

Italianistica 7

Gli Sguardi i Fatti e Senhal

Andrea Zanzotto
a cura di Mattia Carbone



Edizioni
Ca' Foscari



Gli Sguardi i Fatti e Senhal

Italianistica

Collana diretta da
Tiziano Zanato

7



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica

Direttore

Tiziano Zanato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Alberto Beniscelli (Università di Genova, Italia)

Giuseppe Frasso (Università Cattolica di Milano, Italia)

Pasquale Guaragnella (Università di Bari, Italia)

Niva Lorenzini (Università di Bologna, Italia)

Cristina Montagnani (Università di Ferrara, Italia)

Matteo Palumbo (Università di Napoli, Italia)

Carla Riccardi (Università di Pavia, Italia)

Lorenzo Tomasin (Università di Losanna, Svizzera)

Comitato di redazione

Saverio Bellomo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Serena Fornasiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Daria Perocco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Silvana Tamiozzo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Piermario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Umanistici

Palazzo Malcanton Marcorà

Dorsoduro 3484/D

30123 Venezia

Gli Sguardi i Fatti e Senhal

Andrea Zanzotto

a cura di
Mattia Carbone

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2017

Gli Sguardi i Fatti e Senhal
Andrea Zanzotto; Mattia Carbone (a cura di)

© 2017 Andrea Zanzotto; Mattia Carbone per il testo
© 2017 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3859/A
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/>
ecf@unive.it

1a edizione febbraio 2017

ISBN 978-88-6969-116-4 [ebook]
ISBN 978-88-6969-117-1 [print]

Le litografie riprodotte alle pagine 32-39 sono tratte dell'edizione Il Tridente, dietro gentile concessione di Manlio Gaddi. Il testo del poemetto è riprodotto dietro gentile concessione degli eredi Marisa, Giovanni e Fabio Zanzotto.

Questo volume è stato realizzato grazie al contributo e al supporto di Maria Antonietta Grignani, Luca Stefanelli, Stefano Agosti, Tiziano Zanato, Silvana Tamiozzo, Manlio Gaddi, Marta Gallorini Sandalo e Martina Modena. A loro la mia viva riconoscenza.

<http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-117-1/>
DOI 10.14277/978-88-6969-116-4

Gli Sguardi i Fatti e Senhal

Andrea Zanzotto, a cura di Mattia Carbone

Abstract

It's 1969: man lands on the moon. Andrea Zanzotto celebrates the event with his poem «Gli Sguardi i Fatti e Senhal», a complex example of the poet's linguistic experimentalism. The comment aims at guiding the reader through this 'poetical Rorschach' making precise references to the previous and immediately following works.

Gli Sguardi i Fatti e Senhal

Andrea Zanzotto, a cura di Mattia Carbone

Sommario

Tavola dei riferimenti	9
Introduzione di Mattia Carbone	11
Gli Sguardi i Fatti e Senhal di Andrea Zanzotto	31
Commento di Mattia Carbone	53
Bibliografia	143

Gli Sguardi i Fatti e Senhal

Andrea Zanzotto, a cura di Mattia Carbone

Tavola dei riferimenti

Opere di Andrea Zanzotto

- PPS* (1999). *Poesie e prose scelte*. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- SFS* (1969). *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*. Pieve di Soligo: Bernardi.
- DP* (1951). *Dietro il paesaggio*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.
- EL* (1954). *Elegia e altri versi*. Milano: Edizioni della Meridiana. Quaderni di poesia.
- VC* (1957). *Vocativo*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.
- ECL* (1962). *IX Ecloghe*. Milano: Mondadori. Il Tornasole.
- LB* (1968). *La Beltà*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.
- PQ* (1973). *Pasque*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.
- GB* (1978). *Il Galateo in Bosco*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.
- FN* (1983). *Fosfeni*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.

Gli Sguardi i Fatti e Senhal

Andrea Zanzotto, a cura di Mattia Carbone

Introduzione

di Mattia Carbone

Sommario 1 Il poemetto. – 2 Un commento sul vuoto.

1 Il poemetto

In un'intervista del 1969 Zanzotto annunciò la prossima realizzazione di «un poemetto di circa 250 vv.», che sarebbe stato pubblicato in forma privata presso una tipografia indipendente di Pieve di Soligo (*Poesie e prose scelte*, da qui in avanti *PPS*, 1149). È la prima volta che si fa menzione di quello che, oltre ogni ragionevole dubbio, sarà poi il poemetto *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* (da qui *SFS*), uscito proprio in quell'anno presso l'editore Vincenzo Bernardi di Pieve di Soligo.

La scelta di rivolgersi a un editore di provincia, del tutto estraneo al circuito dei grandi nomi, non è dettata da necessità altre che non siano le scelte etiche e poetiche dell'autore: nel 1969 Zanzotto è già un poeta affermato, e non avrebbe certo incontrato difficoltà, qualora l'avesse desiderato, a pubblicare con il suo editore abituale, Mondadori. Questo poemetto, che avrà un valore fondamentale per la storia della produzione poetica di Zanzotto, non rinuncia alla dimensione simbolica e poetica nemmeno nella fase tutta materiale e prosaica della pubblicazione, presentandosi, con le parole di Raboni, come una «beffarda lapide di rimprovero nei confronti degli editori avidi, dei critici distratti, dei lettori introvabili o non cercati» (1970, 126). Fedele a questo proposito, Zanzotto negherà anche l'autorizzazione a pubblicarlo nella più famosa antologia a lui dedicata, *Poesie 1938-1972*¹ e solo nel 1990 Mondadori potrà riproporlo nella collana «Lo Specchio», ma corredato di un intervento esegetico di Stefano Agosti e di una nota dell'autore, entrambi rimaneggiamenti di una pubblica lettura del poemetto tenuta a Ivrea nel settembre 1973 (*PPS*, 1517 e sgg.: d'ora in avanti vi farò riferimento come l'«intervento di Ivrea»).

Si capisce già dalle premesse che questo lavoro costituisce un'anomalia: in quanto momento di rottura all'interno di un percorso lineare che sem-

¹ Edita da Mondadori, a cura di Stefano Agosti nel 1973; poi riedita e arricchita come *Poesie (1938-1986)* nel 1993. Cf. *PPS*, XXXIII per la notizia sull'esclusione di *SFS* dall'antologia.

brava ormai consolidato, che vedeva in Zanzotto un nome di punta tra i poeti dello «Specchio»; poi, soprattutto, in quanto movimento di protesta nei confronti di quel circuito massmediatico di circolazione delle idee che in quegli anni è al centro della polemica poetica e civile di Zanzotto, e di cui la grande editoria è uno dei principali attori. La vicenda editoriale di *SFS* è parte integrante del poema (civile) di denuncia di questa generalizzata mancanza di religione nei confronti di un istituto sacro e assolutamente avulso da qualsiasi commercio come la poesia. L'irreligiosità del rapporto medio e quotidiano dell'uomo contemporaneo con le idee e la poesia è anche il tema centrale di *Pasque* (1971; da qui *PQ*), la raccolta che segue immediatamente *SFS*, e al cui interno la critica della cultura si declina particolarmente nella critica della pedagogia, intesa come sterile trasmissione di un sapere muto, fatto solo di concetti preventivamente etichettati e incasellati da un Ministero della Pubblica Istruzione che diviene immagine di una paludosa burocrazia culturale, i cui incolpevoli funzionari (ignari, e quindi, in qualche modo, scusabili) sono i pedagoghi come la maestra Morchet, dai *Misteri della Pedagogia* (*PQ*).

SFS si innesta altresì in un momento importante per lo sviluppo della poetica di Zanzotto: è l'anno appena successivo a quello della grande svolta de *La Beltà* (1968; da qui *LB*), con cui Zanzotto fa piazza pulita di tutte le strutture consolidate del linguaggio e inaugura un periodo di sperimentazione estrema. La ricerca di un linguaggio autenticamente originario, che Zanzotto porta avanti per diverse strade, fin dalle sue prime raccolte, culmina in questi anni con la decisione «noético-esistenziale» di rimuovere ogni «paratia protettiva» (Agosti 1999, XX) tra il soggetto e il linguaggio, così da pervenire a quello stadio aurorale della lingua e del senso (ancora indeciso quanto alla sua normatività e alle inevitabili schematizzazioni che accompagnano la lingua condivisa della comunicazione) che più di ogni altra cosa avvicina il poeta alla sorgente pura della nominazione, il luogo di insorgenza del linguaggio. La sperimentazione serve proprio a questo: scardinando la norma consolidata, la vera lingua si mostra nella sua nudità di flusso di simboli destrutturati e slegati dal rapporto rigido e inequivocabile col senso. La scommessa de *La Beltà* consiste proprio nel tentativo di dimostrare che il senso può nascere (e in effetti nasce) dalla libera attività del significante, dai movimenti magmatici di una lingua fluidificata, di cui la crosta della norma non è che la superficie indurita, e nel cui seno precariamente irrigidito fremente il nume del simbolo.

Sotto questo punto di vista, *SFS* costituisce un capitolo staccato di *LB*, un lavoro che nasce nello stesso solco (e anche negli stessi anni) della raccolta della svolta. Quel che cambia, nel poemetto, è la concentrazione del magmatico discorso tematico di *LB* in un solo tema-simbolo che fa da cornice e struttura per la poesia ormai completamente destrutturata di Zanzotto: la profanazione del mito lunare.

Il contesto narrativo immediato del poemetto, che assurge a simbolo

della profanazione, trae spunto da un fatto che si definisce 'storico', ed è invece un «avvenimento abbastanza banale»: lo sbarco degli astronauti americani sul suolo lunare, il 20 luglio 1969.

Perché banale? Per due ragioni: in primo luogo perché non ha motivazioni che non siano banali, e queste motivazioni consistono soprattutto nella lotta di prestigio tra le superpotenze (o meglio superimpotenze) che, in margine all'elaborazione di un programma missilistico per distruggersi a vicenda, mettono a punto anche il razzo per andare sulla Luna. Siamo di fronte a un sottoprodotto delle «macchine» atomiche le quali, nel loro tentativo di distruggersi a vicenda scoprono anche momenti di pausa in cui elaborare qualche cosa di assolutamente inutile, come appunto la conquista della Luna (inutile, almeno a breve scadenza). (*PPS*, 1531)

Nel contesto di un evento tanto 'banale' e apparentemente innocuo, Zanzotto individua però un momento di cocente dissacrazione, che nella sua lettura si riveste di tinte inquietanti, per il fatto che sembra ricalcare un modello di tecnicizzazione del mito tipicamente novecentesco:

Nella conquista della Luna, si è rivolto un inchino, non sappiamo se più idiota o astuto, al precipitato mito antichissimo, alla luna come emblema dell'irraggiungibile, punto di luce dell'assoluto, test di ciò che sta di fronte all'umano, quasi immagine stessa della trascendenza. Si sa che nella fantasia collettiva di pressoché tutti i popoli questo fantasma di trascendenza, di irraggiungibilità, è molto spesso raffigurato appunto nella Luna, nell'emblematicità della Luna. Chi avesse, pertanto, toccato la Luna, si sarebbe aggiudicato il titolo di un' 'assoluta' supremazia. È dunque un caso di dissacrazione funzionalizzata, che ha in sé tutti i tratti più ripugnanti (banali) della realtà odierna. (*PPS*, 1531)

L'ultima osservazione riportata sembra soprattutto echeggiare la riflessione kerenyiana sulla differenza tra «mito genuino» e «mito tecnicizzato» («dissacrazione funzionalizzata» in Zanzotto), quest'ultimo inteso come pervertimento della natura originaria del mito e suo impiego finalizzato al conseguimento di determinati scopi (Jesi 1968). Sono i teorici del nazismo e del fascismo a fornire questa visione funzionalistica e tecnicizzata del mito, in un Novecento spoglio di verità assolute e assetato di fondazioni su cui edificare, di valori forti che giustifichino i mostruosi riasseti del tessuto sociale, culturale e politico intervenuti con i totalitarismi.

