ALESSANDRO CARRERA

ZANZOTTO TRA I FILOSOFI:
HEGEL, HEIDEGGER, DERRIDA

The Nature of a Female Space is this...:
Limited to those without but Infinite to those within...
William Blake, *Milton*

La trama teorica ed intertestuale di cui si nutre la poesia di Zanzotto è tanto ricca ed espressamente indicata da ingenerare un sospetto di accurata strategia. Zanzotto non nasconde le sue fonti, le mette anzi allo scoperto, ma non si direbbe che questo faciliti il lavoro dei suoi interpreti, i quali non solo devono districarsi tra i riferimenti filosofici e linguistici intessuti dall'autore, ma anche superare gli incanti di quella stessa tramatura e portare alla luce la poesia al livello in cui essa è più nudamente espressiva. E' una strategia autoriale che ostenta un'intertestualità sovrabbondante proprio per garantirsi una sotto-testualità (o ipo-testualità, o cripto-testualità) libera e financo selvatica, dove le pulsioni elementari dell'ispirazione precedono e incorporano ogni successiva stratificazione teorica. La poesia di Zanzotto dice molto su se stessa, offre molte chiavi per uscire dal proprio labirinto, ma nessuna di esse, a ben vedere, si rivela decisiva. Esplorare tale labirinto tenendo in mano solo la mappa fornita dal suo autore è, per ogni interprete di Zanzotto, un non piccolo rischio, perché il cuore dell'officina zanzottiana è là dove l'informe viene chiamato in causa, sfidato, e infine costretto ad arrendersi, a *con-vertirsi* e a cominciare ad esistere come forma e come *verso*. Allo stesso tempo, la poesia di Zanzotto non cerca mai di occultare che la vittoria sull'informe sarà sempre temporanea, e che anzi proprio l'annichilimento del caos comporterebbe il fallimento dello spazio nel quale l'opera può generarsi. Il territorio che Zanzotto esplora è anteriore a quello del significato, e anzi cresce in una coltura subsignificante e precategoriale che la poesia, con i suoi artifici e con la sua retorica, si prende poi cura di riconfigurare, come avrebbe detto Valéry, come una spontaneità di secondo grado (Valéry 1091).

Le indicazioni intertestuali fornite da Zanzotto puntano in maniera così diretta verso il lacaniano stadio dello specchio e la formazione dell'io che ne

dipende, attraverso l'immaginario ed il simbolico, da far pensare che la strategia diversiva (conscia o inconscia poco importa) sia all'opera proprio qui. Certamente a Zanzotto importa come si giunge a dire "io", attraverso la voce e attraverso la scrittura. Ma, a differenza per esempio del Derrida de *La farmacia di Platone*, Zanzotto non dà affatto per scontato che l'unico *lógos* che può dire "io" sia fondamentalmente paterno-edipico (cfr. Derrida 1989, 113-114 e sgg.). L' "ostentata e insistita letterarietà" che Agosti ha individuato come tratto più evidente nel primo Zanzotto si è trasformata con il passare del tempo e il progredire delle opere in una ostentata e insistita filosoficità e psicanaliticità (discorsi per eccellenza paterni); ma con lo stesso effetto, crediamo, di sapiente depistaggio (cfr. Agosti in Zanzotto 1973, 10). Qual è dunque il terreno, più originario e meno strutturato dello stadio dello specchio, sul quale Zanzotto, senza parere, insiste? Si tratta, sosteniamo, di quella particolare interazione madre-bambino che, tra tutte le opzioni tra le quali si muove, conduce alla pratica della scrittura. Si tratta insomma del fatto che Zanzotto considera la scrittura come una particolarissima continuazione del rapporto tattile madre-bambino; ed è questo il rapporto che lo stesso Zanzotto ha definito, sia pure di sfuggita, protoscrittura:

Si può, ad esempio, trovarsi sospinti alla ricerca di una lingua che *non può e non deve* mai essere scritta (dal dialetto "puro" al "petèl" infantile al vero e proprio gorgoglio somatico) perché si riferisce appunto ad una possibile "oralità eterna", la quale è anche contatto fisico, immediato, con la "madre", e implicita negazione persino delle "protoscritture" - dalla carezza al graffio - che vengono a "intagliarsi" al corpo, e comunque a "tagliare".¹

L'oralità eterna come comunanza immediatamente fisica con la madre appare qui come il puro limite della scrivibilità, l'orlo dell'abisso nel quale il soggetto che nega di scrivere e di scriversi può in ogni istante cadere. Ma al di qua di quest'orlo, dove le protoscritture non vengono negate, cosa trova Zanzotto? Trova un complesso di pratiche gestuali, dalla carezza al graffio, e che vanno tutte ad intagliarsi al corpo materno. E se tali "grafemi corporei", come li ha chiamati Carlo Sini, possono essere definiti protoscritture non è solo perché, in tutti i sensi, lasciano il segno, ma soprattutto perché, grazie ad essi, la madre viene circoscritta, delimitata, e quindi posta in distanza proprio mentre si ritrae (cfr. in proposito Sini 1989, 9-61, e 1991, 171-198). Quanto alla sempre possibile caduta nella condizione di oralità eterna, essa dipende dalle particolari modalità di tale ritirarsi. Siccome, aggiunge Zanzotto, "la madre si sottrarrà a tale contatto, pur se non completamente, ponendosi sempre 'un po' oltre...', il bambino si trova ad interagire con un

vuoto che deve comprendere e insieme colmare, ma che prima di tutto è generatore di angoscia:

Può così formarsi l'incubo di un vuoto di lingua, accompagnato dalla comparsa di oscuri "linguaggi" totalmente somatici, assai vicini a quelli dell'isteria. Il soggetto, che tenderebbe a condannare qualunque fittizio (e a maggior ragione qualunque menzogna) nella sua corsa ad un'assoluta autenticità per altro continuamente frustrata, pare rafforzi all'eccesso il senso della propria unità, si dichiara un ben unico "io", a tutta voce (...) Si avrà allora unità "calcata" dell'io con fuga in avanti della lingua lungo fluide similarità di sistemi fino all'accarezzamento del silenzio e insieme della fisicità monologante (Zanzotto 1992, 290).

Lo stadio dell'oralità eterna, caratterizzato da gorgoglio somatico, linguaggio infantile e perfino dal dialetto, a differenza dello stadio dello specchio o dell'Edipo, non è mai totalmente superato. Apparentato com'è con le più devastanti fantasie di onnipotenza, accompagna il soggetto scrivente come la patologia accompagna la salute; il che fa pensare, tra l'altro, che il dialetto vi svolga una peculiare funzione omeopatica, vista la sua innegabile maggiore organizzazione linguistica rispetto al gorgoglio somatico e al *petèl*. Ma se, non accontentandosi della salvezza compromissoria del dialetto, il soggetto scrivente, ma diciamo pure il poeta, intraprende quella consapevole discesa al regno delle madri rappresentata dal tentativo di organizzare le protoscritture, dalla carezza al graffio, con le quali il bambino intaglia il corpo materno e con le quali la distanza della madre e dalla madre viene rimarcata, lo scacco davanti all'inevitabile ritirarsi della madre non sarà per questo meno sicuro. La protoscrittura di Zanzotto non si oppone né si sostituisce a quella che Derrida chiama archiscrittura. L'archiscrittura, spazio della traccia della scrittura, che è differenza e che permette al segno scritto di essere rappresentato in modo differenziale, non è un oggetto e non può essere portata alla presenza: sta a metà strada fra un concetto trascendentale e una divinità comprensibile solo *per viam negativam*. L'archiscrittura non accade mai; ciò che accade è la scrittura. Al contrario, la protoscrittura accade sempre, sebbene sia riconoscibile solo in quanto effetto retroattivo: come una non-origine che, a posteriori, si lascia definire come genesi dell'origine.

