

Giancarlo Alfano

*L'immagine indelebile.  
Visione e posizione in Andrea Zanzotto*

1. *Abitare*

Ragionando sul lavoro poetico di Andrea Zanzotto, e più in particolare sulla «congiunzione tra Poesia e Luogo», Andrea Cortellessa ha ripreso due celebri interventi di Heidegger che stabiliscono un esplicito rapporto tra l'operazione artistica e la costruzione dello spazio dell'abitare. Il «formare» dell'arte, ha scritto il filosofo, «avviene nel modo del circoscrivere, come un includere e un escludere rispetto a un limite»<sup>1</sup>. La rappresentazione consisterebbe dunque innanzitutto nel perimetrare un «luogo» che si «apre di volta in volta» come «contrada che raccoglie le cose nel loro reciproco con-appartenere ad essa»<sup>2</sup>: ciò che è dentro *fa senso* per il fatto di essere ritagliato all'interno di uno spazio circoscritto insieme ad altri elementi che gli sono compresenti. L'operazione del descrivere «una finestra», per dirla con Leon Battista Alberti<sup>3</sup>, sembra dunque anche per Martin Heidegger il gesto al tempo

Giancarlo Alfano, Università di Napoli Federico II, Dipartimento di Studi Umanistici, via Porta di Massa 1, 80135 Napoli. giancarlo.alfano@unina.it

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *L'arte e lo spazio* [1969], Genova, il melangolo, 1998, p. 17. Cfr. la discussione di Andrea Cortellessa, *Zanzotto. Il canto nella terra*, Bari-Roma, Laterza, 2021, pp. 234-235. A questo saggio rimando anche per la bibliografia degli studi su Zanzotto, di cui mi permetto di segnalare soltanto, per la presenza di Heidegger in Zanzotto, a Luca Stefanelli, *Il divenire di una poetica. Il «logos veniente» di Andrea Zanzotto dalla «Beltà» a «Conglomerati»*, Milano-Udine, Mimesis, 2015 e a Francesco Venturi, *Genesi e storia della «trilogia» di Andrea Zanzotto*, Pisa, ETS, 2016; per la lettura di Lacan da parte del poeta, vanno invece ricordati, oltre ai fondamentali contributi di Stefano Agosti (ora raccolti in *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, Milano, il Saggiatore, 2015), almeno Luigi Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2002, e adesso Alberto Russo Previtali, *Zanzotto/Lacan. L'impossibile e il dire*, Milano, Mimesis, 2019.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 29-31.

<sup>3</sup> Si tratta di un elemento fondamentale intorno a cui si sono esercitati soprattutto gli storici dell'arte ed estetologi di area culturale francesi da Louis Marin e Hubert Damish fino a Gérard Wejcman e Viktor Stoichita passando per Daniel Arasse.

stesso preliminare e istitutivo del fatto d'arte. Ne parleremo più avanti.

Intanto osserviamo che questo medesimo gesto riguarda la fondazione del costruire, ossia, per dirla con l'altro saggio heideggeriano utilizzato da Cortellessa, del *Costruire abitare pensare*, azioni il cui darsi è coestensivo a un circoscrivere: «nell'abitare risiede l'essere dell'uomo – ha scritto il filosofo –, inteso come il soggiornare dei mortali sulla terra». Frase che ricalca in maniera evidente l'altra celebre espressione heideggeriana – «il linguaggio è la casa dell'essere» – tanto più se si ricorda che questa prosegue affermando che «nella sua dimora abita l'uomo». <sup>4</sup> Il ricalco o simmetria tra le due formule si potrebbe allora sintetizzare così: «la casa è l'essere dell'essere di linguaggio».

Se si pensa che in quel «soggiornare [...] sulla terra» il filosofo intrecciava i suoi pensieri con la poesia di Hölderlin, tanto più appropriato appare il rapporto tra il pensiero heideggeriano della dimora e la pur peculiarissima poesia zanzottiana della *Heimat*. Solo che il poeta di Pieve di Soligo è stato lettore tanto del filosofo tedesco quanto di Jacques Lacan (che legge a sua volta Heidegger), per il quale il “linguaggio” è il luogo stesso della alienazione, cioè lo strumento che produce e che rivela il non-essere dell'uomo a sé stesso. Lo ha detto con efficace sintesi Stefano Agosti: nella concezione lacaniana «il linguaggio» è la «struttura originaria» che «determina la divisione (la *Spaltung*) del soggetto», al tempo stesso rimuovendola e occultandola in virtù della sua natura di codice, cioè di «luogo di produzione dei significati» e di «strumento della comunicazione e dello scambio» <sup>5</sup>.

La lettura incrociata di Heidegger e Lacan finisce col risolvere la “casa” in uno spazio insidioso e l'abitare in una esperienza in-

<sup>4</sup> M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, p. 97.

<sup>5</sup> S. Agosti, *Strutture verbali e logica del discorso: le lingue dell'aporia*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di M.A. Bazzocchi e F. Curi, Pendragon, Bologna, 2003, p. 242, nonché Id., *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le Poesie e Prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, saggi introduttivi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori (“I Meridiani”) 1999, pp. IX-XLIX. Cfr. anche Matteo Carbone, *Introduzione a A. Zanzotto, Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2017, p. 18: «In Lacan, la *Spaltung* (divisione, faglia) si verifica nel soggetto quando questi, al momento del suo ingresso nell'ordine simbolico, è letteralmente diviso tra un'istanza agente (l'“io”) e un inconscio largamente segnato dalla sovrastruttura dell'ordine simbolico».

confortevole, se è vero che l'essere di linguaggio si trova a risiedere in una dimora che lo allontana da sé stesso. A questo plesso concettuale appartiene un racconto pubblicato per la prima volta da Zanzotto nel 1963, *Premesse all'abitazione*<sup>6</sup>, in cui sono esposte le complesse vicende che portano all'acquisto di un lotto di terreno sul quale il narratore intende costruire la casa per sé e la famiglia.