All'atteggiamento di chi tenta dolorosamente di reinstaurare un vincolo puro con il mito genuino, accedendo al passato come ad una fonte vitale di guarigione, si contrappone l'opera delittuosa dei leaders che offrono

alle masse un deforme precedente mitico delle loro colpe. (Jesi 1968, 39)

In questo senso la conquista della luna, nella lettura di Zanzotto, in quanto evento 'tecnicizzato', messo in atto al solo scopo di guadagnare una supremazia simbolica (mitica) sul nemico, si colora di una sfumatura sinistra, che allude al seme di cattivo irrazionalismo che giace al fondo di ogni mitologia di stato quale fu quella della Germania nazista e quale, *in nuce*, potrebbe essere quella dei democraticissimi Stati Uniti.

Il significato della dissacrazione non si esaurisce qui, o meglio: non si compie sul solo «livello» astrale, ma anche su quello terrestre, dove è continuamente fatta strage del mito lunare dal consumismo culturale, che lo ripropone soffocato dai «cromatismi acrilici» dei «fumetti in ik», dai «filmcroste» (*SFS*, lassa 2) che avvolgono il pianeta come «una sfera di escrementi di celluloidi e di tapes vari, con visioni e bla-bla imbalsamati dentro»: è il mondo sublunare ugualmente tecnicizzato, dove il mito si è trasformato in un'industria del consumo di sogni fasulli, storielle che tentano di sovrapporsi al luogo lasciato vacante dal mito senza averne la costitutiva vaghezza, la carica di potenziale simbolico; essendo al contrario, nella loro essenza, «molecole non biologicamente degradabili», rigidi meccanismi narrativi il cui senso si esaurisce nell'intrattenimento, nel banale tentativo di distrarre momentaneamente l'uomo dal pensiero dalla sua miseria attuale.²

Partendo dallo spunto di un evento storico «abbastanza banale», Zanzotto costruisce quindi una rappresentazione simbolica del destino di demitizzazione cui il Novecento sembra destinato: «la distruzione capillare di tessuti psichici che hanno retto l'umano per decine di millenni» è il motivo centrale del poemetto, la messa in scena della fine del mito come dimensione della trascendenza, di cui è emblema una luna ridotta a mero dato scientifico, scrutata dagli astronomi «guardoni» con i loro telescopi (o «nihilscopi», come nella lassa 29).

Questo motivo centrale trova una felicissima espressione nella forma disgregata dell'espressione, che si giustifica con la volontà di rappresentare la dissipazione del «tessuto» simbolico che costituiva il fondamento del pensiero mitico dell'uomo in un passato senza nome – forse quell'Età dell'Oro che i poeti moderni non vogliono più nominare, ma che riposa sempre al fondo dei loro discorsi, come ultima speranza o consolazione.

L'idea di un tessuto o fondo comune di depositi simbolici richiama immediatamente il concetto junghiano di inconscio collettivo. Il pensiero di Jung, che connette la dimensione simbolica universale e condivisa (culturale) con le formazioni inconsce particolari, affermando che queste ultime

2 Tutte le citazioni sono tratte dall'«Intervento di Ivrea» (Zanzotto, Agosti 1973); cf. in particolare *PPS*, 1543.

commerciano sotterraneamente con la prima, e ne sono a un tempo la fonte e le manifestazioni superficiali, è fondamentale per comprendere il discorso di *SFS*. Senza infatti che questa sia mai nominata esplicitamente, la base junghiana del poemetto emerge in più punti: si legga ad esempio il primo verso della lassa 13,

Io sto gustando i tuoi sanguini i tuoi Es a milioni

dove il fondamento junghiano emerge con la nominazione esplicita di un patrimonio di Es (inconsci plurali) che appartengono al «tu» destinatario.³

Chi è questo «tu»? La storia poetica di Zanzotto ha messo lettori e critici di fronte a una generale polivalenza del pronome di seconda persona: già nella prima raccolta, «Dietro il paesaggio» (1951; da qui *DP*) esso oscillava tra un destinatario femminile reale, la personificazione del paesaggio e un'istanza del sé del poeta (forse un 'io' del passato), strappata all'identificazione e innestata a viva forza nel mondo. Anche in *SFS* ci troviamo di fronte a un destinatario innominato, ma di più facile identificazione che altrove: esso è innanzitutto femminile (ce lo provano le flessioni di pronomi, aggettivi e participi: «lo so che ti hanno || presa a coltellate ||», lassa 2), e non è difficile pensare che si tratti proprio della luna vittima della profanazione da parte degli astronauti.

La luna è quindi anche il deposito di quei «milioni di Es» di cui si parla nella lassa 13? Così sembra, ma qual è il senso di questo verso? In che senso la luna è in possesso di quei milioni di Es, di un così vasto patrimonio di inconsci individuali? È a questo punto che si fa manifesta la natura costitutivamente ambigua della luna, che nel poemetto non è semplicemente il satellite minacciato dalla profanazione 'reale' degli astronauti, ma anche il simbolo di quel deposito di proiezioni, di quell'inconscio collettivo costituito dall'insieme delle preghiere rivolte nei millenni a quel punto di fuga assoluto della trascendenza che era la luna prima di essere tirata giù dalle stelle nel commercio medio e quotidiano.

La luna, quindi, come fondo delle proiezioni individuali di poeti, scrittori e semplici uomini, divenute poi patrimonio di un tessuto mitico-culturale la cui disgregazione è cantata nei versi singhiozzanti del poemetto. Ma se questo tessuto simbolico ha avuto origine, in ultima istanza, dalla progressiva solidificazione e istituzionalizzazione di originarie proiezioni inconsce, ne consegue che l'ordine culturale-simbolico collettivo condividerà con l'ordine psichico-semiotico individuale un comune fondamento ontologico, una stessa origine.

Nel poemetto spicca infatti un secondo motivo centrale, quello del test di

3 «Chiamo collettivi tutti quei contenuti psichici che non sono peculiari di un solo individuo, ma contemporaneamente di molti individui: cioè di una società, di un popolo o dell'umanità» (Jung 1921).

Rorschach, che sta all'ordine psichico-semiotico individuale come la luna sta all'ordine culturale simbolico-collettivo: entrambi, luna e Rorschach, sono infatti il fondale neutro su cui si proietta l'attività simbolica del genere umano, la prima nella misura dell'universale, il secondo dell'individuale. Come la luna è deposito di concrezioni simboliche collettive, così la macchia informe e simmetrica del Rorschach è il ricettacolo dell'attività plasmante e proiettiva della psiche dei singoli uomini. Il rapporto analogico tra luna e Rorschach è ribadito più volte nel corso del poemetto: intanto dal riferimento costante al dettaglio centrale della prima tavola, abbreviato «D centrale», che molto spesso, come precisa il poeta stesso nelle *Note* (*PPS*, 373), è interpretato dai soggetti testati come figura femminile. La forma simmetrica delle macchie (che, ricordiamo, riescono dall'espansione uniforme di una goccia d'inchiostro su una superficie piegata in due parti) è poi caratteristica eminente del femminile: si pensi alla scuola pitagorica, che vedeva nel numero pari, cifra imperfetta in quanto sempre divisibile per due, l'immagine stessa della femminilità. Ancora, è femminile ciò che si presta ad accogliere nel suo grembo il logos maschile, il discorso (più o meno) razionale: l'idea della luna come ricettacolo, vaso, materia informe e cedevole, non fa che ribadire questa fondamentale identità simbolica. La rete di rimandi non si ferma qui: è Stefano Agosti (1973), nell'«Intervento di Ivrea», a ricordare come la femminilità sia anche la caratteristica fondamentale, con Julia Kristeva, dell'ordine semiotico, luogo dell'«insistere e del persistere del senso al di fuori dello spazio simbolico» (*PPS*, 1522): è il linguaggio indeciso e balbettante dell'inconscio, di cui l'ordine simbolico-culturale condiviso non è che la «riduzione in termini di funzionalità» - così Agosti; oppure, in maniera meno drastica: la risultante storica delle sue successive concrezioni e del suo depositarsi come fondamento mitico-simbolico dell'umanità.

Quanto detto finora costituisce una specie di presupposto teorico di quello che il poemetto effettivamente è - la qual cosa non può uscire meglio detta che dalla bocca dell'autore stesso:

Protocollo relativo alla I tavola del test di Rorschach, specialmente al dettaglio centrale; oppure: cinquantanove interventi-battute di altrettanti personaggi (meglio che uno solo) in colloquio, a modo di «contrasto», con un'altra persona, stabile, che parla tra virgolette, e che è lo stesso dettaglio centrale. Ma anche: panorama su un certo tipo di filmati di consumo e chiacchiere più o meno letterarie del tempo. E ancora: frammenti di un'imprecisata storia dell'avvicinamento umano alla dea-luna, fino al contatto. Ecc. (*PPS*, 373)

Il testo è tratto dalle note dell'autore al poemetto, ed è un punto di partenza imprescindibile per introdurre il lettore alla comprensione dell'opera. Sono quattro le chiavi di lettura che Zanzotto suggerisce: 1) possiamo

leggere il poemetto come il resoconto («protocollo», nel gergo psicanalitico) del test di Rorschach dell'autore relativo al dettaglio centrale della prima tavola; oppure 2) come un «contrasto», il classico genere medievale della battaglia di arguzie tra una dama e il suo pretendente, ma declinato al plurale, con una sola dama «che parla tra virgolette» e cinquantanove personaggi che assumono di volta in volta la direzione del contrasto; 3) come «panorama», affresco, quadretto (forse satirico) sul tema del consumismo e della cinematografia mezzana di «sogni fasulli»; e poi, da ultimo, 4) come messa in scena dello sbarco degli astronauti americani sulla luna.

Di queste quattro vie si sono già analizzate la prima, la terza e la quarta, lasciando volutamente da ultima la seconda, che in qualche modo è la più neutra, la meno strutturata delle letture possibili, e che al tempo stesso costituisce la forma propria del poemetto così come esso si presenta alla prima lettura: un «contrasto», un concerto di voci forse maschili, corrispondenti ad altrettante istanze dell'io del poeta, che si articolano singolarmente in lasse di varia misura e metrica, intente a un dialogo serrato con una voce femminile, «stabile», che parla tra virgolette, e che il poeta suggerisce di identificare con il dettaglio centrale. Si è già chiarita tuttavia la costitutiva vaghezza di questo «tu», da cui consegue la possibilità di identificarlo con altri indefiniti attanti del discorso: il Femminile, ad esempio, di cui si è già detta la parentela stretta con il dettaglio centrale,⁴ ma anche la luna, chiamata in causa dal riferimento costante allo sbarco del '69 e dal frequente ricorso all'epiteto «Diana» per il destinatario.

Le quattro vie suggerite dall'autore non sono le uniche percorribili: ce lo dice quel beffardo «Ecc», posto a suggello della nota, che sembra quasi invitare il lettore a proseguire autonomamente sulla strada appena abbozzata delle interpretazioni, tenendo presente l'assunto di fondamentale indecidibilità del testo; l'impossibilità, cioè, di chiudere la voragine di quell'«eccetera» con una lettura che sia esaustiva e onnicomprensiva.

Vediamo ora come si organizzano i motivi di fondo del poemetto in rapporto al complesso simbolico e tematico della poesia di Zanzotto negli anni della composizione.

Il poemetto ruota attorno a un nucleo tematico forte, che compone il dettato disgregato dei versi spiccando nella generale assenza di senso come un motivo ricorrente, un mantra ossessivo che con il suo ritmo martellante si manifesta come il vero 'evento traumatico' all'origine del discorso delle voci - e in fondo anche della loro stessa esistenza come entità separate, come diverse istanze alienate dell'io. È il «tema del ferimento», esplicitamente e continuamente citato nelle varie lasse, in ossequio alla spiccata tendenza metapoetica della produzione zanzottiana.

4 «(D centrale): [...] è spesso, ma non necessariamente, interpretato come figura femminile» (PPS, 373).