D'altra parte, se alla protoscrittura di Zanzotto manca la solennità del trascendentale, essa è anche immune dalla metafisica della traccia. La protoscrittura è una scena di cui tutti siamo stati attori, per quanto la sua natura teatrale ci risulti chiara solo nel momento in cui ci troviamo a considerarla da spettatori. Ora, grazie alla memoria, ce ne accorgiamo: era una *storia*. Storia di una madre che si ritrae dal figlio per darlo alla luce, per far sì

che sia figlio, e storia di un figlio che, volendo coprire ed annullare lo spazio che ora lo separa dalla madre, scopre il movimento che tale spazio gli permette, la luce che lo abita, e le scritture dei suoi gesti che la luce rende visibili.² Ma *dove* si pone la madre che si ritrae? In quale luogo, in quale topologia? La risposta di Zanzotto è: un po' oltre. Risposta vaga, ma non generica. "Oltre" è parola sulla quale Zanzotto ha lungamente lavorato. E' innanzitutto l'"oltranza oltraggio", della poesia omonima che apre *La beltà* (con chiaro riferimento a *Paradiso* XXXIII, 57, "e cede la memoria a tanto oltraggio"), ed è poi lo spazio "così oltrato oltrato..." dell'*Elegia in petèl*, la poesia "come la luna sempre oltre la selva" dell'*Ecloga III*, fino alla "Luce di non tramonto, che pur si vuole / là oltre la più intensa idea di tramonto" di *Irrtum*.³ In questo oltre sta una madre-luna, una Diana che nega che il suo ritirarsi possa essere mai colmato, nega di essere stata raggiunta e infine toccata dagli astronauti dell'Apollo 11 ("no, io non ero la neve né la selva né il loro oltre") e permane in una lontananza che la stessa voce narrante del testo ammette irraggiungibile ("Ora ti dormi tutta... / tutta quel tu che non si tocca" [Zanzotto 1990, 6-12]). Ma l'oltranza materna, in realtà, non è impossibile da oltraggiare. E' vero che il suo ritirarsi è asintotico e interminabile, sempre occupato a negare che un gesto lo possa raggiungere. Eppure *può* essere raggiunto, anche se solo per essere riperduto. E non solo dagli astronauti dell'Apollo 11, ma anche dal più innocente dei gesti. Quello, ad esempio, con cui comincia la prima lirica di *Galateo in bosco*:

Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete.

Diteggiata fredda sul vetro.

Bandiere piccoli intensi venti/vetri.

Bandiere, interessi giusti e palesi.

Se "dolcezza" e "carezza" indicano una situazione emotiva di partenza marcata da una profonda intimità, i "piccoli schiaffi in quiete" come risposta del neonato (o forse ancora del feto) alla carezza della madre, già stanno a indicare una potenzialità di "intaglio" che infine troverà espressione in una scrittura.⁴ La "diteggiata fredda sul vetro" accenna a un soggetto bambino che guarda attraverso una finestra gelata (una trasparenza, uno schermo, anche uno specchio) e che nel movimento delle dita ha già imparato ad articolare diversamente i suoi "piccoli schiaffi in quiete", quasi si preparasse a toccare una tastiera o a prendere in mano un pennello o una matita. Ma una frattura c'è stata: dalla dolcezza di un rapporto totale si è passati al freddo di un vetro, che non potrà rispondere a schiaffi o carezze né sollecitarle. Potrà, tutt'al più, portare, e per poco, sulla sua superficie di supporto temporaneo una

labile impronta di quelle diteggiature. Già una scrittura, dunque, ma destinata ad individuarsi solo in forza della catastrofe del soggetto, sia essa la nascita, la separazione o lo svezzamento. Sapremo, alla fine del componimento, che il poeta stesso, sveglia alla mattina presto, attraverso quel vetro guardò partire una volta un circo "con un trepestio di pecorelle": "Io perché (fatti miei), stavo già desto. / Io sapevo dell'alba in partenza, delle / pecorelle del circo sotto le stelle". Quelle diteggiature erano dunque un gesto d'addio a un'infanzia favolosa, confinata oltre il supporto trasparente di un vetro e ormai definita in una pratica costituente l'"io" con il quale infatti il verso comincia, capace di rivendicare indipendenza e libertà di scelte. D'altra parte, proprio la scontrosità di quel "fatti miei" ci avverte che l'inaugurazione dell'io non è avvenuta senza riserve, e che la condizione di pienezza edenica dell'inizio è stata mutata, per quel tanto che si poteva mutarla, in una ben sorvegliata interiorità psicologica.

Il tentativo, si direbbe l'ossessione, di molta poesia di Zanzotto, sta proprio nella volontà di mostrare l'impalcatura dell'enorme lavoro che occorre per convertire lo spazio del ritirarsi materno in interazione, gioco e conoscenza, senza sprofondare nell'abisso fusionale e confusionale. E' il lavoro di ogni essere umano e non solo del poeta, ma Zanzotto sembra convinto (e la sua convinzione è contagiosa) che la poesia, più di ogni altra pratica di scrittura, filosofia inclusa, abbia più strumenti e più agio per intraprendere l'esplorazione di tale spazio. E' ciò che ricaviamo dal dramma familiare di *Alla stagione*: "La mami-madre là sul versante ha una forbicina d'argento". La forbicina in questione è forse più metonimia del taglio ombelicale che di una qualche castrazione, ed è forse per tale motivo che fa intravedere orizzonti di possibilità e di decisione: "Là sul versante opposto m'è lecito decidere / l'araldizzata minutaglia". E soprattutto: "Già fu beato questo ritirarsi". Beato: non solo nel senso della *béance* lacaniana, perché la specificazione che di *beatitudo* si tratta giunge subito dopo: "Già fu beato, là fu beato, / grande beatitudine in circospezione...". A che patto il ritirarsi è beatitudine (perché ci sembra chiaro che è del ritirarsi della madre - ma forse anche del figlio - che si tratta, della fine della pienezza e dell'inaugurazione della separazione)? Lo è in un senso molto particolare, retto dalla legge del doppio legame, per cui l'ingiunzione materna (al figlio) di restare sul "versante opposto" acquista la struttura, di tensione emotiva lacerante, dell'ordine contraddittorio: "Esser beato - contro me - mi prescrivi".

Hic Rhodus, bic salta. Reggere questo esser beati contro se stessi (nel duplice significato, crediamo, di *contra* e di *versus*), sopportare e gioire l'estasi della distanza, dello spazio e del vuoto, in una parola della deiezione,