## 2. Il perimetro dello sguardo

Si tratta – com'è noto – di un testo ibrido, in cui la narrazione in prima persona della ricerca della casa da abitare è alternata a riflessioni di poetica, a riferimenti crudamente autobiografici e a scorciate allusioni letterarie. Si tratta però anche di un racconto a suo modo lineare, la cui struttura è tripartita: esposizione delle difficoltà iniziali, acquisto sfortunato di un primo lotto di terra dove si intende costruire il fabbricato, acquisto di un secondo lotto in una collocazione più favorevole.

Le tre sequenze illustrano la necessità di una *decisione*, di un taglio rispetto a quel che si è stati fino a quel momento per lasciare che altro faccia senso nella nuova quadratura (o metratura) individuata. Un taglio: che è quanto dire la scelta di una discontinuità rispetto a sé stessi, una riconfigurazione del passato in funzione di un futuro verso il quale ci si intende proiettare, coi conseguenti dubbi e problemi e angosce. Un taglio che, tuttavia, si deve realizzare necessariamente dentro i confini di quel «paese» cui il soggetto narrante appartiene da sempre.

Viene poi la narrazione dell'acquisto di un primo lotto e la rivelazione del fatto che il «danno che ottenebra» la vita del narratore «occupa anche gran parte» del luogo in cui egli ha scelto di vivere<sup>7</sup>. Dopo avere infatti acquistato, tra mille incertezze e preoc-

<sup>6</sup> Scritto nel 1963, *Premesse all'abitazione* è accolto in *Sette piaghe d'Italia*, Milano, Nuova Accademia, 1964, per poi essere incluso in A. Zanzotto, *Racconti e prose*, con introduzione di C. Segre, Milano, Mondadori, 1990 e infine in Id., *Sull'Altopiano e prose varie*, Vicenza, Neri Pozza, 1995. Nella sua *Introduzione*, Cesare Segre aveva già individuato la centralità di questa prosa narrativa (cfr. in particolare A. Zanzotto *Sull'Altopiano e prose varie*, cit., pp. 7-8), ribadita adesso da Andrea Cortellessa in A. Zanzotto, *Premessa all'abitazione – Abitare*. Zanzotto, Torino, Nino Aragno, 2021.

<sup>7</sup> A. Zanzotto, *Le Poesie e Prose scelte*, cit., pp. 1035. D'ora in avanti i riferimenti saranno direttamente a testo con la sigla PPS seguita dall'indicazione di pagina.

cupazioni nevrotiche, una particella di terreno adatta, il narratore vi si reca un giorno, quando all'improvviso gli sovviene che, anni prima, mentre si trovava proprio in quella medesima porzione di territorio egli ha assistito all'uccisione di Gino, un suo compagno partigiano, durante un rastrellamento nazista (PPS 1044).

La terza parte del racconto espone infine la decisione di acquistare un altro «appezzamento» di terreno, che se «forse» è «il peggiore di tutti gli altri contigui», si trova però «vicino al centro» ed è pertanto in una «zona della psiche sicuramente immune» (PPS 1046). Questa volta la scelta è giusta, la congiuntura economica è favorevole, la permuta con l'altro lotto vantaggiosa, i debiti necessari per la costruzione e l'arredo della casa sopportabili e le prospettive di organizzazione domestica incoraggianti (PPS 1047-1049). Nonostante le incertezze del futuro e le terribili paure per l'equilibrio tra i grandi poteri del mondo, «il lotto c'è, e si fa ormai l'orientazione, si piantano i paletti, si segna con gli spaghi il perimetro della casa» (PPS 1050).

La tripartizione diegetica, col suo tipico andamento che porta da una condizione iniziale a un peggioramento e infine alla conclusione positiva, è rafforzata dalla distribuzione altrettanto tripartita delle considerazioni sulla scrittura letteraria che si susseguono in ciascuna delle sequenze. Alla prima corrisponde la dichiarazione di indifferenza rispetto al «narrare o informare»: «il mio scrivere, altre cose – afferma il narratore –, è un modo di essere [...] è come un cemento [...] che per sisma sbalzi da strati» (PPS 1028). Nella seconda viene invece chiarito che il «desiderio» di cui è animata la scrittura del narratore è quello di «un dire che sia ferro», come «una punta, una testa a grifo che scava dentro un impasto, un impasto e pur durissimo (come sotto alte pressioni da centro della terra)» (PPS 1039). L'ultima sequenza viene invece addirittura chiusa da una sorta di manifesto che individua «il vero compito» nel «lasciarsi scuoiare da Apollo» (cioè nel poetare, credendo «nella costruzione originaria, diretta, in soggetto predicato e complementi, in quella che fa casa dove si può abitare» (PPS 1050).