Pur nella sua unità figurativa, il tema si declina diversamente a seconda di quale delle molteplici vie interpretative si voglia adottare. Esso è, in prima istanza, tema del ferimento fisico e simbolico della luna, nel cui corpo candido e puro (bianco come la neve) è stata inferta la «coltellata» del razzo americano, figura fallica lanciata da un'umanità nevroticamente asservita alla propria volontà di potenza sul bersaglio immacolato e inerte della trascendenza pura, con un atto di violazione ontologica (l'istanza terrena-materiale-fisica entra in contatto con l'istanza celeste-trascendente-metafisica) che rassomiglia in tutto e per tutto uno stupro. Questo è, innanzitutto, immagine di quella caduta del mito lunare di cui si è detto prima: il contatto esaurisce quella giusta distanza che garantisce l'esistenza del sacro (l'intangibile) in opposizione al profano (ciò che è alla mano); allo stesso tempo, però, esso sposta il discorso sul piano figurativo della sessualità, ribaltando le frequenti allusioni alla «ferita» in senso erotico: le immagini della fessura e del taglio richiamano immediatamente l'immagine di una vagina lunare violata dal razzo-fallo, la cui discesa rocambolesca («flash crash splash», lassa 12) non evoca certo l'immagine di un coito appassionato e consensuale. La connotazione sessuale dal taglio lunare non è gratuita: essa ribadisce ulteriormente la componente femminile del plesso simbolico della luna, con tutto il corredo di concatenazioni semantiche di cui si è detto sopra (e in particolare la sua relazione con l'ordine semiotico). Non da ultimo, l'immagine della ferita (o della faglia, della sbarra che divide) è un motivo classico dell'universo tematico di Lacan, che soprattutto in questi anni, in fase di sperimentazione linguistica, Zanzotto saccheggia a piene mani. In Lacan (1966), 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. Si tenga presente il debito che Zanzotto intrattiene con Lacan soprattutto per quanto riguarda lo studio dell'origine del linguaggio e della soggettività, argomenti che furono sempre al centro del discorso poetico di Zanzotto fin dalle prime raccolte, e che la lettura di Lacan permise di inquadrare più chiaramente come intimamente connessi: per la ragione che l'*io*, in quanto fatto linguistico, ha la sua origine nel linguaggio. Di conseguenza la domanda sull'origine dell'*io* troverà risposta soltanto una volta chiarita la domanda sull'origine del linguaggio.

SFS e *LB*, e in generale tutte le raccolte della svolta, sono in ultima istanza grandi domande (poetiche) sull'origine del linguaggio, e la loro vocazione sperimentale va sempre nella direzione di ricreare in provetta (in poesia)⁵ le condizioni per produrre un simulacro di quella origine perduta,

5 Più consona all'operazione di Zanzotto è forse l'immagine dell'ampolla alchemica, rispetto a quella della provetta scientifica. Cf. *LB, Ampolla(Cisti) e fuori (PPS, 297)*.

ora per mezzo del balbettamento infantile, ora scardinando le strutture normative codificate della grammatica, perché dalla libera attività del significante scaturisca quel movimento originario del senso che nella prima infanzia allaccia suoni e significati nella mente del bambino.

La domanda sull'origine del linguaggio trova quindi in *SFS* una particolare declinazione: essa si presenta come domanda sul commercio misterioso tra ordine semiotico e ordine simbolico, sulla pertinenza del primo nei riguardi della formazione del secondo, e sulla loro originaria coalescenza.⁶

Queste, per sommi capi, le componenti tematiche del poemetto, di cui il commento cercherà di rendere conto più puntualmente. Prima di passare al commento vero e proprio è tuttavia opportuno proporre qualche riflessione sulla possibilità stessa di predisporre un commento per un testo come *SFS*.

2 Un commento sul vuoto

«Se si vuole stendere un commento sul vuoto, si può commentare il *Cantico dei Cantici*». Così esordisce uno dei più straordinari commenti che abbia mai avuto il piacere di leggere, quello di Guido Ceronetti al mostruoso carne biblico (Ceronetti 1992). Con facile gioco, si potrebbe dire che il discorso vale per tutta la poesia, a patto di intendere quel 'vuoto' non in senso negativo, ma come un fecondo cratere, nella cui cavità lucida lampeggiano le intelligenze che vi si riversano. Tuttavia, ho l'impressione che la sentenza acquisti un particolare valore se applicata all'opera di cui si propone qui un commento: *SFS* è il 'vuoto' da commentare, sul cui precipizio arranca distrattamente il mio discorso, innanzitutto in quanto vuoto di senso, in conformità alla particolare dimensione entro cui si stanziava la poesia di Zanzotto.

Si dà dunque la possibilità di un commento del vuoto? Questa domanda, teoretica, ne presuppone un'altra, più etico-pratica: il commento del vuoto è un'operazione legittima? Non dovrà forse questo abisso invitare al silenzio? Se questo è il poema della nausea di ciò che è sterile e meccanico nella cultura, di ciò che è vuoto di mistero e pieno di messaggi, non sarà forse un affronto pretendere di stenderne un commento?

Tenendo presenti questi problemi, risaliamo la china ancora di un passo, così da giungere alla domanda che sta a monte di qualsiasi questione ulteriore: cos'è un commento?

Ovviamente non esiste una sola risposta, ma diverse, a seconda de-

6 «La messa in contatto di questi due luoghi inaugurali del senso: il luogo del culturale e dell'ordine simbolico - che fa capo al linguaggio - e il luogo del casuale e dell'informe, che fa capo all'inconscio e non conosce legalità. Ma bisognerebbe piuttosto parlare di corto circuito tra i due poli, tanto il contatto risulta letteralmente esplosivo» (Agosti 1999, 1520).

gli intenti che ci si prefigge (Benjamin 1962, Raimondi 1990). Seguendo Walter Benjamin, si può operare una prima distinzione fra 'commentario' ed 'esercizio critico': il primo consiste nell'esposizione fattuale dei contenuti, nel vaglio filologico, nel chiarimento esegetico dei singoli enunciati che compongono l'opera; il secondo, invece, si riassume nella ricerca del 'contenuto di verità' (*Wahrheitsgehalt*) dell'opera, nel suo significato. I due diversi discorsi, pur intimamente connessi, non si risolvono l'uno nell'altro, né il secondo, la risposta critica, consegue immediatamente dal chiarimento esegetico delle singole parti dell'opera, dei passi di difficile interpretazione, di quelli per cui è necessario un richiamo intertestuale. Il significato dell'opera non è la somma dei significati di ciascuna frase che lo compone. Tuttavia, è fuori di dubbio che una comprensione piena dell'opera, che attinga al suo 'contenuto di verità', non può prescindere da una comprensione esaustiva di tutte le sue parti.

Ora però, cosa si intende con 'contenuto di verità'? Si tratta di una formula non immediatamente trasparente, certo meno lampante dell'idea di chiarimento esegetico fattuale. Quello di 'contenuto di verità' è un concetto che soprattutto nel Novecento attraversa radicali mutamenti e riformulazioni, che vanno generalmente nella direzione di negare qualunque forma di assolutismo interpretativo, di sentenza ultima sul senso, a favore di un'apertura di significato che guadagna forma più o meno stabile ogni volta che il testo entra in sinergia con un lettore.

Questo atteggiamento non consegue da un generico relativismo di fondo novecentesco, ma piuttosto dalla fondamentale riflessione di Heidegger e Gadamer sull'ermeneutica. Il primo ha posto le basi per una disciplina ermeneutica (come esercizio di ricerca della verità) interpretando le strutture fondamentali dell'esserci e della comprensione umana nella sua opera più famosa, «Essere e tempo» (1927). Qui, in pagine fondamentali non solo per la filosofia, Heidegger delinea il fenomeno della comprensione operato dall'esserci (l'uomo, nella dicitura di Heidegger) su sé stesso e sul mondo rilevando la componente della 'pre-comprensione' come elemento irrinunciabile di ogni comprendere umano. La pre-comprensione è quel complesso di luoghi comuni, conoscenze pregresse e orientamenti del pensare che l'esserci interpretante eredita dalla costituzione del suo tempo, dalla maglia di concetti già dati che Heidegger chiama «Si»,⁷ e dalla cui rete l'uomo non può totalmente districarsi: «l'esserci si comprende già sempre effettivamente secondo determinate possibilità esistentive, magari in base ai progetti che traggono origine dalla comprensione comune del Si. L'esistenza è sempre in qualche modo con-compresa, esplicitamente o no,

7 È la componente fondamentale dell'inautenticità nell'analisi di Heidegger. Il soggetto umano, autenticamente libero, tende a livellare il suo essere a un complesso di credenze, preconcetti e luoghi comuni per economia cognitiva, pervertendo la sua primigenia libertà (Heidegger 1927).

adeguatamente o no. [...] Ogni discussione ontologica esplicita dell'essere dell'Esserci è già preparata dal modo di essere dell'esserci» (Heidegger 1927).

Il secondo, Gadamer, è stato allievo di Heidegger e da questi ha tratto ispirazione per la sua opera più importante, «Verità e metodo» (1960), dove il problema dell'interpretazione come fenomeno umano è approfondito a partire dai fondamenti che Heidegger aveva elaborato in «Essere e tempo». In particolare, Gadamer accoglie e discute il problema della pre-comprensione come momento inemendabile e necessario dell'atto ermeneutico. Nel momento in cui ci si accinge a interpretare un testo, questo è già aperto alla nostra comprensione secondo una determinata angolazione, un complesso di orientamenti strutturali che ci arrivano dal tempo e dalla cultura in cui siamo nati e cresciuti. Questa 'tara culturale', nel momento ermeneutico, entra in conflitto con quell'altro mondo, dischiuso dal testo, che apparteneva all'autore in quanto anch'egli depositario di una congerie di pre-concetti, strutture logiche e culturali che arrivano dal suo particolare momento storico e dalla sua storia come attore della cultura, ma anche dal fardello di successive interpretazioni che di quella stessa opera si sono date nei secoli che essa ha attraversato. A differenza di quello che si potrebbe pensare, tale ragionamento non è limitato all'esperienza ermeneutica in cui sono coinvolti due soggetti molto distanziati nel tempo, un commentatore novecentesco e un autore classico latino, ad esempio, ma è ugualmente valido anche nel caso di due contemporanei, commentatore e commentato. La nozione che giustifica questo ragionamento è quella di 'orizzonte': ogni autore o lettore ha un orizzonte, che comprende e dischiude il suo 'mondo', ovvero, appunto, l'insieme delle circostanze storiche e culturali che hanno visto il sorgere dell'esperienza artistica dell'autore e di quella ermeneutica del commentatore. Di conseguenza, anche due uomini pressoché contemporanei possiedono un diverso 'orizzonte', per quanto, sicuramente, differente in misura minore rispetto a quello di due uomini distanziati nel tempo e nello spazio. Data quindi l'inemendabilità dei rispettivi orizzonti, è chiaro che i mondi dell'autore e del commentatore, nel momento ermeneutico, entreranno in contatto senza mai effettivamente coincidere. La pia illusione di un totale annientamento dell'orizzonte ermeneutico, ovvero l'azzeramento della tara interpretativa che il commentatore eredita dal proprio tempo, non trova asilo nel pensiero di Gadamer.⁸

Le riflessioni di Heidegger e Gadamer si inseriscono perfettamente nella temperie della loro epoca: assieme allo strutturalismo, esse aprono le porte alla svolta post-strutturalista, al pensiero di Derrida, che vuole il testo come traccia parziale di un'esperienza esistenziale assolutamente perduta; alla 'morte dell'autore' di Barthes, che afferma l'autonomia del

8 «L'interprete non può = si trova» (Gadamer 1960).

testo rispetto all'autore, e quindi l'impossibilità di stabilire su di esso una verità che non sia la somma delle interpretazioni che esso ha ricevuto nel tempo. Sono tutte esperienze segnate dalla comune cifra di un confronto non più disinvolto e impensato con i problemi del testo, dal dubbio sulla liceità di un'interpretazione che si voglia assoluta e definitiva, anche qualora questa sia rivendicata in nome dell'intenzione propria dell'autore.

Il discorso post-strutturalista attiene strettamente alla critica e alla valutazione del testo letterario, ed ha a mio avviso il difetto di oscurare il fecondo principio gadameriano di 'fusione degli orizzonti' a favore di una totale libertà interpretativa del lettore, come se il testo non opponesse una pur minima resistenza alla schizofrenia interpretativa dei tempi e delle culture. Invece è proprio di questa resistenza che il commento si fa forte nel momento in cui è chiamato a mediare tra un testo e un lettore, e a fare resistenza è il senso dell'opera, ovvero il suo 'voler dire', che riesce dalla composizione (e non dalla somma) dei singoli enunciati. La distinzione che qui si propone, già prefigurata dal discorso di Benjamin sulla differenza tra commentario ed esercizio critico (Raimondi 1990), è quella tra senso e significato di un'opera, per come questi sono intesi dalla *koinè* critica del nostro tempo, sotto varia dicitura.⁹ La formulazione più convincente è a mio avviso quella che Compagnon media da Hirsch: «Il senso indica ciò che resta stabile nella ricezione del testo; risponde alla domanda: 'Che cosa vuol dire questo testo?'. Il significato indica ciò che cambia nella ricezione di un testo; risponde alla domanda: 'Che valore ha questo testo?'» (Compagnon 1998, 88). Il commento si prefigge essenzialmente il chiarimento del senso, della domanda che immediatamente si affaccia nella mente del lettore messo di fronte a un testo: «Che cosa vuol dire?». Ciò che concerne la valutazione del testo, il suo significato per quel che riguarda la cultura di un tempo e i suoi lettori, è affare da demandare al giudizio critico.

