

# **UCLA**

## **Carte Italiane**

### **Title**

1968 / Beltà: Corpo, violenza e linguaggio in Andrea Zanzotto

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/5sn03139>

### **Journal**

Carte Italiane, 2(4)

### **ISSN**

0737-9412

### **Author**

Annovi, Gian Maria

### **Publication Date**

2008

### **DOI**

10.5070/C924011352

### **Copyright Information**

Copyright 2008 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

# 1968 / BELTÀ: Corpo, violenza e linguaggio in Andrea Zanzotto

Gian Maria Annovi  
Columbia University

Car ce qui était fait avec du sang, nous, nous en avons fait  
un poème.

(Antonin Artaud, *Coleridge le maître*)

In un articolo-recensione sull'opera del poeta greco Alexandros Panagulis (1939–1976), arrestato nel 1968 e torturato quotidianamente per sei anni a causa della sua attività politica contro il regime militare dei colonnelli, Andrea Zanzotto indica in quello che definisce il “campo della tortura” uno dei “momenti più roventi della ricerca artistica di oggi (e forse di sempre),”<sup>1</sup> assumendo la violenza reale subita da Panagulis come metafora di una ben più generalizzata violenza storica ed esistenziale. L'oggi a cui Zanzotto si riferisce è il 1974, che segue di poco la liberazione dello scrittore greco e la pubblicazione dei suoi scritti carcerari,<sup>2</sup> ed è anche il periodo in cui l'Italia inizia a scoprire le tensioni e la violenza dei cosiddetti ‘anni di piombo,’ anche se “il romanzo delle stragi”<sup>3</sup> italiane—per utilizzare un'espressione di Pasolini—è tristemente solo all'inizio.

Sono tuttora in molti a ritenere che l'origine della violenza degli anni settanta, culminata nel '77, sia da ricercare nei movimenti di opposizione e contestazione della fine del decennio precedente, nati pacificamente ma subito sfociati in durissimi scontri tra polizia, studenti e operai. Si commetterebbe però un errore a non considerare anche il valore positivo e di apertura della rivoluzione culturale e sociale del '68, divenuto il simbolo della trasgressione ad oltranza, dell'oltraggio nei confronti dell'autorità repressiva e dell'ordine costituito, ma soprattutto di quella che è stata definita una vera e propria “rivolta del soggetto.”<sup>4</sup> È ovvio che anche la poesia non poteva che restare coinvolta da tale bisogno di rivolta soggettiva e non deve dunque stupire che il 1968

coincida proprio con la pubblicazione di una delle raccolte poetiche più trasgressive del secolo scorso, e che il volume in questione si apra sintomaticamente con un componimento intitolato *Oltranza oltraggio*. Si tratta de *La Beltà* di Andrea Zanzotto, apice della sua ricerca poetica e punto di non ritorno nella produzione successiva del poeta veneto, considerato ormai la voce più importante del secondo Novecento.

Si potrebbe, come ha fatto Niva Lorenzini, collegare l'uscita de *La Beltà* allo "sfondo di rottura globale degli schemi"<sup>5</sup> dell'imminente maggio francese (*La Beltà* esce in aprile), ma in realtà, per ritrovare possibili riferimenti a tale necessità di rompere con il passato e le convenzioni, non pare occorra varcare i confini italiani: in Italia, infatti, i movimenti di contestazione erano già attivi dal 1966 ed ebbero nelle centinaia di feriti di Valle Giulia—il 1 marzo 1968—la prima violentissima manifestazione. Ciononostante, *La Beltà* non nasce solo in concomitanza al clima di tensione provocato da tali movimenti, ma soprattutto come risposta al medesimo tipo di violenza contro la quale essi si erano originati: si pensi alla tragedia della guerra del Vietnam, che galvanizzò le proteste degli studenti americani iniziate a Berkeley, alle sanguinose lotte di liberazione in Africa e America latina, all'inasprirsi di molti regimi dittatoriali e all'omologazione sociale e culturale prodotta dai nuovi media e dal boom economico.