apre all'esperienza del gioco, della conoscenza e della cultura. E' questo spazio *pienamente vuoto*, questo orgasmo della rinuncia, che il "bel cavaliere errante" può attraversare tra "aromi sodi, chimismi riposti / lungi dal fallire, raggi, preminenze, nascenze". Già in *Vocativo*, testi come *Da un'altezza nuova* e *Prima persona* avevano raggiunto per così dire il loro obiettivo senza ancora saperlo bene: "questo è l'io che mi desti, madre e che ora / appena riconosco, né parola / né forma né ombra?" Né parola, né forma, né ombra, eppure "io" è dato dalla madre, da un *lógos* materno tutto da pensare e ripensare - e non (ancora) dal paterno ordine del simbolico. Certo, in *Vocativo* Zanzotto non aveva ancora conosciuto Lacan. Aveva però già conosciuto un'esperienza che sarebbe rimasta fondamentale nella sua poesia, almeno come la testa della dea che sprofonda all'inizio del *Casanova* di Fellini mentre risuonano le filastrocche di *Filò*. "Mai suona il cielo del tuo vero nascere", dice *Prima persona*, dell'io "in tremiti continui", dell'io "disperso e presente". *Disperso*: che non ha ancora raccolto se stesso in nessuna immagine. *Presente*: che c'è già, che è già un "c'è", o forse solo un "ci", ma è quanto basta perché la beatitudine/*béance* si apra. E la figura di tale apertura è quella di un taglio. Non solo quello della forbicina. In *Un libro di Ecloghe*, prologo alla raccolta quasi omonima, l'"io" è definito "mozza scala di Jacob" e, qui sì già lacanianamente, "pronomi che da sempre a farsi nome attende", che dall'immaginario tende al simbolico, dalla *béance* al nome del padre. Ma lo trova? E' una cattività dell'io che Zanzotto sta esplorando, una prigionia in un deserto, l'io come emorragia, come "immenso scotoma" che nessun nome viene mai definitivamente a riscattare. I momenti aurorali della beatitudine/*béance* sono troppo preziosi per essere messi al monte di pietà. Ed è per custodirli prima di ogni nome, per un desiderio di privatezza preonomastica, *omonimica* (come poi vedremo), per uno strategico rifiuto del linguaggio pubblico e da tutti condiviso, che Zanzotto si rivolge al rischioso idioletto del *petèl*, "lingua dei bambini piccolissimi", "lingua delle stesse uova" o, come lo definisce la nota esplicativa all'*Elegia in petèl*, "lingua a due" o "lingua privata", voce che dice l'essenziale della beatitudine (*papa, mama, nana*) prima che il *lógos* la conquisti e la faccia sua. Unica lingua in cui, secondo Zanzotto, si potrebbe interrogare la Musa; ma dall'orlo dell'abisso dell'oralità eterna, là dove una tale interrogazione sarebbe meglio che non fosse mai scritta (il corpo della madre non può e non deve essere supplito, ammoniva già Rousseau nelle sue *Confessioni*). Una citazione dallo Hölderlin più aorgico, sporto sul bordo della follia e sul baratro della regressione fusionale ("Una volta ho interrogato la Musa", "*Einst hab Ich die Muse gefragt*"), chiude infatti l'elegia. Questo interrogare è il massimo pericolo, e

tuttavia non può essere accantonato. In una intervista del 1972 Zanzotto ha perfino affermato, in esplicita sfida ad ogni tranquilla sottomissione del *lógos* al solo nome del padre, e in implicita sfida a chi (come Derrida) della madre, *beato lui* (è il caso di dirlo), non fa questione, che il dialogo leopardiano tra la Natura e l'Islandese, "questo dialogo improbabile-necessario, dialogo di madre con il proprio feto mai destinato davvero ad uscire dall'alvo, è forse la cultura" (Zanzotto in Listri 186).

*

Ma, prima di essere il luogo della cultura, tale dialogo è il luogo della protoscrittura. Se l'*Elegia in petèl* doveva essere scritta era perché solo affacciandosi su quella profondità si poteva poi tornare indietro più o meno sicuri della differenza tra oralità eterna e protoscrittura. Il tragitto che dal grafema corporeo originario (i piccoli schiaffi in quiete) porta all'opzione della grafia e della scrittura come estensione della graficità corporea, può ora essere percorso. Il termine grafemi, tra l'altro, in Zanzotto compare con un significato legato alla sua matrice linguistica (come unità di scrittura minima e indivisibile) ma, considerando la connessione posta dallo stesso Zanzotto tra il gesto e il grafo, tale significato non è dissimile da quello inteso da Sini con i suoi grafemi corporei. In *La contrada. Zauberkraft*, testo tratto da *Idioma* e denso di riferimenti hegeliani e heideggeriani, leggiamo infatti che

Occorre tutta la Zauberkraft
di cui parlava Hegel
come di cosa di cui lui sapeva qualcosa
per credere che la contrada senza posa
si rinnovi in face mentale, vibri
notte e di stravolta da irti inesprimibili
soli, saggezze, tenebre, riposi e gridi-cigolii:
tela in cui
le stanzette in cui
le funzioni i grafemi in cui
i lucignoli gli smoccolii in cui
noi-ioci risolvemmo
o magari in finissimo etra

Zauberkraft è un termine che compare, una volta sola, nella *Fenomenologia dello spirito*, e precisamente in quel paragrafo dell'*Introduzione* che presenta il lavoro dell'intelletto come "immane potenza del negativo". La vita, scrive Hegel, "che sopporta la morte e in essa si

mantiene, è la vita dello spirito (...) anzi lo spirito è questa forza sol perché sa guardare in faccia il negativo e soffermarsi presso di lui. Questo soffermarsi è la magica forza (*Zauberkraft*) che volge il negativo all'essere. Essa è quel medesimo che sopra fu detto il Soggetto...".⁵ *Bisogna* insomma che il negativo sia dolorosamente volto in essere: "Occorre una *Zauberkraft* senza pari" continua Zanzotto, "per sperare di arrivare a domani" e per poter dire: "*Zauberkraft* è la mia contrada". La contrada (*die Gegend*) è invece il termine introdotto dall'ultimo Heidegger per evocare quell'esperienza in cui l'indifferenziato Aperto (*Offene*) si restringe in un più comprensibile e maneggevole orizzonte (*Horizont*). La contrada è il luogo "la cui magia (*Zauber*) fa ritornare tutto ciò che ad essa appartiene al luogo in cui può trovar quiete" (Heidegger 1989, 53). Contrada è dove l'ente può essere messo al sicuro, e in cui l'insieme degli enti ritorna a se stesso. Nel farsi incontro del suo orizzonte sta la sua forza magica, ed è nel suo orizzonte che gli oggetti da mettere al sicuro ci vengono incontro: l'albero, la brocca, la ciotola, la pietra, la pianta e l'animale (l'armamentario dell'arcadia pastorale heideggeriana, che del resto non ha mancato di esercitare il suo fascino su Zanzotto). La contrada, peraltro, è molte altre cose, è "libera vastità" e insieme "vastità che fa permanere" (p. 54). In essa le cose ci si fanno incontro, come si è detto, ma non ci stanno contro: è più accurato dire che trovano quiete. La contrada è il luogo dell'abbandono, dove il pensiero rinuncia a definire e a rappresentare e si pone in ascolto della parola; perché la contrada è, essenzialmente, "contrada della parola" (p. 59). Heidegger non sta semplicemente suggerendo di preferire la passività dell'ascoltare all'attivismo dell'agire. Chi ragiona così, potremmo interpretare, è ancora prigioniero di un estenuante "lavoro dell'intelletto", di una potenza del negativo che nessuna *Zauberkraft* è venuta a riscattare in Soggetto. La contrada, che è la prossimità di ciò che è lontano, dispiega la sua essenza solo alla presenza dell'essere umano che gli è affidato, e insistere nell'abbandono della contrada è, secondo Heidegger, la vera spontaneità del pensiero. Possiamo credergli o meno, ma perché Zanzotto ha messo in campo l'innegabile attivismo della forza magica hegeliana, cercando poi di conciliarlo con l'abbandono alla magia della contrada heideggeriana?

La contrada non è, genericamente, il mondo. E' *un* mondo. All'interno del suo cerchio gli oggetti ci vengono incontro nella forma del loro essere in quiete. Possiamo tenderci e afferrarli, ma ciò è possibile solo perché sono già disposti ad essere afferrati da noi. Essi non sono in astratto; sono per il nostro gesto, e il loro valore e la loro rilevanza è commisurata alla pratica che viene instaurata dal nostro rapportarci a loro e dal loro rapportarsi a noi.