Tuttavia, c'è una piccola parte del complesso del 'significato' che rientra negli interessi di un commento: è il significato d'autore, ovvero il valore che l'autore attribuisce alla sua opera in riferimento al tempo e alla cultura per entro cui essa è stata composta. Questo infatti non fa parte dell'attività critica, tutta esterna rispetto al testo e alla volontà dell'autore, il cui compito è indicare al mondo dei lettori il valore che l'orizzonte del critico le attribuisce in riferimento al tempo e alla cultura d'insorgenza del critico stesso. Il commento precede il discorso critico in quanto si propone di fornire al critico gli strumenti per la sua riflessione, chiarendo il senso dell'opera, il 'suo voler dire', e quindi anche il valore che l'autore volle attribuirvi: il significato. Sarà poi compito del critico giudicare se, ad esem-

9 La sostanziale omogeneità dei discorsi teorici che distinguono commento ed esercizio critico è trattata da Raimondi 1990.

pio, il significato d'autore è stato elaborato in conformità al tempo e alla cultura, e quanto sia valido per le coscienze di cui egli si fa rappresentante o mentore: se, insomma, questo discorso d'autore 'ci interessa' o meno.

Stando a quanto si è detto, sembra che l'esercizio del commento implichi un grado massimo di fedeltà al 'voler dire' d'autore, quasi una totale identificazione della 'macchina commentante' con chi ha scritto. Ma il discorso heideggeriano e poi gadameriano sugli orizzonti ha chiarito preventivamente l'impossibilità che questo si verifichi, se non per quanto riguarda il senso, sicuramente per quella parte cospicua di significato di cui è responsabile il commentatore: il significato d'autore. Il senso, in effetti, per come è stato definito, cade sotto una minima misura di oggettività, nel momento in cui si tratta, ad esempio, di esplicitare passi di oscura significanza. Ma il significato, il valore che i singoli passi rivestono all'interno del macrosistema testuale è qualcosa che non può essere esplicitamente dichiarato dall'opera come testo: esso emerge, piuttosto, dall'esercizio ermeneutico, e raggiunge un grado massimo di fedeltà al 'voler dire' originario solo in grazia di eventuali chiarimenti che l'autore ha voluto concedere in una sede separata.

Nel caso di *SFS*, per fortuna, siamo in possesso di chiarimenti di questo tipo; più precisamente, abbiamo due testi (o paratesti) che si presentano come delucidazioni (più o meno esplicite) sul significato dell'opera. Il primo è costituito dalle note poste alla fine del poemetto dall'autore stesso fin dalla prima edizione, e che ho voluto includere nel testo originale contenuto in questo lavoro, trattandosi di qualcosa a metà tra un'appendice quasi poetica, talvolta più ermetica dei versi che vorrebbe chiarire, e un apparato ipertestuale di autoesegesi. Il secondo è il famoso «Intervento di Ivrea» che Zanzotto e Agosti tennero nel 1973 a Ivrea in seguito a una pubblica lettura del poemetto.¹⁰

I due testi vanno in direzioni opposte: il primo tenta di delucidare alcune espressioni di non immediata intellesione, magari semplicemente rinviando a un altro *locus* testuale il cui confronto potrebbe rivelarsi illuminante - ma non sempre: si prenda ad esempio la nota che rimanda al manuale di lingua ebraica di Francesco Scerbo (1908), che consiste di una semplice grammatica descrittiva e non sembra strettamente legato ai temi del poemetto. Il secondo non affronta se non sporadicamente precisi *loci* del testo, ma offre un panorama generale sul significato dell'opera. La distinzione non è però così netta: si pensi ad esempio al primo paragrafo delle note, che è di fondamentale importanza per definire i temi principali del poemetto, il suo significato per Zanzotto.

Questi paratesti costituiscono un patrimonio indispensabile per l'esegesi, anche qualora essi non siano limpidissimi: il fatto stesso che il poeta

10 Riprodotto integralmente in *PPS*, 1517-37.

abbia voluto segnalare qualcosa in nota, al di là della poca importanza che si potrebbe attribuirvi (penso ad esempio alla nota in cui Zanzotto spiega il significato del gioco del 'bau sette'), ha un valore per quanto riguarda la volontà d'autore, e va comunque ponderato.

Un discorso un po' diverso si potrebbe fare per l'«Intervento di Ivrea», dove a parlare è uno Zanzotto di quattro anni più vecchio di quello che ha composto il poemetto e le note nel 1969: questo testo, forse, non va trattato con la stessa religiosa reverenza che si tributa alle note, che sono invece parte integrante del testo, e nate nello stesso 'con-testo' della composizione poetica. È questo, forse, un atteggiamento discutibile, perché pone in dubbio la coerenza interna dell'opera d'autore, e mette in conto la possibilità che lo Zanzotto del '73, vestiti i panni di critico di sé stesso, dica qualcosa di diverso rispetto al sé stesso poeta del '69. Personalmente, mi sento di trattare l'«Intervento» del '73 con maggiore cautela, segnalando comunque le fondamentali osservazioni dell'autore, ma considerandolo piuttosto come un mirabile saggio autocritico (di un critico che conosce benissimo l'autore in questione) piuttosto che come un breviario di salvezza testuale. In quattro anni succedono molte cose.

Detto ciò, torniamo alla questione principale, alla domanda che sta a monte di tutto il discorso che precede: è possibile un commento che tenti di esplicitare il senso di *SFS*? E prima ancora: ci sono effettivamente degli elementi che impediscono o affaticano l'esercizio del commento, che lo rendono insomma meno immediato di quello che potrebbe essere un commento al Canzoniere di Petrarca? Impossibile negarlo, stante anche l'esplicita dichiarazione d'autore, contenuta nell'«Intervento di Ivrea» (Zanzotto, Agosti 1973):

«Gli Sguardi i Fatti e Senhal» è un testo che non si presterebbe alla recitazione e che in qualche modo si nega perfino come 'lettura'. Starebbe al limite tra il discorso che può avere un certo filo logico e il puro non-senso. C'è un'oscillazione che va, dalla 'comunicazione' abbastanza chiara e 'comprensibile', fino al grado zero del 'senso' qual è comunemente inteso. (*PPS*, 1530)

Un bel problema, se si pensa che, stando a quanto detto, l'oggetto del commento dovrebbe essere proprio quel 'senso' di cui il poeta ci comunica il quasi totale annullamento, «qual è comunemente inteso».

E dunque? Bisognerà arrendersi, gettare le armi e lasciare la poesia al suo maestoso silenzio? Ci si potrebbe invece interrogare, a questo punto, su quale sia il significato del 'senso' che Zanzotto vuole ridotto al suo 'grado zero' nel poemetto.

Come si dirà più estesamente nel capitolo linguistico, a partire da *LB* Zanzotto inaugura un progetto pragmatico di messa in scena del linguaggio come attore e agente della verità, di riconfigurazione del fenomeno

linguistico da rigido strumento a morbida creta, perché dalla confusione delle sue strutture codificate emerga un'immagine per quanto sbiadita del tanto agognato 'linguaggio originario'. Ora, scardinare quelle norme che garantiscono la trasmissibilità del messaggio in forma ottimale, per merito della codificazione, significa rinunciare alle strutture che garantiscono la formazione e l'articolazione del significato lessicale in significato frasale e periodale, insomma la 'leggibilità' del testo: in questo modo, l'autore rinuncia a 'farsi capire', secondo lo standard di comprensibilità comunemente inteso, per realizzare il suo esperimento. Questo però non implica una totale abolizione del senso, della comunicazione dei contenuti fattuali (quelli che, di nuovo con Benjamin, sono esposti separatamente nella forma del 'commentario'), ma piuttosto una sua riconfigurazione in vista del progetto di cui si è detto. Vediamone un esempio:

– Non c'è vetta più vetta del tuo essere stata forchiusa
nel rovetto o rovente forchiuso e nonfu.

I due versi tratti dalla lassa 48 del poemetto presentano diversi ostacoli all'intellezione. Innanzitutto, bisogna chiarire chi parla, dal momento che *SFS* è opera dialogica, e articolata, come si è detto, in forma di contrasto tra quarantanove voci mobili e una fissa, centrale, che parla tra virgolette. Qui a parlare è proprio una delle quarantanove voci, e il primo dubbio che si presenta è se dobbiamo intendere il suo discorso come appartenente a un personaggio indipendente e autonomo oppure come l'incarnazione di una particolare istanza dell'io del poeta. D'altra parte, la presentazione d'autore dell'opera ci autorizza a ritenerle entrambe per verosimili: interpretando il poemetto come resoconto dell'allunaggio si può pensare che ogni lassa incarni una delle voci sublunari che commentano l'accaduto; oppure, leggendolo come protocollo del Rorschach dell'autore, saremo costretti ad attribuire a ogni lassa il ruolo di voce isolata della dissociata individualità del poeta. L'altra faccia del problema è rappresentata dall'indecidibilità del «tu»: come ci è ignota l'identità del parlante, così anche quella del destinatario oscilla in una nebbia di significato tra un principio di femminilità assoluta dell'essere, il dettaglio centrale del test, la luna e chissà quante altre figure femminili (non si dimentichi il capitale «Ecc.» del primo paragrafo delle note e il suo invito alla prosecuzione delle identificazioni di senso). Il 'chi parla' e il 'chi ascolta' sono due dati imprescindibili per rispondere alla domanda sul senso di un enunciato, e il silenzio (o meglio, il gioco) dell'autore su questa questione pone un primo ostacolo all'oggettività del commento.

In secondo luogo, se pure volessimo trascurare un dato fondamentale come l'identità del parlante, il commento si scontra con l'apparente mancanza di senso immediato degli enunciati. Che significa, infatti, che non c'è «vetta più vetta» dell'essere stata «forchiusa» di una «tu» innominata? Se

facciamo riferimento al significato medio e quotidiano dei termini sui quali pesa il dubbio del senso («vetta» e «forchiusa» in particolare), ci troviamo nell'imbarazzo di non avere una definizione o un significato noto per «forchiusa», lemma che non si trova nei dizionari, almeno in questa forma, e di non capire il senso della parola «vetta» in quella posizione, nonostante l'inclusione del vocabolo nel lessico italiano condiviso.

Il verso successivo, se possibile, è ancora più problematico. La «tu» destinataria, a quanto ci dice la poesia, è stata «forchiusa» in un luogo preciso: nel «roveto», che però è detto alternativamente «rovente» («o»), rovetto che a sua volta è «forchiuso» e poi... «nonfu». Che senso si può mai cavare da queste parole apparentemente irrelate? Per quel «nonfu», addirittura, ci è difficile dire se si tratti di un qualche neologismo verbale o sostantivale. L'unica cosa che si può dire di questo verso è che il poeta vi ha incastrato una serie di giochi paretimologici («roveto» e «rovente») ed eco foniche («forchiuso» e «nonfu» presentano il medesimo schema di «o» e «ù» accentata separate da un nesso biconsonantico in nasale).

Come si dovrà procedere, dunque, nel tentativo di far chiarezza sugli enunciati contenuti nei versi in questione, quando questi non sembrano dimostrare un senso? Bisognerà modificare la propria impostazione mentale, conformemente alla poetica dell'autore e alla posizione del linguaggio assunta nel periodo considerato. Se le raccolte successive a *LB* sono alla fine dei grandi esperimenti che hanno nel linguaggio il loro principale attore e personaggio, compito del commentatore sarà innanzitutto esplicitare il senso linguistico dei versi, tenendo a mente che questi non hanno per referente una qualche datità reale esterna alla lingua, ma il fenomeno linguistico in sé, che è 'luogo della verità' e del 'sussistere delle cose nella loro essenza'. Se tutto, dunque, si svolge all'interno del linguaggio - se «tutto procede nominalmente», come si legge in una delle stesure autografe del poemetto - sarà responsabilità dell'indagine linguistica chiarire il senso dei versi e degli enunciati, con particolare attenzione a quella che è la storia delle parole di più difficile comprensione, al fine di scorgere, nella giungla dell'esperienza linguistica di Zanzotto, un fondo di continuità, una misura nella mutazione che restituisca qualche informazione sull'esperienza esistenziale che si consuma sotto il gelo del simbolo.