Le riflessioni di Zanzotto sulla tortura vanno dunque inserite in un quadro di violenza ampia e generalizzata, che non permette più al soggetto di attribuire alcun valore positivo alla Storia e che lo getta in uno stato di crisi, di perdita di significato, in una emorragia di senso e di sé ben rappresentata dall'immagine fisica della tortura. Calato nell'orizzonte letterario, però, questo tema reca con sé due questioni differenti: quelle del corpo dello scrittore e del corpo della scrittura, che Zanzotto condensa nell'immagine fulminante del "poema-corpoferita," una "sanguigna bava grafica" chiamata a rappresentare una "parola che vive di per sé, nuovo corpo 'diverso.'"<sup>6</sup> L'idea di un "poema scritto con il corpo" (Zanzotto 99) sotto effetto della tortura—ossia sotto le pressioni del trauma della storia e del vissuto—e soprattutto quella di un nuovo corpo, un "dopocorpo" o corpo glorioso, trovano ovviamente in un autore come Antonin Artaud il proprio più illustre antecedente. Proprio Artaud, poeta suppliziato per antonomasia, è uno dei nomi che ispira maggiormente la produzione culturale degli anni sessanta: basti pensare da un lato agli scritti filosofici di Gilles Deleuze e dall'altro alla ricerca artistica del Living Theater, notevolmente influenzati dalla

ripubblicazione de *Il teatro e il suo doppio*, uscito anche in traduzione italiana esattamente nel 1968.<sup>7</sup> In uno scritto dello stesso anno, anche Zanzotto non esita a indicare Artaud—“crudele più di ogni suo progetto,”<sup>8</sup> tanta è l’incandescenza della sua parola—come addirittura non citabile, salvo poi fare proprio dell’autore francese uno dei modelli operativi maggiormente attivi nella sua opera e—se le date, come credo, contano qualcosa—ne *La Beltà*.

Come ha scritto Stefano Agosti, *La Beltà* si presenta come “una messa-in-rappresentazione totalizzante del linguaggio,”<sup>9</sup> allestita sulla pagina nella consapevolezza del principio saussuriano dell’arbitrarietà del segno linguistico e dell’assunto lacaniano che il significante, prioritario rispetto al significato, fonda la stessa struttura del soggetto, determinando quella mancanza che lo costituisce in quanto tale. Uno dei gesti più importanti compiuti da Zanzotto è proprio la sostituzione del punto di vista dell’io con quello del soggetto dell’inconscio, che in quanto lacanianamente “strutturato come un linguaggio,”<sup>10</sup> si rivela nel continuo slittamento metonimico da significante a significante (“scorrere nello scorrimento profondo”), in una babele di codici che tende a ritrovare l’origine stessa del linguaggio—e quindi dell’essere—attraverso “il brulichio, il formicolio, il premere sillabico, il borbottio viscerale di una poliglossia che prolifera in germe o si dissocia in grumi di materia, difficilmente controllabile.”<sup>11</sup> Tale sommovimento linguistico—prossimo all’incontenibile verbigerazione artaudiana—è già un primo segno di sintonia con il sottofondo anarchico e rivoluzionario che caratterizza i movimenti della fine degli anni sessanta, in quanto radicale messa in discussione dell’intero istituto linguistico e, nello specifico, dei limiti del linguaggio poetico tradizionale. Se, ad esempio, nelle raccolte zanzottiane precedenti era rinvenibile l’immagine di un corpo chiuso, legato nelle sue oscillazioni osmotiche tra psiche e paesaggio al problematizzarsi dell’io, ciò era dovuto anche alla natura doppiamente simbolica—in quanto letteraria—del linguaggio impiegato. Con *La Beltà* e il successivo poemetto *Gli sguardi i fatti e senhal* (1969), ci si trova di fronte alla disgregazione stessa dell’ordine simbolico (e quindi di ogni ordine costituito) attraverso il tentativo di regredire al momento in cui l’io non si è ancora formato come oggetto—prima cioè “dell’erezione ottica del Soggetto”<sup>12</sup>—attraverso quello che Lacan ha definito lo “stadio dello specchio” in un fondamentale articolo citato alla lettera da Zanzotto nel decimo componimento di *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*:

1—Lo stadio psicologico detto «dello specchio»  
come costitutivo della funzione dell'io.