Cortellessa ha dunque visto giusto nell'associare i due saggi heideggeriani sull'arte e sull'abitare: il perimetro, il gesto istitutivo del delimitare è ciò che consente anche la scrittura poetica, il «dire», come vuole la più illustre tradizione lirica italiana. Ma le parole del filosofo, abbiamo visto, sono strutturalmente minate

dalla prospettiva lacaniana di una alienazione fondamentale di cui il linguaggio è al tempo stesso causa, agente di contrasto e assunto.

La questione viene rivelata e in qualche modo risolta dalla terza costante ternaria presente nel racconto: la rappresentazione di una visione. La prima sequenza contiene infatti una straordinaria descrizione della trasformazione stagionale del panorama che si offriva in gioventù al narratore quando viveva «nella casa vecchia dei [suoi]». Spingendo lo sguardo fuori dalla finestra dello «studio» egli infatti poteva vedere nettamente, profilato «oltre i campi e gli alberi finemente scritti», il cimitero, la cui figura veniva «piano piano» sgretolata dalla «buona stagione», giacché le «foglie sempre più folte, con la primavera, cancellavano il cimitero che poi d'estate sembrava un lontanissimo aldilà dissolto dietro il verde»; col ritorno dell'autunno, le luci «ritessevano e facevano emergere le linee di un affresco perduto sotto l'intonaco» (PPS 1035). Nel paradiso giovanile della Cal Santa, come si chiama la «contrada» paterna nel paese avito, l'accordo del soggetto con la linea familiare e con tutte le generazioni passate era dunque garantito dalla «domesticità» della casa: un perimetro già dato in un sistema di equilibrio psichico confermato dalla regolarità della visione.

L'ultima sequenza si sofferma invece a lungo su ciò che il soggetto ha vissuto e visto da giovane uomo – ai diciassette anni e subito dopo – nella «zona» luminosa cui appartiene anche «l'appezzamento vicino al centro» col quale viene sostituito il lotto sfortunato acquistato in precedenza: in quella che al tempo della giovinezza era una «ampia luce di vegetazione» sorgevano infatti i prati «da riposarvi e soprattutto da andarvi a baciare e toccare le ragazze» (PPS 1046), e poi, proprio lì, «proprio da quell'incrocio da cui si potevano sorvegliare le due strade», qualche anno dopo egli avrebbe sostato «per spiare da gran distanza dritto in piazza, e senza farmi notare, l'arrivo dell'autobus che portava un'altra ragazzina: era il mio amore» (PPS 1047). Quel lotto possedeva dunque quasi già in germe la storia matrimoniale e la possibilità della casa futura: spiando da lontano l'arrivo dell'amata e futura sposa, il narratore poteva anche già quasi guardare dal di dentro della casa che avrebbe infine abitato.

Anche la sequenza intermedia è costruita su una visione, ma si tratta di una visione assente, o meglio latente, rifluita altrove e fatta emergere proprio dalla potenza visiva del luogo. Recatosi

sul suo lotto per controllarne «i paletti di confine», il narratore si accorge all'improvviso

di un'interferenza che in un primo momento era rimasta subliminale, come una forma di dialogo connaturato all'atto di sistemarmi proprio in quel punto del paese; qualcosa di rimosso violentemente e che pure puntava verso il conscio (PPS 1043-1044).

Guardando «il nucleo più antico del paese» che si stende «all'orizzonte ovest» del suo nuovo possedimento, ecco che all'improvviso innanzi agli occhi del narratore «deflagrava il 10 agosto 1944», giorno in cui Gino, non riuscendo a rifugiarsi nei campi del «granoturco vero e buono e altissimo», veniva colpito dalla raffica nazista e moriva dissanguato ore dopo. Affacciandosi alla finestra, il narratore avrebbe dunque

scorto tra il [suo] lotto e le ombre secentesche [del paese vecchio] sullo sfondo, il vano immenso di quei campi ormai per sempre senza rifugio, avrei veduto il folle sgambettare di Gino su quei solchi delle miserrime piantine, dalle foglioline incapaci e pigre di fronte alla morte, o un'erba tesa vanamente a dissimulare il sangue: e non solo in agosto, ma ogni giorno: io sono legato, rotto al piede. Là non avrei potuto costruire (PPS 1045-1046).

Se la tripartizione è segno della forte coesione, diegetica e ideologica, del racconto, mi sembra particolarmente rivelatore il fatto che le tre sequenze intrecciano l'identificazione della abitazione al rapporto tra scrittura e visione. Il problema del *costruire* passa così a significare qualcos'altro che la semplice edificazione di un nucleo abitabile: quel verbo implica l'impegno necessario nel fatto estetico, il coinvolgimento nella scrittura come luogo condiviso.

Ma pone anche la questione sulla possibilità di costruire rimanendo *di faccia* all'evento, interrogandosi sulla necessità di sistemare uno schermo figurale tra sé e il trauma: ciò che invece può essere attraversato solo dopo aver stabilito la giusta distanza dalla quale gettare lo sguardo. Per un artista questa distanza non può che essere la forma: *Premesse all'abitazione* si offre pertanto come una interrogazione, presentata nei termini di un racconto più o meno autobiografico, intorno allo statuto dell'immagine in letteratura.