Il commento che propongo qui è tematico e linguistico proprio perché la lingua dell'autore è il campo d'applicazione privilegiato per il rinvenimento del senso: da qui tutto il complesso di apparati e capitoli esplicitamente dedicati al fatto linguistico.

L'indagine linguistica non rappresenta tuttavia la 'parola magica' per la soluzione dell'enigma-Zanzotto, la chiave che squaderni il senso ultimo del suo dire. Essa costituisce tutt'al più un viatico, una guida storica all'esperienza di linguaggio che ha luogo nei versi del poemetto, e che non ha la pretesa di ridurre la sistematica vaghezza della parola poetica alla storditezza didattica di una parafrasi. I percorsi di senso, nella giungla di

una poesia che ha rinunciato a posarsi sui significati condivisi e sul già-detto, sono praticamente infiniti. Spetta al lettore seguirli, con la serena consapevolezza di brancicare per sentieri interrotti in una foresta esperienziale che sta sempre al di là della parola che la testimonia.

Per tornare ai due versi presi ad esempio, ci si dovrà dunque concentrare sulle parole impiegate e sulla loro storia. Le successive mutazioni di senso che la parola «vetta» riceve nell'evolversi della poetica zanzottiana, ad esempio, testimoniano un progressivo diradarsi della componente denotativa e referenziale («vetta» come cima di una montagna) a favore del progressivo solidificarsi di un concetto perlopiù astratto, che nel significante «vetta» trattiene i soli tratti semantici di 'singolarità' e 'punto di fuga', secondo un processo di astrazione e geometrizzazione tipico della fase post-LB. Ugualmente, il neologismo «forchiusa», stando alle stesse note d'autore, significa una «impropria eco dell'esclusione originaria, sulla linea della *forclusion* e della *Verwerfung* psicanalitiche»: il rinvio al campo semantico della psicanalisi (soprattutto lacaniana e freudiana) contribuirà quindi al chiarimento del senso del verso.

Non ci si può affidare, in ultima analisi, alle conoscenze pregresse e all'intesa classica che abbiamo delle parole, quando si ha a che fare con la poesia di Zanzotto: quel «senso [...] qual è comunemente inteso», che è, in ultima analisi, il significato proprio delle parole, quello che viene dall'intesa primaria, dalla pre-comprensione heideggeriana del linguaggio, deve essere abbandonato come il campo sbagliato dell'esperienza poetica di Zanzotto. Soprattutto in questa fase della sua poetica, non è con un linguaggio propriamente comunicativo che si ha a che fare, ma con un vero e proprio idioletto, una parola narcissica, chiusa nella propria auto-referenzialità 'infantile', esperienziale; che ha rinunciato a farsi conoscere, temporaneamente, allo scopo di pervenire al fondo autentico del fenomeno linguistico, per cavare dalla palude del senso costituito quella gemma preziosa che è il linguaggio dell'origine, scevro di ogni forma consolidata. La natura idiolettica della lingua di SFS trova peraltro una giustificazione nella volontà di redigere il 'protocollo' di una seduta di Rorschach, il quale riuscirà necessariamente dalla frenesia simbolica della psiche individuale, avulsa dalla rigidità del luogo comune.

La rinuncia alla comunicatività in senso stretto e al complesso di luoghi comuni che assicurano la trasmissione dei messaggi tra parlanti implica un inevitabile risvolto di 'debolezza' della voce poetica: la parola di Zanzotto, persa nella confusione di uno smottamento magmatico della lingua, messo in atto dalla stessa voce poetica perché il fremito dei suoi umori porti a galla un messaggio incapace di farsi parola quotidiana, risuona come un'eco dal fondo di una valle: lontana e fioca. Sia il senso che il significato non sono presi in carico da una voce che si finga forte e roboante, ma lasciati emergere dalla rovina del discorso comunemente inteso, la quale è, a un tempo, il veicolo e il contenuto del messaggio d'autore. Una dicitura quale

poesia debole (sul calco di 'pensiero debole'), vista la temperie culturale di un Paese e di un'epoca, non è forse del tutto impropria. Si legga, a riguardo, una paginetta illuminante che il Nostro scrisse negli anni in cui andava componendo le liriche di *LB*:

Chi scrive, chi scrive poesia, è soltanto qualcuno che vorrebbe parlare e forse spera di poter ascoltare almeno quanto parla, anche se non esclude la possibilità di instaurare una qualche relazione col limite, col nulla, col silenzio, che pure, dialetticamente, mutano in qualche modo il significato di questa apertura monologante. C'è comunque in lui una minima forma di violenza e di presunzione che lo spinge a impostare un gioco: ma anche perché gli altri lo aiutino a capire il vero senso di ciò che egli stesso dice (e si vedano in proposito le affermazioni di Barthes). (*PPS*, 1139-40)¹¹

Il senso ultimo di questo commento si ridurrebbe, idealmente, al rinvenimento di quella «minima forma di violenza», quel nocciolo duro di intenzionalità d'autore che imposta originariamente il 'gioco' (linguistico) del poemetto, e che vive del dialogo con i suoi lettori. Parlando nuovamente con Gadamer, gli orizzonti dell'autore e del commentatore agiscono in questo poemetto come due forze 'deboli': ognuna recede sempre più nel proprio, per ragioni simmetriche - la poesia per lasciar spazio al commento, il commento per lasciar spazio alla poesia - e il risultato è un grande vuoto, nel mezzo. Un vuoto che, tuttavia, è di un ordine d'esistenza diverso da quello che si diceva all'inizio, quello del *Cantico dei Cantici*: non è un vuoto 'sacro', ma uno spazio aperto, liberato dall'autore stesso; uno spazio-giochi nel quale siamo invitati a 'giocare' con il linguaggio, secondo la parola-guida significata da quell'«Ecc.» delle note, all'apparenza tanto innocuo. Non si creda però che qui si parli di 'gioco' nel senso di scherzo o parodia, alla maniera dell'avanguardia: questo è inteso piuttosto in senso etimologico, come spazio di scorrimento, di libera deambulazione in un recinto che è preventivamente circoscritto dal testo, che altro non si propone se non di delimitare il terreno di una meditazione plurale, dove le verità non tuonano minacciose ma sorgono lentamente dalla pozza lunare.

Di fronte alla reticenza della poesia, l'orizzonte del commento, ugualmente reticente, e anzi forse di più, dovrà sforzarsi per riempire quel vuoto, affinché lo spazio lasciato libero dal poeta non rimanga inabitato - e la poesia non perda di conseguenza la sua ragion d'essere. Mi permetterò, quindi, di avanzare interpretazioni e commenti che non si limitino a delucidare il senso (qualora sia possibile), ma che tentino anche il 'contenuto

¹¹ Il brano è tratto dallo scritto «Alcune prospettive sulla poesia oggi», che si presenta a tutti gli effetti come un manifesto di poetica, non necessariamente circoscritto agli anni in cui vede la luce (1966).

di verità' del poemetto, sfruttando i suggerimenti d'autore e i riferimenti intertestuali. Ne verrà qualcosa a metà tra un commento in senso canonico e un Rorschach personale: un processo di proiezioni e identificazioni individuali, di letture e pensieri miei che il poemetto introietterà come la macchia informe del test, adeguandosi alla mia lettura perché costitutivamente 'debole e accogliente' - caratteristiche, queste, che fanno la femminilità del testo. Seguendo con un po' di pazienza il gioco di scatole cinesi, vediamo che la poesia e il commento (o la lettura) sono compresi nell'apparato simbolico del poemetto stesso come attanti semantici dei due personaggi principali dell'opera: la luna - il femminile, il testo, la macchia del Rorschach - e il poeta - maschile, il commentatore, il Razzo - lettore e autore che proietta nell'infermità succosa della macchia la propria psiche individuale, dando origine al fenomeno della cultura.

A suggello di quanto detto, si legga un brano d'autore, contenuto nell'«Intervento di Ivrea» (Zanzotto, Agosti 1973), che riassume con chiarezza il discorso:

È un tema dei nostri anni considerare l'opera come aperta nella pluralità delle risoluzioni o nella scelta di vari montaggi delle vicende ecc., lasciandole in balia di un eventuale lettore senza che ci sia alcuna predeterminazione. Qui si può arrivare appunto; e ci sono parecchi autori che hanno offerto, poniamo, un dramma con cinque o sei soluzioni, tra le quali si può scegliere quella che è creduta più interessante. Sono convinto che questo tipo di gioco, come qualsiasi tipo di azione combinatoria che tocchi soltanto la superficie e chi si rivolga, tutto sommato, alla pura velleità, oltre che riuscire noioso non abbia un valore di testimonianza sufficiente. Io credo, invece, che questo elemento ludico, combinatorio (che in poesia mai è assente: si pensi alla rima) possa avere un valore soltanto se apprezzato attraverso una lunga meditazione, che poi 'mette in gioco' tutta la personalità del lettore, anche per l'eventuale momento in cui egli può intervenire e mutare la struttura. Non è possibile intervenire casualmente nell'opera che si sta formando o che si sta combinando o scombinando quasi per forza propria; è possibile 'inserirsi' soltanto dopo una lunga coabitazione con l'opera stessa. Insomma, non siamo a giocare a carte, non aspettiamo il poker o la scala reale che emergono dalle carte alla rinfusa, come per un comando che viene da fuori; no, aspettiamo piuttosto che queste combinazioni scaturiscano da una piena partecipazione di tutta la nostra personalità. Ecco, il test rappresenta da una parte la fissa chiusura dell'attimo, dall'altra un punto di fuga all'infinito: esiste un Rorschach che si può fare in pochi minuti, esiste un Rorschach che può durare per tutta un'esistenza. (PPS, 1533)

La parola dell'autore mi rincuora e mi rassicura nella direzione intrapresa: il commentatore, che si suppone davvero un 'abitatore del testo', che con

questo ha intrapreso una 'seduta d'analisi' non limitata ai pochi minuti di una chiacchierata, deve accettare di 'mettere in gioco' tutta la sua personalità per far funzionare la macchina pigra della poesia. L'arbitrio e il radicamento prospettico devono essere accolti e fatto propri: troppo spesso oggi ci si aggrappa all'illusione della perfetta oggettività, nella speranza mai confessata che un progressivo annientamento di ciò che di personale e contingente c'è nel pensiero possa condurci alla Verità maiuscola. Con le parole di Remo Cantoni, «non si può rimuovere questa pietra angolare e originale del pensiero che è la soggettività concreta del pensante»: valga, assieme alle riflessioni di Heidegger, Gadamer e Zanzotto, come parola-guida per il commento che segue, e come giustificazione della mia debolezza (programmatica) di commentatore.

Gli Sguardi i Fatti e Senhal

Andrea Zanzotto



GLI SGUARDI I FATTI E SEN'NAL-DI ANDREA LANZOTTO 78 SEGNAL DI FONDI GLI SGUARDI I

GLI SGUARDI I FATTI E SEN'NAL-DI ANDREA LANZOTTO 78 SEGNAL DI FONDI GLI SGUARDI I

10/220



Tono

NO, 10 NO 011... NO, 10 NO 00 NO 0050... NO, 10... NO, 10...



SI MAHAN SI MAMI LUPA SI TETIN BIN TUMULTU AZ

10/220

Tomo



L'OCABADESSA

IL GALLO

CASTALC
B

CASTALDINA

LA GAL

L'ANATA
CONTESSA

L'ABELLA IL
SOTTO LA PIOGGIA IN MANIERA PARTICOLARE - ANDREA ZANZOTTO
IN MANIERA TUA

10/220

Zanzotto

TRA BULI E ABETI



DI ANDRÉ ZANZOTTO

TONO 64

10/220

Zanotto



10/220

Zanzotto





Originali delle litografie dell'edizione Il Tridente,
riprodotte dietro gentile concessione di Manlio Gaddi.