(X, 1-2)

Nello stesso componimento, viene anche espresso il desiderio del soggetto di costituirsi in un'immagine corporea unitaria, seppur minimale, un io-mosca:

10—E divago, nel mancamento, alla ricerca di un'immagine,  
immaginina mia come una mosca, io.

(23-24)

Il riferimento a un'immagine microscopica di sé si ricollega alla natura infantile dello stadio, quando il bambino, incontrando per la prima volta la propria immagine riflessa in uno specchio, si identifica con essa in quanto forma unificata del corpo che garantisce consistenza e unità alla percezione di sé come Io (*moi*): “nel campo in cui fu dato/ anche al tuo—come il nostro—maestabilizzato/ corpo, volto, un significato” (*Ampolla (cisti) e fuori* 23-25). Al di qua dello specchio il bambino non è però che un corpo-in-frammenti (*corp morcélé*) corrispondente alla natura scissa del soggetto (*je*):<sup>13</sup> “il retaggio fantasmatico e/ corporificazione di ciò che è invece disietto e disparato” (*Profezie XIV, 1-2*). Così come l'io si forma corporificando la propria frammentazione reale in un'immagine unitaria del corpo, illusoria quanto la propria stessa unità, ne *La Beltà* ogni elemento linguistico “disietto e disparato” (interiezioni, sillabe, lallazioni infantili, cantilene, refrain pubblicitari, onomatopee...) si aggrega in maniera magmatica al *corpus* del linguaggio utilizzabile, in un progetto davvero impressionante di verbalizzazione totale: un discorso che si fa *dis-corpo*.

L'assunto che la natura del soggetto viva nella frammentazione—corporea e dunque linguistica—emerge proprio nel componimento che segna nella raccolta la più radicale regressione infantile del soggetto, *L'elegia in petèl*:

appare anche lo spezzamento saltano le ossa arrotate:  
ma non c'è il latte petèl, qui, non il patibolo,  
mi ripeto, qui no; mai stata origine mai dissezione.

(20-22)

Anche il petèl, lingua fisica di contatto con la madre<sup>14</sup> e dunque tentativo di risalire alle scaturigini del linguaggio, si scontra con l'impossibilità stessa dell'origine, impossibilità che Zanzotto trova già postulata nell'esperienza linguistica di Artaud: "il Satana bambino in culla mostrebbe che l'origine è già malata, è il male, che forse 'non c'è mai stata' (Artaud)."<sup>15</sup> Non esiste, insomma, letteratura innocente, per dirla con il Bataille de *La letteratura e il male*, tradotto in italiano proprio da Zanzotto: se la letteratura tende sempre a un "sospirato ritrovamento di un'infanzia" è perché l'uomo si trova costantemente di fronte all'esperienza della morte: "alla vita qualche volta è necessario non il fuggire le ombre della morte, ma il lasciarle ingrandire in sé, fino ai limiti dell'esistenza, fino alla morte stessa."<sup>16</sup>

Esporsi al rischio della morte è salire sul patibolo, accettare il proprio ruolo di condannato alla tortura fisica, all'essere, scriveva Artaud nella prefazione al *Tèatro della crudeltà*, "come suppliziati che fanno segni dal rogo."<sup>17</sup> Non è un caso che il già citato articolo zanzottiano s'intitoli *Combustioni e residui*, e che proprio l'immagine del rogo sia rinvenibile con una certa frequenza in tutta l'opera successiva di Zanzotto, soprattutto in forma d'incendio, fuoco della storia che brucia rivelando nell'uomo "l'essere di carne."<sup>18</sup> Ne sono una prova, ad esempio, gli avvertimenti in forma di pseudo cartelli stradali o pittogrammi sparsi tra le pagine di *Il Galateo in Bosco* (1978) e *Fosfeni* (1983):