### 3. Estensione della psiche

Il triplice punteggiamento teorico disseminato nel racconto mette in evidenza un altro aspetto che riguarda sia il rapporto della letteratura con l'immagine sia il rapporto del soggetto con la spazialità. Mi riferisco alla sovrapponibilità di spazi e tempi, e anzi l'accoglienza che uno spazio, una "geografia", ha nei confronti della distensione temporale, di cui può contenere diverse fasi o "momenti". Leggendo il racconto di Zanzotto si può osservare come vi sia presentata tanto la versione benefica, rasserenante, di questa dinamica, come accade nelle visioni riportate nella prima e nella terza sequenza, sia quella angosciante, com'è per la deflagrazione del trauma bellico nella sequenza intermedia. La differenza è nella qualità intrinseca dell'immagine: nel primo caso la visione rientra in una narrazione coerente e continua di sé; nel secondo essa invece urge, *punta verso il conscio*: chiede al soggetto, che non ne era (più) consapevole, di essere vista.

In entrambe le situazioni il narratore si trova *adesso* di fronte a uno spazio al quale si sovrappone il tempo dell'*allora*. Tuttavia, nel secondo caso il passaggio dall'uno all'altro momento satura lo spazio facendo emergere un'immagine dimenticata ma rimasta "insepolta"<sup>8</sup>; di conseguenza lo spazio perde la sua accoglienza, se non addirittura la sua *consistenza*, e si sfalda nel gioco delle impressioni retiniche: quanto si è visto una volta, anzi *quella volta* acquista una vividezza insopportabile.

Del resto, è nella natura del trauma di esistere nella forma della ripetizione: ed è appunto la dinamica ossessiva del ripetersi del sempre uguale ciò che il narratore afferma più volte di temere, prima che la ripetizione si realizzi proprio davanti ai suoi occhi. Costruire la propria casa di fronte alla scena, perimetrare l'*allora* nella dimora dell'ora e del futuro, significa cedere a questa coazione, impossibilitarsi alla soluzione formale che, sola, può trasmettere il trauma al di fuori delle logiche della coazione inconscia.

Una simile condizione presuppone che le dinamiche psichiche, per quanto "interiori" esse siano, non solo vengano proiettate nello spazio esterno, ma che in quello trovino espressione. Ne di-

<sup>8</sup> Cfr. Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* [2002], Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

scusse tra i primi Sigmund Freud, che nel caso del Piccolo Hans illustrò le modalità con cui il soggetto istituisce la propria identità psichica attraverso il dialogo col mondo esterno. Esponendo l'anamnesi della fobia di Hans, Freud si soffermò sul fatto che la casa del bambino era collocata dirimpetto alla dogana cittadina, barriera simbolica che regola il regime economico. Hans, guardando quotidianamente attraverso la finestra il cavallo che trascina il carro per la pesatura delle mercanzie, elabora la catena del significante, riconoscendo nella scena che gli si presenta ogni giorno innanzi la forma della responsabilità di fronte alla Legge. Attraverso la sovrapposizione delle due espressioni omofone tedesche *Wägen der Pferd* ("i carri del cavallo") e *wegen der Pferd* ("a causa del cavallo"), egli trasforma la scena del cavallo che trascina il carro in una rappresentazione della imputabilità giuridica: in questo modo egli mette a fuoco, e porta a espressione, sia pure nella forma della zoofobia, il problema della sua stessa esistenza in vita.

L'organizzazione spaziale delle pulsioni e dei «loro destini» viene, dunque, realizzata da Hans attraverso una proiezione, o anche, visto che siamo in campo zanzottiano, una «prospezione» di sé sulla pianta della città. Su questa «scenografia», come l'ha chiamata Lacan nel seminario dedicato alla *Relazione oggettuale* (1956-57)<sup>9</sup>, si realizza la «tragicommedia» del bambino che fa i conti con la sua provenienza dal coito dei genitori riorganizzando la coabitazione del vivente sulle coordinate della prossimità domestica: lo sguardo lanciato oltre la finestra lo porta infine a sviluppare una fobia per il cavallo, nei cui baffi (in virtù dei processi di condensazione e spostamento) egli ravvede la pelurie che cresce sotto il naso del padre.

Sviluppando le implicazioni di questo celebre caso, Virginia Finzi Ghisi e Sergio Finzi, hanno elaborato una teoria della estensione della psiche, cioè di una rappresentazione nel mondo esterno dei processi e dei conflitti inconsci<sup>10</sup>. Come nell'esempio del

<sup>9</sup> Jacques Lacan, *Il seminario*, Libro IV, *La relazione oggettuale* (1956-1957), Testo stabilito da J.-A. Miller, Edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2007. Cfr. Bruno Moroncini, *Lacan, il mito, la logica, ovvero quanta intelligenza si nasconde sotto le «sciocchezze» del piccolo Hans*, in *Fobia e perversione nell'insegnamento di Jacques Lacan*, a cura di R. Armellino e M. Parisi, Napoli, Cronopio, 2012, pp. 181-210.

<sup>10</sup> Cfr. almeno Sergio Finzi, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Bari, Dedalo, 1989 (nuova ed. Roma, Luca Sossella Editore, 2018); Virginia Finzi Ghisi, *I saggi. 1968-1998*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1999.

cavallo, a loro avviso l'elaborazione del significante linguistico si strutturerebbe insieme alla costruzione topografica: il soggetto distribuisce le proprie pulsioni in relazione al sistema degli spazi da cui è circondato, di cui segue le traiettorie e le linee di forza, nel tentativo di riconoscersi *uno* e *continuo*, a dispetto dei cambiamenti che avvengono nella sua interiorità e nel suo corpo. Che è assunto centrale di *Premesse all'abitazione*, dove appunto si parla di un «peccato di spazialità, della tridimensionalità» che attanaglia gli esseri umani (PPS 1032).

