questa tesi non sarebbe stata possibile; Meri per gli infiniti aperitivi e per avermi insegnato i segreti della diplomazia. Ringrazio tutti per aver subito passivamente la mia cucina sperimentale durante questi anni.

Ringrazio chi a Cambridge è riuscito a farmi mancare meno casa: ringrazio Mara per il supporto dolce e costante di tutto questo periodo, per le bottiglie di vino e gli immancabili noodles di zucca ed infine per avermi strappato dal mio destino da Homertonian ed accolto al Caius; Nicole per l'innata capacità di ascolto e di pazienza, ma soprattutto per i tea breaks dalle durate geologiche; Erica per le buone conversazioni, il gruppo di studio su Benjamin a cui farò fatica a rinunciare e per aver colmato il mio bisogno di marxismo quotidiano; Alessia per le innumerevoli puntate di "radio para" che durante la corsa ad ostacoli delle applications mi hanno fatto sentire meno solo e soprattutto meno preoccupato; Luigi per aver condiviso l'esperienza dell'Erasmus e per avermi fatto ritrovare un pezzetto di Veneto anche oltre Manica. Ed infine ringrazio tutti per le lunghe ed infinite maratone in UL.

Un ringraziamento anche alla mia prima famiglia lontano da casa, a St Andrews: Sofia, Lina, Silvia e Giacomo.

Ringrazio la Professoressa Alessandra Diazzi per i consigli di lettura su Zanzotto e soprattutto per avermi suggerito la "giusta misura" nell'utilizzo della psicoanalisi all'interno della sezione teorica. Un grazie al Professor Luca Lenzini per il prezioso materiale fornitomi e per il supporto nella strutturazione dell'argomentazione del capitolo

dedicato a Franco Fortini. Ringrazio infine la Professoressa Tandello per il tempo dedicatomi e per avermi accolto a Christ Church.