INCENDI

PERICOLO  
D'INCENDI

In *Pasque* (1973), alla fenomenologia corporea del supplizio del rogo saranno poi dedicati alcuni versi di *La Pasqua a Pieve di Soligo* e anche se i nomi ivi citati sono quelli di "carbonizzati" celebri come Bruno, Vanini e Hus, non sembra inopportuno ricordare anche quello di Jan Palach, lo studente simbolo dei moti della Primavera di Praga, datosi fuoco nel 1969 in segno di protesta contro la dittatura comunista. Anche ne *La Pasqua a Pieve di Soligo*, i versi di Zanzotto sembrano rimandare al nome di Artaud, soprattutto per il riflettersi nel linguaggio di una fisicità in fiamme, "parola entrata a coltello nella carnagione che dura/ in una incarnazione che muoia sotto l'arcata della fiamma-isola di una lanterna di patibolo."<sup>19</sup>

HETH così reagisce l'organismo sotto tortura, questi urti scosse tossi  
Sono i toni cardiaci di que quei che ora, quanta ora, percossi

folgorati tacciono e in urlo sotto l'abbacinante, e si fanno  
addosso: vomitando e tacciono: sotto la lorgnette del [tiranno];

chi ..... dentro la propria malta  
.... chi ..... i denti saltano

(92-98)

Il linguaggio, definito ne *La Beltà* come “danza orale danza/ del muscolio di tutta la bocca” (*Profezie* V, 16-17) e identificato con il processo di dentizione del bambino (“sento il linguaggio/ come un una uni salire dentificare leggermente caramente” (*Possibili prefazi* IV, 27-28),<sup>20</sup> esplose, “salta” sotto l'effetto della tortura, nella doppia figura dell'urlo e del silenzio. Ma cosa resta allora del corpo? La stessa domanda sembra essersela posta anche Artaud in un testo intitolato *Cento-Nodi*:

Mutilate e decapitate un uomo, ben presto a furia di schegge  
di corpo non sarà più nel visibile, il signor ghigliottinato  
però sus-siste, non ovunque, ma da qualche parte.

Allora dove?<sup>21</sup>

La risposta è nel linguaggio, almeno secondo Zanzotto, che—ad esempio—vede nella vitalità della scrittura di Leopardi, l'immagine di una “testa ghigliottinata” che continua a vivere nonostante “la sua dissociazione dal corpo.”<sup>22</sup>

Il corpo frammentato, ghigliottinato, spezzato, del torturato non è dissimile dal corpo dell'*infans* (“Ego-nepios/ autodefinizione in infanzia” *Profezie* IX, 42-43), corpo in frammenti, che si riflette a sua volta nel *corpus* testuale, nel frangersi, inframmentarsi, imbalbarsi, rompersi e mutilarsi del linguaggio messo in scena con inedita violenza ne *La Beltà*. Fornisco, a mero titolo di esempio, alcuni versi:

E poi fare cenno alla matta, alla storia-storiella  
E alla fa-favola, femmine balbe, sorelle.

(*Alla stagione* 5-6)

e—tutto—e tutto-eros, tutto-lib. libertà nel laccio  
nell'abbraccio mi sta: ci sta.

(*La perfezione della neve* 23-24)



Dal punto di vista del contenuto, se nei versi di *Alla stagione* è evidente l'impossibilità del soggetto di fare affidamento sulla Storia, ridotta a storiella, favola, balbettio all'orlo dell'afasia, nella seconda citazione si rivela l'importanza della teoria freudiana, che insieme al marxismo forma anche la base culturale del movimento del '68. In particolare, il pan-erotismo zanzottiano sembra quasi un rimando al pensiero espresso da Marcuse in *Eros e civiltà*,<sup>23</sup> ossia all'idea di una società libera e non repressiva, e dunque non sessualmente repressa, da perseguirsi attraverso la funzione critica e liberatoria della fantasia, un'idea che riecheggia anche nel celebre slogan studentesco "l'immaginazione al potere."