Gli Sguardi i Fatti e Senhal

Andrea Zanzotto, a cura di Mattia Carbone



- [1] - «NO BASTA, non farlo non scriverlo te ne prego»
- [2] - Doveva accadere laggiù che ti e ti e ti e ti
lo so che ti hanno || presa a coltellate ||
lo gridano i filmcroste in moda i fumetti in ik
i cromatismi acrilici
nulla di più banale lo fanno i guardoni
da gradini finestre e occhialoni
io guardo || freddo || il freddo
- [3] - Sai e non sai vivi e non vivi ma già dèisangui
già scola da un'incisione sulla neve neveshocking
rossoshocking mondoshocking
- [4] - Si sfasa discrepa in diplopia
- [5] - Temi la vera lingua dei dormienti || è un tuo tema ||
rilutti all'a b c del conservarti
tra il verbo geminato il verbo quiescente
i verbi doppiamente infermi
-Ma ora vengono alle mani ora saltellano i coltelli
nei luoghi comuni e t'incide
- [6] - Ma ora vengono alle mani ora saltellano i coltelli
nei luoghi comuni e t'incide

- [7] - Non lo sentivo stando da questo livello || ora sei molti livelli
mi chinavo a osservarti alzavo il capo a osservarti
e apprezzo un po' alla volta questo respiro migliore
rianimazione dell'affanno
questo rianimarsi di tutto in un singulto tuo
tra équipes per rianimare o per animare
disegni e coltellate orgasmi
- [8] - «Non sono io e sono-sono, mi conosci
stileimpalatura stilefondamento stilemaraviglia
mi hai accentuato nei miei pluri- fanta- meta-
nei miei impegni (come?) carismatici
in empiree univocità o latenze
in un sogno di inerranza di inebriata inerranza»
- [9] - E io andavo come in tanti soliti
e abitudini per nevi e per selve
e sapessi il perché di questo mio non essere annoiabile
eri laggiù fuori combattimento e in pugna
eri vicina col vicus villaggio piccina e lontana
crollavi come una cascata nel lontano
- [10] - Che stanchezza doverti ripetere sempre sempre peggio peggio
- [11] - Resterò dunque a guardare un pezzo di ramo
su uno specchio ghiacciato
io accosciato accanto a una pozza ghiacciata
ero qui e non attendevo
non ho mai atteso nulla, veramente
- [12] - Flash crash splash down
flash e splash nella pozza nello specchio
introiezione della, crash e splash, introiettata
è la prima tavola la figurina (D centrale)
- [13] - Io sto gustando i tuoi sanguini i tuoi Es a milioni
sì tesoro, sì tettine-di-lupa in sussulto,
mi va mi sta mi gira che laggiù ti abbiano colpita
le mie || || non sono mai state abbastanza robuste
non ti hanno mai buttata in causa
non ti hanno mai inquisita né trasfigurata mai

- [14] - Io piango, ho saputo del fatto,
nemmeno cronaca nerocinema, fatto ordinario
roba così di scarto gratis data
mentre stavo guardando
dopopasto dopocorpo dopodopo
avallato da eternità avallato da tempi
mentre stavo mettendo in sublime
la laboriosa neve
l'intrinsecata di equilibri induzioni insegnamenti
- [15] - «So che lottavi col fantasma-di-tante-beltà
che mai-verranno-meno-e»
- [16] - Qui lotto col fantasma (di una tu?)
che vi s'include con furore e fama
le porta avanti le fa montare in pro in contra
- [17] - Ho saputo del tuo ferimento ma tu ne sarai ne sarai
ne sarai complice abbastanza? Ammetti che sei
che sei che sei tu stessa una qualche una qualche
forma di e di e di e di || inflitta ||
nelle cose i fatti le visioni, di di punta
- [18] - «Ero il trauma in questo immenso corpo di bellezza
corpo di bellezza è la selva in profumo d'autunno
in perdizione d'autunno
in lieve niveo declivio niveo non più renitenza
stelle bacche stille in cori
viola e rosso sul lago di neve»
- [19] - Ah quanto ti sei somigliata oggi quanto
sei venuta dal niente sei rimasta niente e col niente
hai fatturato azzecato giorno
quanto ti sei giovata di: nevi soli muschi
e sì di querce faggi abeti
come di felciole ebuli aneti,
quanto ti ha giovato oggi il sole il muschio
che ho sparso davanti e dopo i tuoi passi
dal niente, di niente eri assiderata nella stilla
nella lente nella bacca desmìssiete
desmìssiete butta lo slip dispèllati
datti fuoco nella pellicola e i coltelli

- [20] - Ma e i tuoi indugi e bau-sette e (capo)giri?
Da dove Per o in?
E non ho confuso il messaggio con un altro? Ho tutto
confuso confuso
nello shocking shocking
non andare || vattene || così avviene
sono || sei || il duale || e in mezzo
sèi-qua sèi la due
ùno-qua due-là morra morra
- [21] «No, io non mi sono ancora
no, io non mi sono nata
no, io nido nodoso dei no diamante di mai
no, io sono stata il glissato a lato
no, io non ero la neve né la selva né il loro oltre
eppure e a dispetto e nonostante»
- [22] - Quella volta, scendendo a rompifiato di sbieco dal colle,
ho visto ruotare e andar fuori campo il campo de «La Beltà»
sotto la pioggia cesure
in maniera particolare
una maniera tua ||
e parestesie diffuse
diffuse per quel mona di mondo per quel mosto di mondo ||
già ottobrato
- [23] Io volevo una vo una volta venire all'ospedale
per vedere il tuo bene arrivare partire il tuo male
- [24] - «No, tu... ah, sì»
- [25] «Oh sì, andiamo via-con-la-testa
divaghiamo un poco e anche un molto se vuoi
sulla ferita e sulla dolce colla, tra noi»
- [26] - Un miraggio di terapia eroica
- [27] - Quattro o cinque modi di pinzettare o di mettere graffe
suicidio eccidio
o eccidio fantasmatico ovviamente progettato
con un medico-killer autocancellatore
o la risorsa essere acrobata andar per sommi
o parlarci di poesia preparare poesia
o riarfarci in poesia che guarda caso è strage

sopraffazione appena invetrinata ecco l'arresto
alt nella diapositiva
è necrofilia somma necro sommo

- [28] - Come te: una broja in sospeso
là un po' di scrostamento nel valore celeste
- [29] - Marogna di rifiuti-di-maman incombusti non asportati
con sicumera ti si disse e sicurezza
dall'osservatorio di Dolle, dissero i tuoi amanti
che ti spiavano, te dentro i nihilscoopi:
marogna dove sprofon sprofonderanno
e non ha uva né magnetico né ossigeno
- [30] - «Sprofonderesti certo: meglio
invetrinarsi camuffarsi immicrobirsi
o ludismi cromatismi acrilismi
vertiginalmente || sparati in faccia ||
e non-essere-mai-se-non-se
con tutta infilata la serie il campionario il disponibile
l'oca badessa l'anatra contessa
il gallo gastaldo la gallina gastaldina
a spiedino a trenino della felicità gli agganci
Mab e Bottom asini e fate
per arti e carmini insieme inquantati
principessa e guardiano di porci
principessa che sente i piselli sotto mille materassi pirelli»
- [31] - Aggiorna la conoscenza: Biancaneve:
ho baciato e svestito dalla neve
la bella anestetizzata nel bosco, la neve
- [32] - «Aggiorna la conoscenza: qualche mia variante:
Mary Poppins nel museo delle cere e l'ichôr della cera
e paradigmi estremi
e spostamenti ablazioni intollerabili
e (in)ferimenti (non direi traumi, più) portati
su me sul femineo femore e fi
portati sul futuro
sul corpo chiuso sul plasma effuso del futuro. Io Mab.»
- [33] - Inferimenti: giungono, maman, giungono
ho fame ho voglia gratta gratta e troverai
succhia succhia e diverrai

- [34] - Il bimbo-lupo di Wetteravia
il 1° bimbo-orso di Lituania
la bimba-scrofa di Salisburgo
- [35] - Il bimbo di Husanpur il bimbo di Sultanpur il bimbo di Bankipur
il bimbo-lampo del Cansiglio la bimba-pioggia della Laguna
- [36] - Smusano annusano grufolano
via accelerare il nastro
la pellicola il moto il mito
maman maman siamo in flou per le selve dietro a te
mentre brucia in Efeso il tuo santuario
e fatale è il momento per le storie
- [37] - Saltellano si disperdono
- [38] - Mi sto aggiornando con tanta fatica... la candela sgocciola
sul mio... Forse è temporale è luglio...
E aguzzo i sensi i coltelli i sanguisughe
- [39] Polvere di cicale polvere di neve nella scatoletta
polverine per seguirti su su venirti alle costole
- [40] - Sì, è vero, ero intento || agli incerti || ai segni del tuo dissonarti
entro la rete di gesti del ferimento;
mi avevi non avevi rimedio
mi avevi tolto filtro e agogie
mi avevi insinuamenti immangiamenti a falde
mi avevi ero tutto un rogo di errori (ma)
un sacrore di morfemi e timbri
mi avevi: non senti che l'ho prodotto rifratto dovunque?
- [41] - «La mia bella mano che già distrinse si
decontrae giace sul lenzuolo sul firmamento tra le mosche
e ore in ronzio orbitale e istigazioni e semplicità;
ah come ritorcersi verso un'altra castità
svischiarsi da niente a niente tra due diversi niente,
ma perché mi hanno ferita? Ho sentito bisbigliare
ho sentito parlare scommettere sul mio ferimento.
Mi sento, me, esprimermi sul mio ferimento»
- [42] - Ho sentito parlare del tuo ferimento
in un nerofilm in un trucco cromatico in un blocco di cronaca
qui dentro l'erba là fuori nella neve errava tra i boschi

nel suo udito da sotto il sasso da dentro il sesso
e || voglio: sii mondata ||

- [43] - Realizzi, cogli? Tutti giungono le mani
vedi beatrice con quanti beati
vedi la selva con quanti abeti
giungono le mani giungono le zampine
i pueri ferì noi pueri ferì mi congiungo
orando pro e contra sul tema del ferimento
- [44] - «E io: coltivandomi: gelo è il mio-tutto-mio
coltivano qua e là, per serre e favi fabulei
filami e gemme nel gelo, e quanto, in atto,
mi sono riaccostata risarcita del mancamento
mancamento di mondo di mio di vostro,
come al dato focale mi riaccosto!»
- [45] - Giù nell'azzurro si ristora e posa
su nel profondo si adagia in più o meno compiuta, in novità.
Da una parte d'altra parte da
onniparte fa fa *bianco* fa *oro* fa *rosa*
- [46] - «Sgusciare alle spalle dell'amore toccare dietro, ai suoi fondali,
rectoverso. E poi: circolare, circolare.»
- [47] - «M'indica e si ritira scompare
io m'indico scompaio e pallore.»
- [48] Non c'è vetta più vetta del tuo essere stata forchiusa
nel rovento o rovente forchiuso e nonfu.
E bisogna raccogliere-su i vetri riattare i pezzetti
riconnettere le infiltrazioni, in filtro
- [49] Io ero un osservatore del freddo, sai?
Del graffio colpo brivido nella stratigrafia nivea.
Amavo tutto freddo nel freddo
in nuances d'affinità presunte elettive
tra ebuli e abeti che incorrevano in ricami
- [50] - «La mia ferita mi ha delibata decifrata
mi ha accompagnata e piegata in profilo di di
di confini, di fatti originari e confinari,
la mia ferita è stata la mia sorte la mia corte il mio forte»

- [51] - Vivo sarò la tua peste morto sarò la tua morte
- [52] - Il sempre è accoltellato È in ira
È in un fumetto in ik Ci sei?
- [53] - «La mia crema la mi ambrosia la mia pappina di bario
nel vasetto dove mi rimpolpo»
- [54] - La banchisa e il banco del gelataio
su cui piovevano foglie verdissime, da-film, da un film
il cocito di battiti di ciglia
- [55] - Tivù-e-cinema è la nostra consolazione
- [56] - «Per tivucinema l'animo nostro s'inalza
come se da lui stesso fosse generato
ciò che egli ha udito e visto»
- [57] - Sempre è volto lo sguardo e l'occhio
in collirio di lacrima
i tuoi occhi collirii, ne tremo,
i tuoi lumi collirii
- [58] - L'occhio lacrima in fascino tutto il suo liquido interno
e quel che diresti sguardo è un eterno
impuntarsi imperativamente vilmente
- [59] - Macinare macinare
sparagnare sparagnare
carezzare carezzare (sassi spine braci)
- [60] - Sono buiotedesco pfui
sono smascellato dalle risa
sono tenero innamorato delicato;
smentite varie, alzare mirare bene.
- [61] - Ehilà, chi c'è, ehi te, in fondo in fondo al luogo ||
anche se questo cincischio è senza luogo
come tutto il resto, da troppo, troppi cattivi esempi
- [62] - Ma chi già mai potrebbe
sanar la mente illusa
e trarre ad altra legge
l'ostinato amator de la sua Musa? (D centrale)

[74] - Ah ballo sui prati || Diana || ah senhal ||

[75] - «Ora me ne andrò me ne andremo sull'altro bordo della ferita
ma lascerò proiezioni di qua nel cristallo
nello stabilizzato nell'in-fuga che che
che è il mio respiro-sospiro»

[76] - «Povera cosa, quante cose»

[77] - E così minima la refurtiva, e poi subito persa

[78] - Sei respiro-sospiro. Dimenticavo,
gemito oggi

[79] - Passo e chiudo

autunno 1968 - estate 1969

Note

Protocollo relativo alla I tavola del test di Rorschach, specialmente al dettaglio centrale; oppure: cinquantanove interventi-battute di altrettanti personaggi (meglio che di uno solo) in colloquio, a modo di «contrasto», con un'altra persona stabile che parla tra virgolette, e che è sempre lo stesso dettaglio centrale. Ma anche: panoramica su un certo tipo di filmati di consumo e chiacchiere più o meno letterarie del tempo. E ancora: frammenti di un'imprecisata storia dell'avvicinamento umano alla dea-luna, fino al contatto. Ecc.