Questa individualità coerente nel tempo si misura con le dinamiche dell'immagine, come peraltro spiega il narratore quando afferma che

Rapidi e imprevedibili sono i mutamenti del mio tempo interiore, con le decine e decine di immagini del mio paese che si legano a una via o a un'altra; ore e giorni che in apparenza si sovrappongono in uno screziatissimo e inestricabile tessuto, ma che invece scattano fuori acutamente distinti l'uno dall'altro (PPS 1034).

*Acre distinzione*, con l'immagine di Gino che si staglia nel panorama domestico. La necessità umana di dover «pur esistere da qualche parte», per dirla col Presidente Schreber,<sup>11</sup> o insomma la condanna alla *insistenza* che tutti patiamo non può essere riscattata dalla illusione di un «ricetto». La «dimora» non si erge a spazio di garanzia: sia perché è insidiata dalle medesime logiche della ripetizione tipiche del Capitale, sia perché è a sua volta «occupata» da quello stesso «danno» che il narratore individua in «gran parte dell'universo, e che tuttavia [lo] costringe ad abitare qui» (PPS 1035). Il «paese» non è estraneo al male, ma, al contrario, ne è abitato: il soggetto è costretto ad abitare-qui *proprio perché* «qui» è la dimora dell'alienazione. Per questo motivo che la questione dell'abitare, istituita dal perimetrare, non può essere dissociata dalla questione dell'immagine: e più precisamente delle condizioni che ne permettono l'apparizione.

<sup>11</sup> Cfr. Daniel Paul Schreber, *Memorie di un malato di nervi* [1903], Milano, Adelphi, 1974.

#### 4. *Dialettica dell'immagine*

Possiamo così finalmente affrontare la questione della immagine come viene tematizzata e al tempo stesso rappresentata nel racconto di Zanzotto. Un primo aspetto riguarda la reversibilità relativa tra interno ed esterno prodotta dalla estensione della psiche, in base alla quale delle immagini interiori possono essere ritrovate nel mondo esteriore: quel che si vede fuori appartiene al dentro.

Un secondo aspetto riguarda il coordinamento tra un certo *situarsi* e l'apparizione della immagine: il narratore si ricorda di quando era seduto allo studio e guardava la finestra, ed ecco che *da quella posizione* l'immagine stagionale del cimitero si ripresenta (PPS 1035); il narratore si colloca in una certa porzione di territorio ricordando quanto ha vissuto e visto collocandosi in quello stesso lembo del paese avito, ed ecco che volti e seni del passato, o ecco che la corriera da cui scende la fanciulla amata riappaiono alla vista (PPS 1046). Come per le due sequenze estreme del racconto, anche l'immagine centrale viene prodotta da un certo situarsi, cioè dalla posizione fisica occupata dal narratore quando si trova nel suo nuovo lotto. Solo che non si tratta di un rammemorare volontario, né di un ricordo riconducibile alla coerenza di sé con sé e col mondo. Si tratta al contrario di una esperienza improvvisa, inaspettata (per quanto covata nel fondo) ma rivelatoria di una discontinuità. Mentre sta sistemando i paletti di confine, nel momento in cui sta verificando il perimetro che consentirà il *taglio* con la sua vita passata per costruire la casa della sua vita futura, ecco che il passato insepolto, l'immagine rimasta inerte insorge e diventa visibile.

Si riconosce qui il meccanismo della «immagine dialettica» secondo cui il senso di un'immagine si rivela in un tempo diverso rispetto al tempo in cui quell'immagine si è prodotta, cioè al tempo in cui è avvenuto l'evento cui corrisponde quell'immagine. Nelle parole di Walter Benjamin, l'«indice storico delle immagini», cioè il loro essere collocate in un certo tempo, «ci dice non solo che esse appartengono a un'epoca determinata», per esempio l'adolescenza o la prima giovinezza, «ma soprattutto che esse giungono a leggibilità» in un'altra epoca<sup>12</sup>. Ma se l'immagine dialettica è ponte

<sup>12</sup> Cfr. Walter Benjamin, *Opere complete*, vol. IX, I «passages» di Parigi (1927-40), Torino, Einaudi, 2000, pp. 517-518.

tra due epoche, o tempi, essa è anche apertura di un senso che può darsi soltanto in un tempo diverso da quello in cui si è prodotta: come ha scritto Giorgio Agamben, questa modalità della immagine rivela una «oscillazione irrisolta fra un'estraneazione e un nuovo evento di senso»,<sup>13</sup> cioè tra una perdita nel puro darsi dell'evento fattuale e una riacquisizione successiva che reimmette quella immagine (e dunque quell'evento) in una nuova combinazione di elementi: in una nuova produzione di senso.