Dopo quanto detto sinora e nonostante Zanzotto affermi che siano sempre "intersecati," pare ovvio che ne *La Beltà* a funzionare sia soprattutto quello che il poeta indica come "polo Artaud," polo "del gorgo pre-significante che sta creando significati e li rifiuta in continuazione,"<sup>24</sup> mentre l'opposto "polo Mallarmè," che "tende a cancellare la propria corporeità spostandola tutta sul lato della dissoluzione del corporeo nel verbale,"<sup>25</sup> sembra non essere parimente usufruibile nella raccolta, riducendosi, anche a detta di un esperto quale Stefano Agosti, a "modello di absolutezza da contemplare mentalmente."<sup>26</sup> In un'intervista relativa al volume del '68, infatti, Zanzotto non esita a indicare nell'analisi dei "dati simbolici in cui il vissuto appare, corporizzandosi, strutturandosi fin dalla origine come linguaggio"<sup>27</sup> un modo per cogliere più da vicino l'essenza stessa del processo creativo. Non dunque nella dissoluzione del corporeo nel verbale, cioè nella rimozione del corpo, ma nella corporizzazione stessa della verbalizzazione, sempre via Artaud:

Il testo, appunto [...] ha un certo effetto che chiamerei sindo-nico, per cui la verbalizzazione di Artaud resta inclusa nel punto di partenza corporeo.<sup>28</sup>

Anche l'effetto sindonico cui si riferisce Zanzotto, è un risultato della tortura e della violenza, che emerge sottoforma di lingua-corpo sulla superficie del testo: "il torturatore rilegge ciò che che/ che aveva fatto rossamente essudare fuori" (*Profezie* XVIII, 24-25); "il paesaggio ha tutto confessato, essudato,/ il paesaggio è in confessione, in sudore" (11-12). Non per nulla nella raccolta sono numerose le immagini che rimandano al sangue in scorrimento, non solo possibile riferimento alla violenza di quegli anni, ma anche simbolo della stessa impossibilità del soggetto di arrestarsi, coagularsi, su alcun significante definitivo. In quanto opera



immersa nella violenta insensatezza della realtà, *La Beltà* si conferma artaudiana “scena del corporeo” dove “ogni espressione come tale, è sanguinolenta.”<sup>29</sup> Così, almeno, *In una storia idiota di vampiri*:

Garza, scarso emostatico, obiettivo  
velato, occhio di talpa  
ahi nostro, sudario...  
(9-11)

Il soggetto imprime sulla pagina-sudario la propria figura in schegge, il proprio volto deformato tramite un linguaggio-sangue che si fa sindone, proprio come avviene in un autoritratto approntato da Henri Michaux, autore particolarmente amato da Zanzotto, descritto come “insieme di macchie che si assestano nei segni ambigui di una fisionomia, come in una veronica intravista nel sangue di un volto martoriato.”<sup>30</sup> Questa immagine di violenza totale—violenza subita dal soggetto—non può che far pensare ancora una volta all’ideatore del teatro della crudeltà, convinto (identificando erroneamente la parola greca *haima*—sangue—con *ema*) della necessità di una poesia (*po-ema*) fatta di sangue:

Car après, dit poématique, après viendra le temps di sang.  
Puisqu’ema, en grec, veut dire sang, et que po-ema  
Doit vouloir dire  
    après  
        le sang  
            le sang après.  
Faisons s’abord poème, avec sang.<sup>31</sup>

Aldilà dell’incompetenza filologica artaudiana, gravida però di vigore visionario, resta il fatto che il testo che reca impressa la “figura sfigurata” del proprio autore è testo intriso di vita, tanto che proprio nell’immagine del sangue, Zanzotto trova la garanzia della propria distanza dal tipo di sperimentazione condotta negli stessi anni dagli autori della Neoavanguardia e sentita come insieme di “parole sterilizzate e avulse da tutti i contesti.”<sup>32</sup> Anche un autore come Paul Celen, capace di raggiungere apici inarrivabili di ricerca linguistica, sarebbe potuto diventare—avverte ironicamente Zanzotto—un neoavanguardista produttore di “‘referti grammaticali’ [...] come una specie di Balestrini,” ma in lui e “nella sua parola c’era troppo

sanguinamento in atto,”<sup>33</sup> troppo vivo—in somma—il contatto con le ferite inferte dalla storia e dal vissuto.