In una condizione prealfabetica, nella quale la potenza negatrice e classificatrice dell'intelletto ha molte meno occasioni di manifestarsi, l'esistenza è forse uno *shifting* fluido e inespresso da una pratica a un'altra. Ma in un mondo determinato dalla facoltà della scrittura di delimitare e far riconoscere oggetti ideali (non "questo albero che mi fa ombra" bensì "l'albero, non "questa ciotola da cui mangio" bensì "la ciotola, non "questa brocca da cui bevo" bensì "la brocca, oggetti che non esistono da nessuna parte se non sulla pagina dove sono scritti) l'incontro con "gli" oggetti è mediato dalla forza negatrice dell'Intelletto, grazie alla quale viene alla luce il Soggetto che sa maneggiare non soltanto "questa brocca" ma anche "la brocca, apprendendo così una pratica specifica, che è poi quella della scrittura alfabetica, l'unica nella quale ha senso discutere di oggetti sganciati da ogni contingenza. Da ciò scende la connessione tra i "grafemi" citati nel testo con la contrada e la *Zauberkraft*; i grafemi e, insieme ad essi, le "funzioni" (forse quelle della scrittura matematica, che opera ad un livello di astrazione negatrice ancora maggiore), "i lucignoli gli smoccolii" (delle candele alla luce delle quali un tempo si scriveva) "in cui noi-io ci risolvemmo": in cui "noi", detto altrimenti, divenne "io"; in cui lo *shifting* tra le pratiche si mutò, magicamente, in un Soggetto: Soggetto *alle* pratiche e *delle* pratiche; Soggetto *alla* scrittura e *della* scrittura.

Ma ha ancora senso, a questo punto, parlare di grafemi in generale? Non finiremmo per considerare anche loro come enti ideali, sganciati dalle pratiche concrete nei quali prendono posto? Lo stesso Sini, dopo averli proposti, ha sentito la necessità di superarli: "...ogni gestualità (l'afferrare, il guardare, l'udire ecc.) sta sempre all'interno di una pratica determinata, e mai così in generale (così in generale queste cose stanno solo nella pratica generalizzante della logica filosofica)" (Sini 1994a, 152). Lo stesso "divenire soggetti" non ha nulla di individualmente soggettivo, perché consiste nell'abitare quelle pratiche che hanno plasmato il nostro corpo assieme agli altri corpi.

Ma il dramma di questo essere plasmati non può in nessun modo venire attenuato. E' lì dove l'abitare la contrada delle pratiche *deve* passare attraverso la morsa dell'Intelletto che nega e separa, nega e separa, affinché ne emerga infine un Soggetto che possa parlare (e scrivere) di enti distinti come "pratiche" e "contrada", anche se solo per rimpiangere quello che ha perduto nella *separatio* (pratica preliminare dell'opera alchemica). Si tenga presente, ad ogni buon conto, che l'Intelletto in grado di operare questa separazione non esiste. O meglio, ha un altro nome: quello di scrittura; o meglio ancora, poiché "la" scrittura come ente distinto e ideale è a sua volta un

prodotto dell'opzione alfabetica, il suo luogo, che è l'esatto punto d'incontro di *Gegend* e *Zauberkraft*, di contrada e forza trasformatrice, sta nei perduti "piccoli schiaffi in quiete", la remota protoscrittura originata dal ritrarsi del corpo della madre e con la quale inizia, auroralmente, la *separatio* del Soggetto dall'Oggetto Totale. Insistere su questo punto d'incontro di contrada e forza trasformatrice, su questa soglia in cui le pratiche inscrivono il Soggetto e il Soggetto scopre sé in quanto iscritto nelle pratiche, è forse l'"etica della scrittura" di Zanzotto.⁶

Lo stesso Derrida, nonostante il persistente rifiuto della sua scrittura di entrare davvero in dialogo con il corpo della madre o con il suo ritrarsi (rifiuto di cui *La farmacia di Platone* e la *Grammatologia* offrono numerosi esempi), è arrivato molto vicino ad ammetterlo. Altrimenti non si capirebbe perché, ad esergo della *Farmacia di Platone*, abbia voluto apporre una voce del dizionario greco del Bailly. In essa si legge che il verbo *kolàptô* significa "intaccare, beccare, aprire tagliuzzando a colpi di becco", e poi anche "intagliare, incidere una iscrizione su un pioppo o su una corteccia". Sua radice è *Klaph* o *Gluph*, "scavare" o "raschiare" (con una parentela che si estende fino a *grafo* e *glifo*). Suo sostantivo è *kólaphos*: "colpo sulla guancia" o "schiaffo".⁷

Ma se la cultura è forse il dialogo della Natura e dell'Islandese, e se la scrittura è il ritraentesi darsi della madre, nel buio vuoto che certifica la sua distanza e nella luce che viene a farla scorgere (da cui si comprendono le scritture del buio, nel fondo delle grotte e nei cunicoli delle piramidi, veri schiaffi nell'oscuro, passi di Orfeo brancolante prima della luce del giorno riflessa negli occhi di Euridice che lui si è voltato a guardare e che perciò si ritrae - scritture certo non tracciate per essere lette, di contro alle scritture della luce, del dio Apollo e della *pólis*), dunque qual è il luogo del padre? *Ha* un luogo il padre, o ne sta perpetuamente sulla soglia, come il sole che si arresta all'ingresso della caverna? "Se è vero che è il padre che dovrebbe garantire del *lógos*, riesumandolo dalla scrittura, allora il parricidio per la filosofia (che non ha da pregare o ringraziare) diviene inevitabile. Ma nel contempo impossibile. Perché il padre sta sempre già nella scrittura e mai altrove; quindi nel gesto che ha già sempre attraversato la soglia, e che sarebbe inutile tentar di riesumare dalla costitutiva soglia della sua scrittura" (Sini 1994b, XV).

Buona parte dello stile, filosofico o letterario, consiste nel resistere allo stile del padre. Ma resistere (o cedere) allo stile vuol dire avere già abbandonato il buio, averlo già formulato, e scrivere già nella luce. Se la mascherata angoscia dell'influenza, come Harold Bloom vorrebbe, è lo stile del testo let-

terario, lo stile della filosofia ha un'aperta vocazione al parricidio: quello esplicito compiuto da Platone verso Parmenide, da Aristotele verso Platone, da Marx verso Hegel, da Nietzsche verso Schopenhauer, da Heidegger verso Husserl, oppure quello implicito e fintamente opposto (come in Schopenhauer verso Kant o in Lacan verso Freud), intento a una difesa delle ragioni del padre così ostinata da trasformarsi in apostasia. La scrittura filosofica, orgogliosa della propria condizione di post-protoscrittura, è sempre il racconto del padre. Tra-scrivendo Socrate, Platone racconta la relazione che il padre (secondo il figlio) ha avuto con se stesso e dalla quale il figlio, strategicamente, si esclude. Platone si nomina solo una o due volte in tutti i suoi dialoghi. Non ha la minima intenzione di rivendicare un plebeo "io c'ero". Ma la sua scrittura realizza il tra-dimento: tramanda Socrate tradendone le più profonde ragioni, che erano quelle di non essere tramandato; e nasce come erede raccontando la morte del padre. Realizza così il doppio risultato di scrivere, in un solo testo, il racconto del padre e il proprio racconto di figlio.

Ma il padre è sempre rimasto dov'era, nel testo. Dove avrebbe potuto essere altrimenti, se è proprio Socrate, riflettendo sulla scrittura, a condurci in quel mondo di enti ideali in cui incontriamo "la" giustizia, "il" bene, "la" voce e "il" padre? *Il n'y a pas d'hors-texte*, dopotutto, come vuole Derrida, ma questo significa che nessuno è fuori dalla scrittura. Il fuori testo c'è, ma nel testo. Solo nella protoscrittura, nel vuoto del ritrarsi del corpo materno e nel gesto che lo colma e/o lo sostituisce, si potrebbe dare un fuori, ma appunto è la scrittura che ce lo dice e ce lo mostra.