Senhal: nome pubblico che nasconde quello vero (per i trovatori), o semplicemente «segnale», o, volendo, «simbolo del simbolo del simbolo» e avanti. *fumetti in ik*: tipo *Diabolik*, *Satanik*, con relativo singhiozzo finale di noia. *banale*: anche nel senso di «interpretazione banale, (Ban)» nel Rorschach. *verbo geminato... quiescente ecc.*: esistono (vedi Scerbo, *Grammatica della lingua ebraica*, Firenze 1929, 58-70). *inerranza*: impossibilità dell'essere erronea, propria di una formula dogmatica (in teologia). *soliti*: qui neutro plurale. *Flash ecc.*: voci anglofumettistiche; il «down» (usato in unione con «splash» per significare il momento dell'impatt di una capsula spaziale con la superficie oceanica) qui resta riferito in qualche modo a tutte e tre le voci. *è la prima tavola... (D centrale)*: il dettaglio di cui sopra. È spesso, ma non necessariamente, interpretato come figura femminile. Qui anche oggettino, feticcio, paleolitismo, scaglia di superstizione e via. *fantasma*: nel senso, più che altro, psicanalitico. *querce faggi abeti... ebuli aneti*: cfr. *Orlando Furioso*, XXIII. *desmissiete*: svégliati, da «desmissià» (dialetto). È questo il contrario di «missià», mescolare e quindi far vorticare in senso negativo (turbamento, malattia, svenimento). «Desmissià» vale dunque far girare nel senso positivo, svitare, liberare da. *bau-sette*: con i piccolissimi: si fa «bau bau bau» tenendo la faccia coperta con un fazzoletto o simili, e poi «sette» svelandosi improvvisamente con una risata. *sèi-qua ecc.*: voci del gioco della morra. *La Beltà*: mio libro di versi. *Io volevo una vo una volta* e «No, tu...»: varianti su una cantatissima tiritera 1967-68. *andiamo via-con-la-testa*: non soltanto nel senso di delirare, impazzire. *terapia eroica*: anche col valore tecnico di «o la va o la spacca». *acrobata*: etimologicamente è chi cammina sulle punte dei piedi, qui falsato (o ampliato) in «chi cammina sopra punte, sommità», punta su punta. *broja*: crosta di una piaga in cicatrizzazione (dial.). *Marogna*: quanto resta in una stufa dopo la combustione di materiali vari (dial.). Tale è la Luna, secondo le deduzioni del Duca di Dolle, che continuano anche nei versi seguenti. *magnetico*: sottinteso «campo». *oca badessa*: andavano in Francia a spazzare la neve, secondo le nonne. Seguono altri ben noti personaggi di favole popolari o meno, classiche e no. Mary Poppins, con la sostituzione di

una consonante, è divenuta un emblema. *spiedino... trenino della felicità*: soprattutto col valore di «collettivo erotico in azione». *inquartati*: come negli stemmi. *ichôr*: ἰχώρ è il sangue degli dèi. *plasma*: con i significati diversi che ha in fisica, in biologia ecc. *Il bimbo-lupo di Wetteravia* ecc., esclusi i due ultimi, ovviamente: bambini e giovani ritrovati in stato pressoché ferino perché cresciuti tra animali di foresta (vedi l'elenco di questi *pueri ferri* in Malson 1964). Quello sopra citato tra i primi di cui si abbia ricordo storico (1344). *brucia in Efeso*: in quella notte Erostrato entra nell'immortalità e nasce Alessandro. *polvere... polverine*: spesso, nelle favole, necessarie a spostarsi per i cieli. *agogie*: quasi «metodi di condotta». *La mia bella mano*: cfr. Petrarca, CXCIX. *Voglio: sii mondata*: evangelico. *Realizzi*: col già comune significato di rendersi conto. *forchiusa*: impropria eco dell'idea di «esclusione originaria», sulla linea della «forclusion» e della «Verwerfung» psicanalitiche. *Vivo sarò la tua peste* ecc.: Lutero al Papa. «*Per tivucinema* ecc.»: «Per sua natura l'animo nostro s'inalza... come se da lui stesso fosse generato ciò che ha udito» (Pseudo Longino, *Del Sublime*, VII). *lumi*: anche, e sempre (secondo il canone), occhi. *Ma chi già mai potrebbe* ecc.: cfr. Parini, *La caduta*. *entusiasmo*: etim. invasione ispirazione (sopraffazione?) divina. *perì hypsous*: Περὶ ὑψους, è il sopracitato *Del Sublime*. *yin e yang*: i due principi dell'essere nell'antica filosofia cinese. *decibel*: misura dell'intensità del rumore. *Passo e chiudo*: come usando un apparecchio ricetrasmittente. Ma non soltanto.

Gli Sguardi i Fatti e Senhal

Andrea Zanzotto, a cura di Mattia Carbone

Commento

di Mattia Carbone

[1]

Il poemetto si apre con un'enfatica implorazione della voce tra virgolette (che verosimilmente riporta le parole dell'istanza lunare), che chiede al poeta di non fare o non scrivere qualcosa. È possibile che la voce lunare si riferisca qui al poemetto stesso, quasi che la sua composizione costituisca una minaccia: è il primo implicito accenno al tema del rischio inerente al fenomeno della parola, di cui si tratterà ampiamente nel resto del poemetto. Il fatto che sia la luna stessa a piegarsi alla supplica, e non il poeta, inaugura l'atmosfera di sovvertimento dell'ordine naturale che si respira nel poemetto.

[2]

«Doveva accadere laggiù»: la prima voce annuncia una sorta di profezia, marcata da un'espressione di necessità che implica una nozione di ineluttabilità connessa a una caduta («laggiù»). Che un 'destino' sia in qualche modo la caduta di tutti i miti (e in genere dei valori supremi) è un tema che Nietzsche introduce e consolida nella tradizione del Novecento, e che dialoga con un altro concetto filosofico che Zanzotto impiegò anche nelle liriche de «La Beltà» (cf. *Alla stagione*): è lo heideggeriano *Verfallen*, il destino di ineluttabile caduta di ciò che è ontologicamente rilevato nella mera cosalità, nel circolo vizioso del commercio intramondano, delle cose prostitute («ding ding ding, cose, cose-squillo, tutoyables à merci»). Così il mito lunare, da luogo culturale vestito di una particolare sacralità e lontananza, è trascinato dalla scon-sacrazione tecnologica nella circolarità insensata del quotidiano, nella banalità ripetitiva dei notiziari che annunciano il compimento di un rito di profanazione spogliato di ogni sacralità. «Laggiù» qualifica inoltre l'assoluta alterità dell'istanza lunare, più volte ribadita nel seguito del poemetto, inaugurando così la duplicità dello spazio e la polarità del rapporto tra io e non-io.

«che ti e ti e ti»: il pronome oggetto clitico privo del necessario complemen-

to verbale si può inserire in un quadro generale di defunzionalizzazione degli elementi grammaticali che segna l'esperienza poetica zanzottiana da *LB* in avanti. L'iterazione ossessiva segnala, più che un'insistenza ossessiva, una debolezza congenita del dettato poetico, incapace di concretizzare *in verba* un'esperienza di vissuto che si situa sempre a un livello di maggiore autenticità e intensità rispetto alla formalizzazione verbale. Confronta *LB, Ampolla (cisti) e fuori*, v. 30: «tu te tibi a te per te», dove si nota un analogo fenomeno di iterazione del clitico.

«lo so che ti hanno || presa a coltellate ||»: quello della 'coltellata' è un tema molto importante per l'architettura tematica del poemetto: allude a quel campo semantico della faglia/ferita che costituisce uno dei nodi simbolici su cui si costruisce la poetica di questo e del successivo Zanzotto, ed ha una connotazione prettamente sessuale. Le molteplici allusioni alla semantica del taglio in *SFS* alludono poi alla prassi tipicamente umana di divisione violenta operata dall'intelletto sul reale non verbalizzato, sul darsi a-logico del mondo (termine di riferimento indicibile cui allude anche la *chose* di Lacan). Coltelli e analoghi strumenti da taglio (la «forbicina d'argento» di *LB*) compaiono nell'immaginario zanzottiano per la prima volta proprio negli anni di *SFS*, inaugurando un filone tematico molto presente nelle successive raccolte. Le due barre verticali parallele rappresentano graficamente le incisioni del coltello, secondo un estro iconografico che si manifesta inizialmente nel laboratorio di *LB* e diviene abituale nelle raccolte degli anni Settanta.

«lo gridano i filmcroste in moda»: «filmcroste» è un composto che sembra nato per aggregazione spontanea di due vocaboli di per sé afferenti a diversi campi semantici: non è impossibile che il neologismo si sia formato nel libero discorso di un flusso di coscienza. Si è soliti dire 'crosta' di un quadro non molto riuscito, ma la fusione può essersi verificata per merito della comune base semantica dei termini, entrambi afferenti all'ordine delle rappresentazioni visive. Zanzotto (1973) propone una lettura del verso nel suo «Intervento di Ivrea», con riferimento alla nozione parascientifica di 'noosfera': «pensiamo che i filmati (anche televisivi) veramente costituiscano una specie di crosta intorno al pianeta. Altro che la noosfera di Teilhard de Chardin, il quale prevedeva una specie di sfera del pensiero che quasi conglobasse, circondandole, la sfera della vita e quella terrestre» (*PPS*, 1534). La trattazione più estesa della tematica cinematografica si ha in un componimento di *LB*, «In una storia idiota di vampiri», dove tornano anche i temi della trafittura e della violenza della poesia, riconfigurati come le azioni dei cacciatori di vampiri cinematografici. Di film si parla anche in un'altra poesia, «Impossibilità della parola» (*VC*). Generalmente, per lo Zanzotto di questi anni, ciò che attiene al cinematografico è inteso come profondamente inautentico (posizione che sarà rivista soprattutto in seguito alla collaborazione con Fellini) e gravato da quel medesimo destino di deiezione-*Verfallen* cui

deve soccombere il mito lunare. Cf. ad esempio «Possibili prefazi XVI», vv. 41-42: «là sfrigolano su schermo vitrovit le immagini / noi (inclusivo) in filmine didattiche», dove il tema del cinema si connette a quello della pedagogia, vera culla di inautenticità nell'ottica di Zanzotto (cf. soprattutto *PQ*, «Misteri della pedagogia»).