Fatte queste considerazioni, non pare dunque difficile interpretare l'immagine del “mito sangue-morto ribollente”<sup>34</sup> con cui si apre significativamente l'ultimo componimento della raccolta, *E la madre-norma*, un sangue che ribolle mentre il Vietnam è in fiamme (“napal dietro il paesaggio;” “e il sangue è sempre tanto!”) e impazzano gli scontri tra polizia e manifestanti nelle strade e nelle piazze di tutto il mondo:

Fino all'ultimo sangue  
io che sono l'esangue  
e l'ultimo sangue c'è,  
il renitente, grumo di Gennaro, milza.

(*E la madre norma* 1-4)

Si noti allora quanto sia significativo che la raccolta si chiuda con un componimento che rimanda a una norma linguistica materna, infatti, nonostante ne *La Beltà* si incontrino numerosi riferimenti all'immagine della madre (la “madre-mamma,” la “mami-madre,” la “mammina vera”<sup>35</sup>) tutta l'opera precedente di Zanzotto, in quanto sottoposta al giogo della letterarietà, è per sua stessa ammissione legata al “fascino di un linguaggio assolutamente astratto, simbolizzante paterno (?), che in un primo momento si è identificato parzialmente con l'eredità ermetica.”<sup>36</sup> Come ha scritto Agosti, proprio in quanto luogo in cui si verifica la disgregazione del simbolico, *La Beltà* è “luogo della ‘Madre’ e della ‘Matrice’”<sup>37</sup> ascrivibile a quella dimensione materna che Julia Kristeva—nel suo *La rivoluzione del linguaggio poetico*—ha definito *semiotico* e in cui “la formalità linguistica è connessa con un’esteriorità d’ordine psicosomatico che si riduce, in definitiva, a una sostanza spezzettata,”<sup>38</sup> al corpo in frammenti del soggetto non ancora strutturato in io, non ancora entrato nel regime simbolico. Il semiotico, in quanto luogo della pulsionalità, della ritmicità e della faticità (allitterazioni, anafore, epifore, anadiplosi sono figure retoriche portanti nella raccolta), è dunque la categoria che meglio descrive lo stretto rapporto esistente tra il corpo e la parola che a partire da *La Beltà* caratterizzerà la poesia di Zanzotto. Anche la “fedeltà cupa al tedesco” di Celan, appare a Zanzotto come una “fedeltà alla madre,”<sup>39</sup> proprio perché per il poeta “far versi è un gesto infantile, narcisistico, che non si pone troppi problemi, è come quello di un bambino che fa le bolle di sapone. È un richiamare l'attenzione della mamma.”<sup>40</sup>

Colpisce che l'interesse di Zanzotto per la figura materna si sviluppi proprio mentre i diversi collettivi e gruppi femministi, anche in Italia, si moltiplicano e acquistano forza e profondità teorica, anche attraverso una profonda messa in discussione della maternità. Per Zanzotto, però, la madre coincide soprattutto con il femminile—poesia simboleggiato dalla beltà del titolo, e dunque—freudianamente—con l'oggetto del piacere, il desiderio erotico, «la chose», l'organo femminile:<sup>41</sup>

Ipereternità leccano l'idillio  
 succhiano dall'idillio,  
 l'idillia la piccola cosa  
 la cosina la bella

(*Profezie* V, 12–15)

La sublimazione—che la poesia ben rappresenta—consiste infatti nel trasformare in libido narcisistica la libido oggettuale, e se la poesia è per Zanzotto il tentativo di verbalizzare l'interezza del mondo attraverso un linguaggio che è insieme materno ed erotico, la stessa realtà diventa zona erogena, spazio di libertà pulsionale che—marcusianamente—può coincide con uno spazio di libertà tout court. Tuttavia, per il poeta il piacere resta interno al linguaggio, come sottolinea anche Roland Barthes ne *Il piacere del testo* (1973),

nessun oggetto sta in un rapporto costante col piacere (Lacan a proposito di Sade). Pure, per lo scrittore, questo oggetto esiste; non è il linguaggio, è la lingua, *la lingua materna*. Lo scrittore è uno che gioca col corpo della madre [...] per glorificarlo, imbellirlo, o per squartarlo, per portarlo al limite di ciò che, del corpo, può essere riconosciuto.<sup>42</sup>