Nel momento in cui si esce dall'Ade di Orfeo e dalla caverna di Platone, rimanendo abbagliati dalla figura delle figure, il sole; nel momento in cui la scrittura *esce alla luce*, rinunciando al supporto della madre per affidarsi al supporto della luce, inizia quel processo agonistico che misura e quantifica la presenza dell'ombra del padre, reprimendo la sua sempre incombente citazione allo scopo di appropriarsi dell'alone del giorno. Qui Edipo può dire la sua. Ma *de te fabula narratur*. Il padre represso non cessa per questo di essere presente, non solo come sempre possibile ritorno del rimosso, ma anche perché l'atto che lo estromette non può riconsegnarlo a un fuori che proprio la scrittura ha reso impensabile.⁸ L'impossibilità di scorporare il padre dal testo coincide con l'impossibilità di scorporarne la voce. Difficile smentire Derrida su questo punto: la voce che vorrebbe dettare il suo *lógos* alla scrittura è anch'essa una voce scritta; ma difficile smentire anche Sini: è possibile pensarla come "la" voce (invece che *questa* voce qui ed ora, inscritta in un determinato e contingente commercio con il mondo) solo a partire

dalla pratica della scrittura alfabetica, l'unica che rende pensabili oggetti ideali e sganciati da ogni contingenza. Così la voce del padre non è l'inizio della cultura. Come ci ha avvertito Zanzotto, la cultura è più vasta del *lógos* ed è nata prima, nei primi dialoghi tra la generatrice e il generato, quando un io che non può ancora dire "io" sperimenta e si sperimenta, senza ancora sapere cosa siano "amore e insegnamento" (vedremo tra poco cosa ciò significa). La voce del padre, all'interno della scrittura, è però l'inizio di molte altre cose: dell'*auctoritas* e della ribellione contro l'autorità, della tradizione e del tradimento, della *pietas* e del parricidio. In una parola: della scuola. Che è il teatro del parricidio, dell'angoscia dell'influenza, e del passaggio di consegne (lo si chiami pure amore) che ha luogo anche nel cuore del conflitto.

*

Ultima delle *IX Ecloghe* pubblicate da Zanzotto nel 1962, l'*Ecloga IX. Scolastica* coglie il nodo del problema precisamente nel rapporto tra il padre, il maestro, la scrittura e l'insegnamento:

...nulla, nulla dal profondo autunno,
dall'alto cielo verrà, nessun maestro;
nessun giusto rito
comincerà domani sulla terra.

I maestri, suggerisce Zanzotto, vengono dal tempo e dal cielo, eppure il loro rito può essere celebrato solo sulla terra. E' il rito della trasmissione del sapere, nel quale la cultura non si esaurisce ma in cui si riassume. E perché la cultura venga trasmessa è necessario che una generazione, un segmento di tempo, abbia compiuto il dovere di riassumerla innanzitutto per se stessa. Ma cosa accade quando una generazione teme di non saper trasmettere altro che i propri dubbi sulla sua effettiva capacità di esercitare un magistero?

Vengono i bimbi, ma nessuna parola
troveranno, nessun segno del vero.
Mentiremo. Mentirà il mondo in noi...

Un io che, come è detto nell'ultimo verso, ancora "non sa / né amore né insegnamento", mette l'orgogliosa fiducia nel *lógos* paterno di fronte al suo sempre possibile fallimento. Qualunque insegnamento si rivela menzogna,

nulla può essere trasmesso, tutto deve essere nuovamente imparato, il passato non è garante di nulla, tutto è solo *qui ed ora*, nel lavoro interpretativo che compiamo sulle tracce che ci sono rimaste e che non ci forniscono nessuna chiave per essere comprese una volta per tutte. Dall'autunno e dal cielo i maestri annunciano una venuta che non ha luogo; ma perché il mondo mente proprio attraverso la bocca dell'educatore? Perché il mondo (che, come la cultura, è più del *lógos*) non può dire la verità? E perché questo rende impossibile il rito della terra e sulla terra? Che cos'è poi il mondo? E' forse una reincarnazione delle Muse esiodee che molto, se vogliono, possono mentire? Il mondo, certamente, è ogni universo di asserzioni e quindi di scrittura, è la totalità del raffigurabile in quanto colta nella totalità del raffigurato. Ma se Zanzotto non ne dà una definizione è perché lo affronta nel momento in cui è già esploso il conflitto tra il rappresentabile e il teatro metafisico che lo rappresenta. Si parla di insegnamento. Si parla dunque di *téchne* e di arte, perché anche l'insegnamento è un'arte, ma è un'arte che non può permettersi menzogna, che deve "dire la verità". Eppure, come lo presenta Zanzotto, questo insegnamento, questo rito, sembra stare tra l'heideggeriano ed essenziale "porsi in opera della verità dell'ente" e un "mentire" altrettanto essenziale perché cerca, per quel poco che è possibile, di resistere alla verità pubblica del *lógos* e di affermare una presenza *privata*, intrascrivibile e insieme eccedente ad ogni ordinamento del significato.

Insegnare è trasmettere memoria, e tuttavia la memoria è orlata dall'oblio. Nell'insegnamento si tratta di trasmettere il senso dei grandi traumi della storia. Ma i grandi traumi producono essi stessi l'oblio che li occulta, e senza tale oblio la fissazione al trauma impedirebbe di vivere.⁹ Dunque insegnare è anche trasmettere oblio, e la memoria è il luogo dell'apparenza che permette la continuazione della vita. Ad ogni "apparir del vero" la vita si fa più difficile da vivere. Ma il teatro della memoria resta il movimento della verità *in generale*, della verità nel suo processo. Non si dà verità superiore a questo movimento e che lo possa giudicare dall'esterno (il mondo è eccedente rispetto al *lógos*, ma non ha una sua verità da contrapporgli, per la buona ragione che ogni altra verità verrebbe necessariamente formulata in modo altrettanto logico). Ma non è forse una residua nostalgia metafisica, la stessa che vorrebbe il mondo ridotto al controllo del *lógos*, a spingere Zanzotto ad affermare che insegnare è mentire? Rispetto a quale altra impensabile, non scrivibile verità, si mentirebbe?

Non crediamo che di nostalgia metafisica si tratti. Ma per dimostrarlo dobbiamo operare un *détour*. "Terra" e "mondo", termini chiave nell'ecloga di

Zanzotto, dominano anche il celebre saggio heideggeriano sull'origine dell'opera d'arte, da dove investigano proprio il rapporto fra il tempo, la memoria, la verità e il mondo, e date le frequentazioni heideggeriane di Zanzotto il rapporto fra i due testi non ci sembra casuale. Le opere che ci giungono dal passato, sostiene Heidegger, siano esse gli Egineti accuratamente conservati nel museo di Monaco o l'*Antigone* di Sofocle nel suo miglior testo critico, arrivano a noi inevitabilmente private del loro mondo. E tale sottrazione di mondo non è reversibile né rimediabile. Poiché non sono più ciò che erano, tali opere ci vengono incontro come oggetti. Ma nel loro mondo, nel loro stare-in-se-stessi, la tragedia o il tempio non erano degli oggetti. Nel raccogliere intorno a sé l'unità delle vie e dei rapporti che delineavano il corso del destino dell'essere umano, il tempio antico apriva il mondo di un popolo storico e per un popolo storico.

Questo rivelarsi di una *physis* che è ciò in cui l'uomo fonda il suo abitare, Heidegger la chiama, appunto, "Terra". L'abitare concreto nell'aperto dell'ente, e che si apre nella possibilità del rivelarsi della Terra, Heidegger lo chiama "Mondo". In quanto pone in libertà la pienezza dell'aperto, e contemporaneamente ordina l'aperto nei suoi tratti essenziali, l'opera d'arte "esponesse un Mondo". Esponendo un Mondo, l'opera fa emergere all'aperto la materia, il mezzo (ma preferiremmo dire il supporto) di cui è costituita. E siccome materia e mezzo emergono proprio in quanto l'opera si ritira in essi illuminandoli (come la madre che si ritira permettendo alla luce di essere là dove prima era lei) ciò che l'opera fa apparire è proprio il suolo su cui sorge, la Terra: "Esponendo un mondo, l'opera pone-qui la Terra" (p. 31). La Terra è la *physis*, la materia in cui l'opera si ritira. Accogliendo il ritirarsi dell'opera, la Terra emerge come spazio abitabile. Ma se la Terra non è un luogo storico, il Mondo lo è. Il Mondo è anzi la molteplicità delle opzioni che costituiscono "il destino di un popolo storico". La terminologia adottata da Heidegger risuona di un rumore di fondo che non vorremmo sentire, ma riducendo all'osso la sua argomentazione ne ricaviamo che l'opera d'arte espone una cultura (il Mondo) mentre pone la natura (la Terra) come concetto anch'esso culturale perché aperto ed abitato dallo sguardo dell'artista. Per quanto abbiamo detto in precedenza, però, preferiamo aumentare la dose e sostenere che la Terra sia la cultura *tout court*, sia perché il dialogo di essere umano e Terra è sempre (già) culturale, sia perché "la" natura e "la" cultura sono enti ideali e impensabili al di fuori della scrittura, e quindi della cultura. Per lo stesso motivo preferiamo sostenere che il Mondo è sì cultura e *paideia*, ma a patto che entrambe vengano concepite come più vaste del *lógos*. Ma continuiamo pure, con questo avvertimento, ad usare i