Nei termini benjaminiani, potremo allora dire che la deflagrazione del 10 agosto 1944 giunge a leggibilità solo quando il soggetto ha deciso di costruire la sua abitazione, cioè di tracciare il perimetro dentro il quale fondare la nuova serie generazionale. Proprio per questo l'apparizione sorge mentre il narratore sta controllando i picchetti di confine, perché appunto quella immagine segna l'impraticabilità di un progetto che non voglia tenere presente il carico del passato, ossia il fatto di essere sopravvissuti laddove gli altri, i «compagni» che sono «corsi avanti»,<sup>14</sup> hanno già raggiunto la morte. A differenza del cimitero della prima sequenza, immagine controllata e pacificamente inserita nella sequenza delle stagioni, e a differenza delle scenette sensuali o sentimentali della terza sequenza narrativa, la *scena* della morte in diretta, dapprima "estraniata" nella retorica partigiana o nel racconto – sia pure doloroso – di guerra, *fa senso* "adesso", nel momento in cui viene perimetrata assieme alla vita presente e futura del soggetto, diventando rivelazione del «danno» incistato nella dimora-paese.

Recuperando le considerazioni sviluppate da Georges Didi-Hüberman a proposito dei celebri scatti fotografici all'interno della camera a gas di Auschwitz, si potrebbe osservare che la dinamica dell'*après-coup* che insidia lo spazio della dimora zanzottiana si forma «nell'immediato», che cioè fa «parte integrante dell'insorgere stesso dell'immagine», così da trasformare «la *monade temporale* dell'evento in un complesso *montaggio dei tempi*. Come

<sup>13</sup> Giorgio Agamben, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 30

<sup>14</sup> Cfr. A. Cortellessa, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., pp. 84 ss.; mi permetto di rinviare anche a G. Alfano, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Franco Cesati editore, 2014.

se l'*après-coup* fosse simultaneo al *coup*»: come se il 1963 fosse stato “scritto” nel 1944<sup>15</sup>.

Si spiega così l'uso del condizionale composto per restituire la scena, a metà tra costruzione del periodo ipotetico (“se avessi costruito lì”, *avrei dunque visto*) e resa del *futuro possibile del passato* (“mi dissi che” *avrei dunque visto*), di cui viene messa in evidenza una dimensione aspettuale dell'azione che riguarda la duratività: l'aoristo dell'evento, la sua collocazione temporale precisa alle ore 17.30 del 10 agosto del 1944, viene dilatata nel durare della corsa lungo il «vano immenso di quei campi ormai per sempre senza rifugio». L'evento “puntuale” della morte di Gino si dilata in uno «sgambettare» destinato a durare co-estensivamente col futuro del soggetto sopravvissuto. In questo modo, la scena raccontata da Zanzotto non solo conferma la temporalità ritardante e retroattiva del trauma – se è vero, con Freud, che un ricordo «rimosso» diventa «un trauma solamente *più tardi* (*nur nachträglich*)»<sup>16</sup> –, ma ne chiarisce anche l'effetto di “rimbalzo”, che conferisce significato al passato inscrivendolo in una cornice di senso successiva, secondo appunto quella che con Benjamin chiamiamo «immagine dialettica», e che in generale potremo identificare come una “dialettica dell'immagine”. Fisso qui-e-ora a guardare i campi che si estendono all'interno stesso del mio paese avito<sup>17</sup>, io vedo il permanere del qui-e-allora del morire – il durare coestensivo al mio vivere – di chi non è sopravvissuto all'attacco nazista. Il paese, che contiene attraverso di me i tempi diversi della vita dell'uomo che sono, delle vite trascorse degli altri e addirittura dell'avvicinarsi delle stagioni, si rivela anche ambientazione dell'avvenire della morte che non ho vissuto, della violenza della Storia. La dimora è dimora del danno.

<sup>15</sup> Georges Didi-Huberman, *Immagini magrate tutto* [2003], Milano, Cortina, 2005, p. 50.

<sup>16</sup> La meditazione su questa dinamica temporale è costante da parte di Freud, a partire dal *Progetto di una psicologia* [1895], in Sigmund Freud, *Opere*, vol. II, Torino, Boringhieri, 1975, p. 256.

<sup>17</sup> Cfr. al riguardo A. Cortellesa, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., pp. 82: «È stata dunque la vegetazione, la Natura nel suo ergersi più imperioso e solenne – *il granoturco vero e buono e altissimo* –, a proteggere chi dice io dal destino di *Gino* e degli *altri sventurati* che avevano preso *la strada sbagliata per ripararsi*. Dietro il paesaggio, certo. Queste immagini segnano davvero a fuoco la memoria di Zanzotto: il quale vi alluderà, a volte cripticamente, ogni volta che la memoria traumatica della guerra tornerà, sempre più spesso, a visitarlo in futuro».

## 5. Inquadratura

Condizione necessaria per questa “apparizione” del danno è l’assunzione di una inquadratura specifica, conseguente a un preciso punto di osservazione. Perché il soggetto possa riconoscere sul suo corpo psichico quella cicatrice che è segno dell’evento<sup>18</sup>, cioè segno non «della ferita passata, ma del “fatto presente di aver ricevuto una ferita”», perché cioè possa riconoscere, al tempo stesso, la «contemporaneità del passato con il presente *che è stato*» e la «coesistenza» tra «*tutto il passato*» e il «nuovo presente rispetto al quale ora è passato»<sup>19</sup>, occorre che lo sguardo si collochi in una posizione ben determinata. Il narratore dice infatti che l’«interferenza» oculare (riconosciuta già venti anni fa da Andrea Cortellessa come matrice profonda del fare poetico di Zanzotto)<sup>20</sup>, non solo è «subliminale», cioè inconscia, latente, rimossa e in attesa di emersione, ma che essa è l’espressione di un «dialogo» col mondo esterno «connaturato all’atto» di sistemarsi «proprio in quel punto del paese».