Nella sua radicale ricerca poetica, Zanzotto è arrivato veramente all'“oltraggio” di giocare con il corpo della madre e all'“oltranza” del suo smembramento all'interno di un vero e proprio teatro anatomico-linguistico. La tortura e la violenza da cui siamo partiti non sono dunque solo lo sfondo dal quale muove la sperimentazione zanzottiana, ma anche—proprio come nel caso dei movimenti di giovani e operai—una forma di risposta a una realtà percepita come “piena di punte inmitte,” una realtà sfuggente, che comunica al soggetto il senso del pericolo. Nell'estremizzarsi del divario tra soggetto e realtà, anche la reazione di

Zanzotto è quella della radicalità, dove però ai gesti estremi delle folle di protestanti del '68, corrispondono solo "parole estreme," che fanno ancora oggi de *La Beltà* un'opera che sfida e provoca il lettore:

dolenti mie parole estreme  
 sempre ogni volta parole estreme  
 insieme esercito in pugna folla cattiva o angelica: state.

## Note

1. Zanzotto, Andrea. "Panagulis, la tortura." *Scritti sulla letteratura*. Milano: Mondadori, 2001. 97-98.
2. Panagulis, Alexandros. *Vi scrivo da un carcere in Grecia*. Milano: Rizzoli, 1974.
3. Mi riferisco all'articolo pubblicato da Pasolini su *Il Corriere della sera* il 14 novembre 1974, che inizia con la celebre frase "io so," poi raccolto in *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 1975) con il titolo *Il romanzo delle stragi*.
4. Si veda quanto espresso da Luc Ferry e Alain Renault in *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporaine*. Parigi: Gallimard, 1988. 78.
5. Lorenzini, Niva. "La 'beltà' di Zanzotto." *Il presente della poesia. 1960-1990*. Bologna: Il Mulino, 1991. 112.
6. Zanzotto, Andrea. *Panagulis, la tortura*. 99. Il tema del ferita è anche al centro del poemetto *Gli sguardi, i fatti e senhal*. Milano: Mondadori, 1969.
7. Artaud, Antonin. *Il teatro e il suo doppio: con altri scritti teatrali e la tragedia I Cenci*. Torino: Einaudi, 1968.
8. Zanzotto, Andrea. "Artaud: combustioni e residui." *Scritti sulla letteratura*. 92.
9. Agosti, Stefano. *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*. Prefazione a Zanzotto, Andrea. *Le poesie e prose scelte*. Milano: Mondadori, 1999. XIX.
10. Cfr. Lacan, Jacques. "Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi." *Scritti*. Torino: Einaudi, 1974.
11. Lorenzini 114.
12. Borch-Jacobsen, Mikkel. *Lacan, il maestro assoluto*. Torino: Einaudi, 1999. 62.
13. "Lo stadio dello specchio è un dramma [...] per il Soggetto, che preso nell'inganno dell'identificazione spaziale, macchina fantasmica che si succedono da un'immagine frammentata del corpo ad una forma, che chiameremo ortopedica.

della sua totalità.” Lacan, Jaques. “Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell’io.” *Scritti*. Torino: Einaudi, 1974. 91.

14. “Nello stesso dialetto si dice petèl la lingua vezzeggiativa con cui le mamme si rivolgono ai bambini piccoli, e che vorrebbe coincidere con quella in cui si esprimono gli stessi [...] resta incertamente definito il campo di un’espressione che si fa e rifà di continuo, in una mezza via che oggi non potrebbe più sussistere: espressione non protetta, come forse sarebbe l’inizio (petèl) e insieme riluttante alla fine.” Zanzotto, Andrea. “Nota a La Beltà.” *Le poesie e prose scelte*. 352. Si noti la coincidenza con la definizione di corpo grottesco data fornita Bachtin: “Il corpo grottesco, come abbiamo più volte sottolineato, è un corpo in divenire. Non è mai dato né definito: si costruisce e si crea continuamente.” Bachtin, Michail. *L’opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi, 1979.