termini impiegati da Heidegger, che sono poi gli stessi di Zanzotto. La Terra sorge (si disvela) solo nel Mondo. Ma se la Terra è posta dall'opera d'arte (in senso non dialettico ma etico, costruttivo e abitativo, come si pone la prima pietra di un tempio), ne dobbiamo concludere che la Terra dipende da ciò che l'opera vuole da essa? La Terra può essere posta solo nell'apertura del Mondo, ed è vero che, "riposando sulla Terra, il Mondo aspira a dominarla". Ma la Terra non è costretta ad essere solo ciò che il Mondo vuole. In quanto lo copre e lo custodisce, la Terra "tende ad assorbire e a risolvere in sé il Mondo" (p. 34). La Terra reagisce al tentativo del Mondo di dominarla cercando di assorbirlo in sé. Il contrapporsi di Mondo e Terra è dunque una lotta storica, perché lotta di destini, ed è il campo di battaglia in cui la verità si ritrova soggetta al tempo e si storicizza.¹⁰

Il saggio sull'origine dell'opera d'arte anticipa quella fiducia davvero illogica nella resistenza della Terra rispetto all'imposizione calcolante (la Terra "sicura nella sua possibilità") che si ritrova nel successivo *Überwindung der Metaphysik*, il grande testo della disperazione heideggeriana. Il fondamento di tale utopica certezza sta nella convinzione che la Terra rimanga la metafora di un significato assoluto e riposante in sé, indipendentemente dall'istanza che l'ha posto. La Terra è il ritirarsi, è il nascondimento, è la *lêthe* dell'*alêtheia*, l'oblio della verità del Mondo. E non può che essere così, perché la luce non ha bisogno solo della radura per dispiegarsi ma anche dello scuro della Terra per risaltare. Il fondo ineliminabile della radura è pur sempre la Terra, così come il fondo ineliminabile dell'opera d'arte è pur sempre il suo supporto, materiale come il corpo della madre o etero (ma pur sempre materiale) come la luce che rende visibile la scrittura. Ma mentre Heidegger concede che la materia sia pensabile come tale solo a partire dall'opera, e non viceversa, al contrario concede alla Terra (come supporto originario, ipotizziamo) la facoltà di essere "sicura nella sua possibilità" al di fuori dal suo essere posta dal Mondo, e quindi dalla Luce. La Terra è posta dalla Luce (noi diremmo: dalla scrittura), eppure resta ontologicamente indipendente dalla Luce (noi diremmo: dalla scrittura in cui è raffigurata). La tenacia con cui Heidegger difende ad oltranza la Terra dal duplice movimento di luce e di ombra a cui invece sottopone il Mondo fa sospettare che molto sia in gioco. Ed è precisamente così.

Non abbiamo perso di vista l'ecloga di Zanzotto. Anzi ci siamo rimasti vicinissimi, perché la *Scolastica* parte proprio dal riconoscimento della lotta di Terra e di Mondo, di *physis* e *paidéia* (per semplificare), per giungere ad affacciarsi sulla dimensione impensabile in cui natura e cultura devono riconoscere una relazione simbolica, una *sympátbeia*, una latenza (una carne

del mondo, direbbe Merleau-Ponty), come fondamento uniforme del loro conflitto.

Due voci, *a* e *b*, si dividono la scena del testo zanzottiano. La voce *b*, calma, accogliente, connotata femminilmente (*a* le si rivolge al femminile) apre uno spazio cadente e autunnale in cui la voce *a*, "l'amico", sfuma e torna, leggero e convinto, con il passare delle ore. La voce *a* (maschile) interviene desolata, negando che nell'"ora", nel *nunc*, in un inizio costretto "in tanto ingiusta posizione", si conservi la possibilità di una fondazione, di un "giusto rito sulla terra". I bambini verranno a scuola, sorgendo "da lane e stupori", ma non troveranno verità: solo "necessità e finzione". L'esposizione del mondo non sembra più condurre ad alcuna *paidéia*. La voce *b* ribatte che si può insegnare solo quel domandare che illumina più di una risposta, ma *a* insinua che per poter parlare così bisogna aver già generato una risposta, anche una sola, sufficiente perché il senso si riformi. "Una sola risposta", afferma *a*, "e tutto insegnerò". *b* non ribatte più ma, oracolarmente, afferma che il consumarsi del tempo nell'incessante produzione del Mondo non ha intaccato la possibilità della Terra di rimanere *physis* che costantemente si apre, incurante di un passato e di una storia che non la toccano:

Riudrai le voci del profondo autunno,
del magistero, del pozzo profondo,
se sapesti udirle nel primo
giorno, se sapesti che primo
è ogni giorno. Non essere stanco
di durare tra le albe, esse faranno
verità della nostra menzogna.

"Primo è ogni giorno", ma le albe sono "molte". La Terra è (ancora) "sicura" nella sua capacità generatrice. La creazione non è finita e si ricrea ad ogni istante. Ma le aperture del Mondo, le irruzioni della Luce, sono molteplici. La lotta tra *physis* e *paidéia*, tra continuità naturale-culturale e discontinuità logico-veritativa, ha un luogo che è anche e soprattutto un tempo: anzi un ritmo; quello delle generazioni. Una sola è la specie, ma molte le generazioni, e l'evento, l'invio, l'epoca della specie umana accadono solo nell'aprirsi al mondo delle generazioni. Amore e insegnamento sono precisamente ciò che di naturale e culturale, in senso lato, passa tra le generazioni e le fa riconoscere come tali: la linea del sangue è anche linea del respiro:

Come a lui che insegnava
 agli operai quanto sia nitido
 il segno sul foglio ed il taglio nel legno;
 vale ogni segno, ogni taglio, estinzione
 del troppo e del vano, ombra aggredita.
 A lui, tuo padre. Senti che da sotto
 di tutto se stesso ti regge; sentine tutto il respiro:
 non è, nemmeno nella morte,
 ancora non è faticoso.

Abbiamo forse trovato il luogo del padre nella scrittura. Vi è stato infine accolto, c'è spazio anche per lui. Se l'oralità eterna non prende il sopravvento, se "il troppo e il vano" di ogni regressione fusionale non giungono ad impedire che la protoscrittura prenda la strada che porta dal "taglio" al "segno", ci sarà un padre (un'istanza paterna) a mostrare che sono entrambi nitidi e decisi, incisi e precisi: e che sono, essenzialmente, la stessa cosa. Ma, appunto, questo lo possiamo sapere ora, quando la continuità del segno, sottomessa al tempo, prende il nome di verità, di ordine del simbolico, di *lógos*. A differenza della protoscrittura, che accade continuamente ad ogni ritrarsi di una madre, ad ogni apparire della luce, il *lógos*, che non gode di queste sicurezze intemporalì, vuole tramandarsi nel tempo, insegnare ed insegnarsi. Se la madre fa accadere la scrittura, il padre la iscrive nel tempo. E per rimanere nel tempo, per "durare tra le albe", occorre una particolare autorità, di cui l'istanza materna ha molto meno bisogno (altre sono le autorità di cui dispone). La trasmissione da padre e figlio della stessa vocazione, nel caso del testo di Zanzotto quella di insegnante, raffigura la natura-cultura che impara una voce e dà così forma a quella generazione successiva appena uscita dal laboratorio della protoscrittura, dalle sue lane, dai suoi stupori e dal suo *petèl*. La generazione è ben lontana dall'essere un puro fatto biologico. Non c'è nulla di unicamente biologico nella decisione di una generazione di sentirsi tale.¹¹ E' in base alla scansione del tempo in generazioni che la continuità biologico-culturale fa riconoscere la morte e contemporaneamente pone al riparo i mortali, produce il Mondo mentre sprofonda nella Terra e si fa monumento, e poi rovina, e poi materia per opere future. Nella terra ci sono i morti. L'affinità essenziale tra il lavoro della scrittura e il lavoro della mano, fra l'incisione della parola sulla pagina e il taglio nel legno, questo è ciò che il padre può insegnare, in quanto vivo come colui che tramuta il tempo in *auctoritas*, e in quanto morto perché ritirato nella Terra.