Come nel caso della finestra di Hans, anche qui abbiamo a che fare con un affacciarsi sul mondo esterno che è condizione perché si crei una cornice di senso. Come aveva teorizzato Leon Battista Alberti dove spiega che l’atto di dipingere consiste nel tracciare un quadrilatero che è come una finestra aperta attraverso la quale si guarda la storia: uno spazio regolato che consente allo sguardo di affacciarsi su un mondo che è fatto di *storie*, cioè di eventi<sup>21</sup>.

Certo, Alberti presuppone una consistenza geometrica del mondo, una sua tenuta razionale, una ipotesi di controllabilità totale che è del tutto estranea alla cultura della modernità di cui è erede Zanzotto<sup>22</sup>. Eppure il gesto istitutivo resta lo stesso, salvo che questa volta esso implica una dinamica corporea realizzata in

<sup>18</sup> Cfr. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1996.

<sup>19</sup> Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione* [1968], Milano, Cortina, 1997, pp. 105, 110.

<sup>20</sup> Rinvio ad A. Cortellessa, *Sovrimpressioni, sovraesistenze. Indizi di guerre civili in Andrea Zanzotto, in 1963-2003 Fenoglio, la Resistenza*, Atti del convegno di Roma del 2003 a cura di G. Ferroni e G. Pedullà, Roma, Fahrenheit 451, 2006, pp. 181-206.

<sup>21</sup> Leon Battista Alberti, *De Pictura*, a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, p. 72.

<sup>22</sup> Si pensi alla assunzione polemica da parte di Samuel Beckett del termine *disfazione*, distruzione, utilizzato da Leonardo da Vinci: cfr. G. Alfano, *Le Malebolge dell’arte lunga. Samuel Beckett tra Proust e Leonardo*, in *Per finire ancora. Studi per il Centenario di Samuel Beckett*, a cura di G. Frasca, Pisa, Pacini, 2007, pp. 31-58.

uno spazio non mentale ma reale, secondo una logica molto simile a quanto messo in evidenza da quanti hanno riflettuto sullo statuto della testimonianza, in particolare nel caso della Shoah. Tra questi ha molto insistito sulla corporeità Renaud Dulong, che ha ragionato sul trasferimento del passato nel presente come una “trasmissione da corpo a corpo”, che dal punto di vista narrativo si risolve spesso nel rilievo conferito al dato percettivo nel racconto testimoniale, il quale risulta così caratterizzato dalla assunzione di un punto di vista ristretto<sup>23</sup>. In questa stessa linea va inserita la profonda riflessione di Georges Didi-Huberman dedicata alle istantanee fotografiche scattate dall’interno di una camera a gas di Auschwitz, la cui stereometria proietta lo spettatore in una dimensione ottica che supera completamente la questione del *punctum* barthesiano.

Tornando a riflettere su quelle immagini, lo studioso francese ha evocato il problema posto in psicoanalisi dalla «immagine indelebile», cioè dalla durata e anzi dalla stessa consistenza psichica della visione traumatica. Si tratta di un aspetto della massima pertinenza per *Premesse dell’abitazione*, in quanto mette in questione non la natura mentale (o inconscia) dell’immagine, ma il suo potenziale di ulteriore significatività rispetto all’*evento del trauma*, e, di conseguenza, la sua possibile validità nell’ambito della rappresentazione artistica. Che l’immagine sia indelebile, rimasta latente o fissatasi ossessivamente (in una qualunque versione coattiva), è infatti di per sé una questione soggettiva, che riguarda il percorso singolare dell’individuo in rapporto al trauma. Ma in che modo il soggetto può farne partecipi gli altri? come può *rappresentarla*? e, se è vero che ogni rappresentazione è una ri-presentazione, sia pure mediata dalla forma, che cosa significa per il soggetto ri-presentarla, cioè patirla e al tempo stesso alienarla nella oggettività di una forma? In che modo, insomma, la casa dell’essere-di-linguaggio può consentire al soggetto di confrontarsi con la *Spaltung* al tempo stesso, ricordando le parole di Agosti, confidando sulla possibilità di condividere un codice comune?

<sup>23</sup> Cfr. Renaud Dulong, *Transmettre de corps à corps*, in *Esthétique du témoignage*, ouvrage coordonné par Carole Darnier et Renaud Dulong, Caen, Éditions de la Maison des Sciences de l’homme, 2005, pp. 241-252.

Vorrei concludere questo mio attraversamento del racconto di Andrea Zanzotto proponendo due ultime considerazioni che consentono di almeno abbozzare una risposta. La prima proviene ancora da Didi-Huberman, per il quale l'«immaginazione è lavoro» che si sviluppa nel tempo, e anzi, più precisamente, è il «*tempo di lavoro delle immagini* che agiscono senza posa le une sulle altre per collisione o per fusione». Un lavoro che egli chiama speculativo e che io – sulla scorta dei grandi studi di Mary Carruhers sulla immaginazione cristiana – preferirei dire “meditativo”, il quale si realizza grazie alla «*tavola di montaggio* immaginativa», cioè alla inserzione di una temporalità seconda rispetto al tempo di “fissazione” dell'immagine<sup>24</sup>.