15. Zanzotto, Andrea. “Infanzie, poesie, scuoletta (appunti).” *Le poesie e le prose scelte*. 1182.

16. Bataille, George. *La letteratura e il male*. Milano: SE, 1987. 28.

17. “[Artaud] parla delle poesie come di segni, gesti, provenienti da qualcuno che stia sul rogo, da una semanticità intrinseca alla terribilità dell’essere corpo.” Zanzotto, Andrea. *Artaud: combustioni e residui*. 91.

18. Zanzotto, Andrea. “1944: FAIER.” *Sull’altopiano e prose varie*. Vicenza: Neri Pozza, 1995. 106.

19. Artaud, Antonin. *Œuvres complètes*. vol. I. Paris: Gallimard, 1956. 9.

20. Si noti come la successione di *u* e di *u* simili la chiostra dei denti del bambino, il suo succedersi di pieni e di vuoti.

21. Artaud, Antonin. *Al paese dei Taralumara*. Milano: Adelphi, 1966. 214.

22. Zanzotto, Andrea. “A faccia a faccia.” *Scritti sulla letteratura*. 126.

23. Marcuse, Herbert. *Eros e civiltà*. Torino: Einaudi, 1955. Non è un caso che la ristampa successiva sia del 1968.

24. Zanzotto, Andrea. “Tra ombre di percezioni fondandi (appunti).” *Le poesie e prose scelte*. 1341.

25. Zanzotto, Andrea. “Testimonianza.” *Scritti sulla letteratura*. 88.

26. Agosti, Stefano. *L’esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*. XXI.

27. Zanzotto, Andrea. “Alcune prospettive sulla poesia oggi.” *Le poesie e prose scelte*. 1144-45.

28. Zanzotto, Andrea. *Testimonianza*. 91.

29. *Testimonianza*. 88.

30. Zanzotto, Andrea. *Panagulis, la tortura*. 98.

31. Artaud, Antonin. *Œuvres*. A cura di Eveline Grossman. vol. XXIV. Paris: Gallimard, 2004. 309.

32. Intervista a cura di Donatella Favaretto. *Revue des Études Italiennes*. XLIII: 1-2 (1997): 56.

33. *Diverse linee d'ascesa al monte*. 55.

34. Zanzotto, Andrea. *Note a La Beltà*. 357.

35. Per approfondimenti su questo tema si veda: Conti Bertini, Lucia. *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*. Venezia: Marsilio, 1984.

36. Zanzotto, Andrea. "Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere." *Le poesie e prose scelte*. 1231-1232.

37. Agosti, Stefano. "Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto." In Zanzotto, Andrea. *Poesie (1938-1986)*. Milano: Mondadori, 1993. 12.

38. Kristeva, Julia. *La rivoluzione del linguaggio poetico*. Venezia: Marsilio, 1979. 25.

39. *Diverse linee d'ascesa al monte*. 56.

40. *Diverse linee d'ascesa al monte*. 62.

41. Lucia Conti Bertini ha scritto che nella letteratura psicanalitica non è raro che l'organo femminile venga indicato con questo termine e porta ad esempio un passo da *Il libro dell'Es* di Groddeck. Aggiungo alla postilla della studiosa il fatto che negli ambienti psichiatrici parigini frequentati da Freud durante i suoi anni di specializzazione alla Salpêtrière, la morale di fine ottocento imponeva di utilizzare eufemismi per riferirsi agli organi sessuali. Charcot, ad esempio, sotto la cui direzione Freud lavorò, parlando con i suoi studenti si riferiva sempre all'organo femminile con l'espressione «la chose».

42. Barthes, Roland. *Variations sulla scrittura – Il piacere del testo*. Torino: Einaudi, 1999. 102.