*

Il conflitto di Mondo e Terra non si è per questo risolto, e anzi continua nella lotta dei vivi con il loro *nunc*, nella promessa che la lotta delle generazioni continuerà, che altri riti si istituiranno e verranno combattuti sulla Terra, e che ogni nuova esposizione del Mondo (ogni raffigurazione del raffigurabile, ogni scrittura dello scrivibile) avrà la verità contingente che le spetterà e che sarà legittimo interpretare e giudicare. In termini di antropologia psicanalitica, questa lotta tra i vivi e i morti non è diversa dalla contrapposizione tra la devastante illimitatezza del desiderio narcisistico e la rinuncia post-edipica (o l'iniziazione alla vita adulta) che fonda l'istituzione e apre la possibilità della storia. Ma l'unica conciliazione possibile è il riconoscimento reciproco che la lotta continuerà. Credere che uno dei due poli del conflitto prevarrà è metafisica vana. Credere, come Heidegger si ostina a fare, che la Terra sia essenzialmente sicura dal Mondo (che è come dire dal tempo e dalla devastazione che gli uomini possono operarvi), è altrettanto vano. Ma: "Come stirpi di foglie, così le stirpi degli uomini" (*Iliade* VI, 146). La comparazione omerica perde ogni coloratura semplicemente naturalistica. Proprio perché le stirpi umane sono anche stirpi di foglie, proprio perché il padre respira nella morte come un tappeto di foglie cadute respira ancora nel sottobosco, l'insegnamento sarà ancora possibile. L'affinità tra la parola scritta e il taglio nel legno è ciò che i morti conoscono e che i vivi, prima di poter insegnare, devono ricordare di aver sempre saputo, perché non era diversa dall'affinità tra altri intagli ed altri segni sperimentati al fondo del vuoto. E' forse possibile una feconda interdipendenza di Terra e di Mondo che vanifica le pretese egemoniche della *paidéia* sulla *physis* (del *lógos* veritativo sulla natura-cultura), salvando contemporaneamente il Mondo dalla dissoluzione nella Terra. Questa sembra essere l'utopia che Zanzotto, a bassa voce, ma non per questo in modo meno autorevole, propone.

Non diversamente da Wallace Stevens, il quale nelle *Notes toward a Supreme Fiction* afferma che, a dispetto di tutto, "It is possible, possible, possible. It must be / possible" che nel corso del tempo il reale emerga dai suoi rozzi aggregati, pur se agli inizi la sua forma sarà solo quella di una bestia riscaldata da un latte disperato, così la poesia di Zanzotto si pone sul limite prima del quale non c'è poesia, non c'è linguaggio e non c'è scrittura, da dove non cessa di interrogarlo, come se nulla importasse veramente tranne ciò che, restando inesprimibile e indicibile, non dovrebbe più importare a

noi, creature della scrittura e del significato. Tra la poesia d'innocenza e la poesia d'esperienza, l'indugiare di Zanzotto nei pressi di quell'"indolente beatitudine femminile" (*feminine indolent bliss*) che il William Blake dei *Four Zoas* attribuiva alla sua Vala, prende decisamente posizione per l'innocenza o, detto in un altro modo, per quell'assoluta resistenza del narcisismo primario senza la quale l'io rischia la dissoluzione. Zanzotto è il poeta del sublime della lingua là dove essa si trascende e corre il rischio dell'estasi, del godimento pieno del significante; quel luogo richioso fra tutti nel quale il sublime del desiderio pre-edipico resiste all'affacciarsi dell'Edipo e alla sua sublimazione nell'opera.

Eppure l'opera ne risulta. E' scritta e la leggiamo. Il testo ci ha rappresentato un dramma, ma come testo. Mai ha abbandonato il suo compito, che è il compito terribile del dover-diventare-io, e mai ha rinunciato ad indugiare in una beatitudine senza doveri. Parlando di Michel Leiris e del suo rapporto con il Musée de l'Homme, Zanzotto ha descritto le "conversazioni tra feti ed ectoplasmi" che vi hanno luogo. Conversazioni o "riversazione e trapianto continuo e reciproco degli uni negli altri". Ma, continua Zanzotto:

...come resiste tra tutte le biffures, fourbis eccetera, il microcosmo, l'omicron individuale! Come cresce in solidità ferrigna quanto più lo si fa a pezzi e lo si 'perde di vista' (...) l'omonimia è il nome che presiede a questi fantasmi leirisiani. Essa fa sentire la sua insistenza di risacca molto vivacemente nel francese, forse più che in altre lingue. E la visualità dell'ortografia salva le differenze, 'differisce' l'omonimia. (Zanzotto 1994, 201)

Zanzotto ha di mira Derrida, e infatti così continua: "E' vero in francese, particolarmente, che 'l'écriture est/et la différence/différance (il campo di formazione di Derrida è stato indicato anche in Leiris; indubbiamente c'è in loro una comune capacità di auscultazione delle forze che agiscono in quella lingua)". Splendido *misreading*. Derrida, il campione della scrittura antifonetica, diviene colui che sa ascoltare la sua lingua e a trovarvi ciò che "è vero in francese". Zanzotto ammette che anche in Leiris il gramma ritaglia quanto non basta alla *phoné*, che la scrittura "vi scrive annullando quasi la visualità, rendendo il visuale della scrittura condizione stessa della corretta percezione acustica". Non trascrizione fonetica, dunque, ma condizione della fonesi. C'è quasi più Vico che Derrida in questa affermazione. E il gioioso fraintendimento raggiunge il vertice nella pagina successiva: "Ancora, scrittura 'prima' della oralità (o un modo di questa precedenza, non il solo) come torna in termini derridiani. Grandi gioie narcisistiche dentro l'omonimia continuamente sfiorata. Narciso turbato nell'acqua, un po' scon-

fessato ma subito rianimato, almeno”.

“Grandi gioie narcisistiche dentro l’omonimia continuamente sfiorata” è forse la definizione più poeticamente acuta che si possa dare della grammatologia derridiana. Omonimia: quando tutto e tutti abbiamo lo stesso nome; quando non ci sono nomi, e se non ci sono nomi non ci sono differenze. Gioie narcisistiche: dell’io che costeggia lo specchio d’acqua del nome senza nome, ebbro della sua libertà dalla madre e felice della sua ribellione al padre. L’acqua si increspa un poco quando passa sulla riva il cercatore di differenze. Non appena si allontana, lo specchio torna limpido. Che importa che la scrittura sia prima dell’oralità, se l’oralità che Zanzotto ha in mente è quella eterna, capace di racchiudere nel suo grembo ogni differenza di grammi e di segni, ed ogni cosa “che è vera in francese”?

Del resto, non c’è nessun altro modo di essere veri. Si è veri in francese e si è veri in italiano, anche se non con le stesse verità. Si è veri in una lingua, non in tutte le lingue e non in un linguaggio universale, ed è così che si è veri. E’ il prezzo che si paga per uscire dall’omonimia, dall’oralità eterna dove non vi sono differenze, e dunque nemmeno verità.