Nel caso in cui l'immagine non sia stata oggettivata sin dal suo primo presentarsi – su di un rollino fotografico, né su tela o tavola, e nemmeno (per la via indiretta della scrittura) su carta –, come si può realizzare questo *tempo di lavoro* che è opera di una *tavola di montaggio*? Nella vita di un soggetto, l'*impressione* sarà sempre collegata al problema del rapporto tra tracce mnestiche e quel che Freud nella prima topica chiamava preconscious, cioè il rapporto tra un contenuto mentale e una certa formulazione linguistica. Nella esperienza di un artista si pone qui invece il problema del *fare l'immagine*. Ma “fare l'immagine”, per quanto opera sempre provvisoria e incompiuta, consiste nel realizzare le condizioni che impongano al lettore di *immaginare in proprio*, cioè di produrre in maniera autonoma un certo contenuto visivo all'interno della cornice di senso che gli è proprio. Fissandolo sulla soglia del lotto appena acquistato, facendogli assumere la posizione che il narratore si è trovato a ricoprire mentre controllava i picchetti di confine, Zanzotto riesce a far deflagrare il 10 agosto anche negli occhi del lettore.

Ma ciò è possibile, tutto al contrario di quanto si legge nella prima digressione teorica, in virtù di una accorta meditazione sulle «tecniche» narrative (PPS 1028). Più precisamente sul rapporto sottile che si gioca tra punto di vista, o inquadratura, e sistema dei tempi verbali, compreso quanto abbiamo accennato a proposito dell'uso del condizionale composto. La questione – che trova la

<sup>24</sup> G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* [2003], Milano, Cortina, 2005, pp. 150-151.

sua ragione nel gesto istitutivo del perimetro con il quale abbiamo aperto queste considerazioni – fu chiarita quasi cento anni fa (1927) da Erwin Panofsky nel saggio dedicato alla *imago pietatis*, l'immagine dolorosa che invita il cristiano alla condivisione meditativa della sofferenza del Cristo o della Vergine. Per Panofsky questo tipo di immagine, *Andachtsbild* in tedesco, si distingue sia dal dipinto narrativo sia dal dipinto rappresentativo ed è l'effetto espressivo di due possibili tecniche: o la *messa in sospensione* di un dipinto narrativo, il cui svolgimento temporale viene fissato su un unico determinato momento, o la *messa in movimento* di un dipinto rappresentativo, il quale, pur essendo «di per sé senza tempo», riceve una particolare carica temporale. Quale che sia il percorso, la *kontemplativen Versenkung*, cioè l'inabissarsi (*sinking* in inglese) nella contemplazione consiste nella modificazione del rapporto tra fissità della immagine e dinamicità della storia.

Tornando nel 1965 sulle considerazioni di Panofsky, Sixten Ringbom ha spiegato che il primo procedimento consiste nell'isolamento della figura centrale dal suo contesto narrativo («its narrative context») ma conservando l'allusione a quel medesimo contesto («the allusion to its same context»), mentre il procedimento di *augmentation* che caratterizza il secondo si ottiene grazie alla dinamizzazione di una immagine descrittiva che viene dotata di sentimenti d'interesse umano («humanly appealing sentiments»). Ringbom ha poi ribadito venti anni dopo le sue riflessioni per rispondere alle critiche formulate da Hans Belting e insistere sul fatto che l'*imago pietatis* è il frutto di tecniche artistiche specifiche, affermatesi a partire dal s. XV, che avrebbero consentito l'instaurarsi di un nuovo tipo di illusionismo pittorico, un «realismo» da lui definito persuasivo («persuasive»).<sup>25</sup>

Le considerazioni di Panofsky, riprese da Ringbom e Belting, ci aiutano a comprendere la costruzione della immagine realizzata in questo racconto da Andrea Zanzotto, il quale ha incrociato la tecnica di “intensificazione” del dipinto rappresentativo con quella di “sospensione” del dipinto narrativo. Inserendo nel paesaggio inerte il tratto umano della corsa e isolando al tempo stesso nel racconto della fuga disperata di Gino il movimento delle sue gam-

<sup>25</sup> Sixten Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Cloe-Up in Fifteenth Century Devotional Painting* [1965], Doornspijk, Davaco, 1984, pp. 55 e 57.

be, il narratore di *Premesse all'abitazione* attiva, grazie al lavoro di montaggio della poesia (della narrativa), quella elaborazione temporale che sarebbe propria del “realismo persuasivo”, ossia della dialettica dell'immagine. Che in questo caso consiste nel sottrarre alla diegesi il suo sviluppo diacronico, ridurla all'isolamento – dentro l'immagine – della figura centrale su cui si inabissa la contemplazione. Il lettore, collocatosi dentro il perimetro della casa possibile, assunta col suo corpo “mentale” la posizione che il corpo materiale del narratore assunse al tempo dell'evento, vede riapparire innanzi ai suoi occhi la visione: Gino che sgambetta, che cade, sta per cadere, avrebbe continuato a cadere. Il caduto mentre cade, mentre cadde, mentre cadrà ancora: l'immagine della pietà.

Giancarlo Alfano, *The Indelible Image: Vision and Position in Andrea Zanzotto*

This essay aims to verify the relevance of Andrea Zanzotto's philosophical readings (most notably Martin Heidegger and Jacques Lacan) through the narrative construction of *Premesse all'abitazione*, one of his rare prose-fiction pieces. The analysis shows how the author's wartime experience is represented through a specific treatment of the narrative point of view and of the 'framing', which transforms the fixity of a traumatic image into narrative dynamism.

*Keywords:* Andrea Zanzotto, Psychoanalysis and Literature, Narrative, Trauma Studies.