New York University

NOTE

¹ Zanzotto 1992, 289-290. La discussione, che cita il caso di ossessione materna del Wolfson e l’interpretazione che ne ha dato Deleuze, avviene nel corso di un’intervista su Pessoa apparsa originariamente in Tabucchi 1990, 117. Protoscrittura è termine usato anche in Métraux 1963, testo ampiamente citato anche in Derrida 1969.

² Una storia che è narrazione senza essere testo. (“Per ogni essere umano il proprio sé narrabile ha il suo sapore più familiare in una storia senza testo, ossia in un’attitudine narrativa della memoria che non cessa neanche quando la memoria stessa si astiene dal raccontare ‘qualcosa’,” Cavarero 50). Con questo non si vuol dire che la memoria possa prescindere dalla scrittura. Ma se non ci fosse una storia a confinarlo il testo sarebbe metafisicamente assoluto. E’ perché c’è una storia, il cui supporto è la memoria, che il testo è infinito, ma limitato.

³ Le citazioni, dove non è altrimenti indicato, sono tratte da Zanzotto 1993.

⁴ Welle 92. Ma si vedano anche Pezzin e Tassoni.

⁵ Hegel 26. Sul *coté* magico e mozartiano di questa *Zauberkräft* (che rimanda allo *Zauberflöte*) si veda Duque 121.

⁶ Sul concetto di etica della scrittura si veda Sini 1992.

⁷ Derrida 1989, 103. Derrida si avvede benissimo della presenza di un subtesto materno nel *Fedro*, ma quando ne fa cenno è solo per limitarne la portata. A cercarla bene, si limita a dire Derrida, la presenza della madre nel *Fedro* si può trovare, sotto forma di fogliame di giardino, nell’accenno socratico ai Giardini d’Adone (276b), nei quali l’agri-

coltore va a piantare semi più per divertimento che per lavoro. "La madre è passata sotto silenzio" sostiene Derrida in tono ambiguo, senza lasciar capire se intende riferirsi a Socrate, a Platone o al suo stesso commento, "ma non ce ne verrà fatta obiezione" (171).

⁸ La presenza del padre nel testo poetico, la vicenda della sua repressione da parte del poeta-figlio, della sua sconfitta e della sua sempre possibile rivincita è, come si sa, il cuore della poetologia di Harold Bloom (qui Bloom 238-239). L'argomentazione bloomiana abita, senza desideri di trasloco, il territorio edipico delimitato da Platone e Freud, ma non è impossibile ripensarne le implicazioni da un punto di vista grammatologico o di etica della scrittura.

⁹ "E' il trauma stesso a produrre l'oblio, non già un'inventata rimozione per opera dell'inconscio, basata a sua volta su una difesa dal dolore" (Colli 151).

¹⁰ Si veda Heidegger 1968, 23. A noi piacerebbe che tale lotta si ingaggiasse tra la cultura e il *lógos*, tra la madre e il padre, tra la protoscrittura e il significato ma, giusto per non fingere di essere sordi al rumore di fondo, non possiamo ignorare che per Heidegger tale lotta era, all'epoca in cui scriveva *L'origine dell'opera d'arte* (1935) essenzialmente il *Kampf* dei tedeschi come "popolo storico".

¹¹ Il tema della generazione è stato trattato soprattutto dalla cultura spagnola del Novecento, a seguito della diffusa periodizzazione della storia letteraria e filosofica spagnola secondo decenni e generazioni. Si veda Marías, che amplia le riflessioni esposte in Ortega y Gasset.

OPERE CITATE

- Agosti, Stefano. "Introduzione alla poesia di Zanzotto". Andrea Zanzotto, *Poesie (1938-1972)*. Ed. S. Agosti. Milano: Mondadori, 1973.
- Bloom, Harold. *Agon: Towards a Theory of Revisionism*. New York: Oxford University Press, 1982.
- Cavarero, Adriana. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli, 1997.
- Colli, Giorgio. *Dopo Nietzsche*. Milano: Adelphi, 1974.
- Derrida, Jacques. *Della grammatologia*. Ed. R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmaso, A.G. Loaldi. Milano: Jaca Book, 1969 (*De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967).
- . "La farmacia di Platone." *La disseminazione*. Ed. S. Petrosino. Milano: Jaca Book, 1989 ("La Pharmacie de Platon." *La dissémination*. Paris: Éditions de Seuil, 1972).
- Duque, Félix. *Il fiore nero. Satanismo e paganesimo alla fine della modernità*. Ed. V. Vitiello. Milano: Lanfranchi, 1995.
- Hegel, G.W.F. *Fenomenologia dello spirito*. Vol. 1. Trad. E. De Negri. Firenze: La Nuova Italia, 1973 (*Phänomenologie des Geistes*, 1807).
- Heidegger, Martin. "L'origine dell'opera d'arte." *Sentieri interrotti*. Trad. P. Chiodi. Firenze: La Nuova Italia, 1968. ("Der Ursprung des Kunstwerkes." *Holzwege*. Frankfurt: Klostermann, 1950).
- . *L'abbandono*. Introd. C. Angelino. Trad. A. Fabris. Genova: il melangolo, 1989 (*Gelassenheit*. Pfullingen: Neske, 1959).
- Listri, P.F. "Uno sguardo dalla periferia." Intervista ad Andrea Zanzotto. *L'Approdo Letterario* XVIII (1972), 59-60.

- Marías, Julián. *El metodo historico de las generaciones*. Madrid: Revista de Occidente, 1949.
- Métraux, Alfred. "Les primitifs, signaux et symboles, pictogrammes et proto-écriture". Ed. Centre Internationale de Synthèse. *L'écriture et la psychologie des peuples*, XXII Semaine de Synthèse. Paris: Colin, 1963.
- Ortega y Gasset, José. *El tema del nuestro tiempo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1938.
- Pezzin, Claudio. *Zanzotto e Leopardi. Il poeta come "infans"*. Verona: Cierre, 1988.
- Platone. *Fedro*. Trad. P. Pucci. *Opere Complete Vol. 3*. Bari: Laterza, 1971.
- Sini, Carlo. "Col dovuto rimbalzo." *Il silenzio e la parola. Luoghi e confini del sapere per un uomo planetario*. Genova: Marietti, 1989.
- _____. "Pragmatica del concetto". *Il simbolo e l'uomo*. Milano: Egea, 1991.
- _____. *Etica della scrittura*. Milano: Il Saggiatore, 1992.
- _____. *Filosofia e scrittura*. Roma-Bari: Laterza, 1994a.
- _____. Presentazione." Claudio Fontana, *La scrittura della filosofia. Platone, Vico, Nietzsche*. Como: Hestia, 1994b.
- Tabucchi, Antonio. *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*. Milano: Feltrinelli, 1990.
- Tassoni, Luigi. *Il sogno del Caos. "Microfilm" di Zanzotto e la geneticità del testo*. Bergamo: Moretti e Vitali, 1990.
- Valéry, Paul. *Cabiers*. Vol. II. Paris: Gallimard, 1974.
- Welle, John P. *The Poetry of Andrea Zanzotto: A Critical Study of "Il Galateo in Bosco"*. Roma: Bulzoni, 1987.
- Zanzotto, Andrea. *Poesie (1938-1972)*. Ed. S. Agosti. Milano: Mondadori, 1973.
- _____. *Gli sguardi i fatti e senbal*. Milano: Mondadori, 1990.
- _____. "Risposte a tre domande su Pessoa". *Fantasie d'avvicinamento*. Milano: Mondadori, 1992.
- _____. *Poesie (1938-1986)*. Ed. S. Agosti. Milano: Mondadori, 1993.
- _____. "Fiches Leiris". *Aure e disincanti del Novecento letterario*. Milano: Mondadori, 1994.