- «fumetti in ik»: come spiega la nota d'autore, si allude alla comune desinenza di certi fumetti «tipo *Diabolik*, *Satanik*, con relativo singhiozzo finale di noia». Si ha una sola corrispondenza del lemma in *LB*, *Si, ancora la neve*, v. 51: «perché sempre si continui l'ombra fuimus fumo e fumetto»; dove ancora un volta compare il tema del consumismo, cui sembra improntata tutta la semantica della lassa 2. Nel componimento di *LB* la paronomasia tra «fuimus» e «fumetto» ingenera un cortocircuito semantico che permette al lettore di connettere i due termini in quanto inclusi in un medesimo discorso di mercificazione-*Verfallen* che coinvolge tutti i prodotti della cultura globalizzata, dal più profondo tema religioso («*umbra fuimus*») al più comune giornale a fumetti.
- «i cromatismi acrilici»: connesso al tema dell'inautenticità è il riferimento ai colori acrilici, intesi qui come prodotto della mercificazione del puro fenomeno della luce e quindi come correlativi di tutto il discorso sul consumismo. Sono peraltro gli stessi colori che riempiono i film spazzatura contro cui il poeta si scaglia in un passo dell'«Intervento di Ivrea» (Zanzotto, Agosti 1973): «C'è una specie di falso realismo caricato con questi 'fattori acrilici', con questi supercolori, che appunto deforma in un presunto eccesso di zelo una realtà già brutta, e finisce poi con l'immunizzare gli spettatori, convincendoli che si tratta di frottole». Il sintagma si potrebbe dunque ricondurre a un certo colorismo artificiale che trae origine dall'azione mistificatrice dell'uomo. Qualcosa di analogo si trova in *DP*, *Notte di guerra a tramontana*, vv. 32-36: «L'erba mette becco e penne | e gli artifici del fosforo | sorprendono l'ombra | dentuta del vento | che lassù ha scavato la luna». Come riferisce Dal Bianco (1999) nel commento di *PPS*, la poesia si riferisce ai rastrellamenti del 31 agosto 1944 che Zanzotto visse di persona. Gli «artifici del fosforo» sono qui le microesplosioni dei colpi di fucile che «minano innanzitutto la percezione della notte e del giorno» (*PPS*, 1411), qualificandosi così come agenti cromatici alieni (in quanto provengono dall'uomo e non dalla natura) che rompono la perfetta quiete del paesaggio.
- «nulla di più banale [...] occhialoni»: la nota d'autore suggerisce per «banale» una lettura tecnicistica: «anche nel senso di 'interpretazione banale (Ban)' nel Rorschach». I pazienti sottoposti all'esame, infatti, possono talvolta identificare le macchie del test con figure non significative dal punto di vista clinico, veicolate dall'immaginario condiviso o dalle leggi gestaltiche della buona forma, per cui si applica la dicitura «Ban». In questa possibilità di risposta banale si cela un'allusione a quella collisione tra l'ordine simbolico e quello semiotico di cui parla Agosti (1973)

nel suo «Intervento» sul poemetto (cf. *PPS*, 1520): come nota lo stesso Zanzotto, «determinati tipi psicologici, osservando una certa tavola, danno una determinata risposta (con un'approssimazione altissima). Quindi, anche questa casualità delle donazioni di senso finisce per offrire invece un panorama di sensi, che assume un coerente valore non solo psicologico ma anche sociologico» (*PPS*, 1532): è quindi possibile che dalla macchia informe del Rorschach scaturiscano formazioni di senso vincolate da una certa residualità di ordine culturale-simbolico che è la più chiara testimonianza della profonda parentela sussistente tra i due ordini, del loro non solo possibile ma costitutivo cortocircuito. La banalità è però anche il tratto caratterizzante della quotidianità squalificata entro cui circolano come scorie i cosiddetti 'prodotti' della cultura (non da ultimo lo stesso mito lunare mercificato). A questa realtà degradata fa da correlativo un certo atteggiamento voyeuristico («guardoni»), che trova la sua espressione più compiuta nell'immagine del poeta che, nell'intimità del proprio focolare, osserva attraverso lo schermo televisivo la perpetratazione dell'oltraggio lunare ad opera degli astronauti (lassa 14).

«finestra»: cf. *ECL*, «Per la finestra nuova», dove la finestra compare in un contesto positivo di pacificazione tra poeta e mondo. In un commento a questa poesia Zanzotto scrive: «L'apertura di una finestra è anche l'apertura di una prospettiva nuova della realtà, della vita; è il simbolo di una speranza di rinnovamento». Diverso appare il discorso per le finestre di *SFS*, presentate come trampolini di profanazione, dai cui davanzali si affacciano i «guardoni» terrestri intenti alla violazione dell'istanza lunare.

«occhialoni»: sono probabilmente le lenti dei grandi telescopi con cui gli astronomi osservano le fasi lunari e l'approssimarsi dello shuttle; ma il tipo di sguardo che questi gettano sulla luna è certo diverso da quello del poeta. Generalmente si può accostare l'occhiale alla semantica del vetro, che, come osserva Dal Bianco (1999), è una «sorta di ghiaccio perpetuo, che può tagliare le mani» (*PPS*, 1413) e che quindi rientra nel dominio semantico del freddo e del taglio.

«Io guardo || freddo || il freddo»: rispetto alla produzione che precede *SFS*, dove il termine compariva solo in forma aggettivale, qui il freddo diventa un'istanza autonoma, sostantivale, inevitabilmente collegata alla sempiterna neve, ma anche al vetro in quanto immagine di un ghiaccio perenne (vedi sopra). Dal Bianco, nel commento a *DP*, «Al bivio», fornisce una lettura interessante: «L'inverno in Zanzotto non è la stagione della morte, ma dell'eternità: il motivo del freddo, che tornerà particolarmente in *FN*, è sentito come negazione del putrefarsi della vita» (1999, 1422), forse analogamente al motivo della neve. Ma il freddo è anche un principio di assoluta alterità e lontananza, spesso 'guardato' a distanza («io ero un osservatore del freddo»), proprio come la luna. Si

legga su questo tema Agosti: «è comunque con 'La Beltà' che vengono circoscritti alcuni momenti topici dell'affabulazione del mito, quali verranno ripresi in *Senhal*, come ad esempio quello che vede associato il mito lunare all'idea di candore e gelo, e conseguentemente di verginità e intattezza, come nella 'Perfezione della neve', che include fra l'altro il tema della comunicazione a distanza – diciamo, della telecomunicazione – presente nel finale di *Senhal* («Passo e chiudo»») (1973, 1518).

[3]

La lassa presenta per la prima volta il tema della costitutiva contraddittorietà dell'istanza lunare («Sai e non sai, vivi e non vivi»), poi ribadita in più luoghi dalle frequenti catene ossimoriche. È narrato poi il momento immediatamente successivo alla profanazione: la colata del sangue, che dalla ferita scende a insozzare la purezza della neve.

«Sai [...] vivi»: i due verbi sembrano fare riferimento al mito degli alberi della vita e della conoscenza di cui si parla in Genesi 2,9. La luna, in qualità di simbolo assoluto, svincolato da una significazione univoca, assume contraddittoriamente in sé le due istanze del divino (albero della vita) e dell'umano (albero della conoscenza), affermandole e negandole a un tempo.

«ma già dèisangui [...] un'incisione sulla neve»: con un'immagine piuttosto forte, il poeta prospetta una specie di divina emorragia («dèisangui») che si riversa sulla neve, alterandone così la perfezione e il candore caratteristici. È possibile che «dèisangui» si debba leggere come crasi di 'dèi' ed 'esangui', con riferimento esplicito alla morte della divinità e del mito lunare. La produzione precedente «La Beltà» aiuta a chiarificare l'immagine del sangue (presentato soprattutto come emorragia) come correlativo di quel sentimento di perdita d'identità che Zanzotto sperimenta nel suo rapporto con il paesaggio (*ECL, Con quel cuore che basta*, v. 17: «Ora: io-sono è questa emorragia»). Non a caso il maggior numero di occorrenze del lemma si ha nella raccolta «Vocativo», imperniata proprio sul tema della labilità dell'io (cf. *Esistere psichicamente, VC*). Un luogo ermeneutico privilegiato per l'interpretazione del sangue nel repertorio tematico di Zanzotto è certamente *LB*, «In una storia idiota di vampiri»: qui l'emorragia dell'io viene messa a sistema con il tema del consumismo che strappa gli uomini all'autenticità dell'esistenza, favorendo il defluire della loro vitalità nella giostra delle cose-squillo, in un'allucinazione collettiva di benessere («è questo fiato sul collo che fa | nel giugno la frigida bolla, lo svenimento | che maisempre rapisce in una giostra | del lunapark nubiloso, in una beffa sul marmoreo sedile»); agli uomini così 'frodati', il poeta si offre, ironicamente, come il Cristo che, toccato dall'emorroissa, interrompe l'emorragia e restituisce la

salus: ma è piuttosto una speranza che una dichiarazione di fiducia nel ruolo salvifico della poesia. Un riferimento intertestuale molto interessante per l'accostamento di emorragia e azione nefasta della modernità si può trovare nella *Palinodia al marchese Gino Capponi* di Leopardi, in particolare i vv. 115-119: «Meglio fatti al bisogno, o più leggiadri | certamente al veder, tappeti e coltri, | seggiole, canapè, sgabelli e mense, | letti ed ogni altro arnese, adoreranno | di lor menstrua beltà gli appartamenti». La suggestione è allettante, ma si deve tener presente che il significato di «menstrua», per come lo intendeva Leopardi e per come sicuramente lo comprese Zanzotto, è 'mensile', nel senso di frequentemente cangiante: a questi versi, infatti, Luca Stefanelli (2011b) accosta un passo dell'intervista del '65 «Il mestiere di poeta»: «in un mondo sottoposto a tensioni divergenti (positive e negative) come forse non mai nella storia, e nell'affollamento di nuove acquisizioni che provengono da ogni settore della ricerca, tutto quello che si fa oggi resta sempre sotto il segno della convenzione e delle morali provvisorie, sia che l'artista creda in un suo lento e incerto cammino pagato duramente a livello emozionale, sia che, abbandonato al torrente del consumo, creda a quella che già Leopardi definì così bene nella *Palinodia* come 'menstrua beltà', in una serie cioè di rivoluzioni-esplosioni a salve e a freddo». Il fluire dei cambiamenti e delle rivoluzioni, d'altronde, ha parte in quel processo di emorragia dell'individualità di cui si parla in *SFS*, e forse non è impossibile che Zanzotto cogliesse la suggestione di quel «menstrua» in termini 'sanguigni', al di là del significato che vi attribuiva Leopardi.

«neve»: è da notare che in ben tre luoghi della produzione precedente *SFS* si prospetta una forte somiglianza (se non una coincidenza) tra la neve e la luna (*DP, Oro effimero e vetro*: «la neve che somiglia | alla luna recente»; *ECL, 13 settembre 1959 (variante)*: «luna neve nevissima novissima | luna glacies-glaciei»; *LB, Sì ancora la neve*: «O luna, ormai, | e perfino magnolia e perfino | cometa di neve in afflusso, la neve»), il che ci induce a connettere anche la semantica dei due termini, immagini interscambiabili «di una pura e candida alterità» i cui rispettivi attributi fluiscono sovente da un termine all'altro, andando a costituire uno dei più ricchi filoni di semantica sotterranea tra quelli caratteristici della poesia di Zanzotto. Si ricordi a questo riguardo quanto dice Agosti (1973), per cui si cf. il commento di lassa 2, dove ho già riportato la citazione. Il mito lunare zanzottiano, accostato all'idea di candore e gelo, e «conseguentemente di verginità e intattezza», dimostra un'ulteriore risonanza leopardiana solo che si leggano alcuni versi del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (vv. 37 e 57, «vergine luna» e «intatta luna»). Il motivo della neve e quello del freddo sono dunque concrezioni simboliche comunicanti, generalmente incaricate di rappresentare quel principio di alterità assoluta che nella poesia di Zanzotto cade sotto

le più varie declinazioni: tra tutte, probabilmente, la più esplicita è l'«oltranza-oltraggio» di *LB*.

«neveshocking, rossoshocking, mondoshocking»: sequenza di pseudo-derivati, volti a squalificare la radice («neve», «rosso», «mondo») storpiandola con un suffissoide che la proietta in una dimensione di bieca deiezione consumistica. «Shocking» (dicitura frequente soprattutto nella produzione successiva a *SFS*) si dice infatti di una certa tonalità di rosa, particolarmente diffusa nel commercio di prodotti femminili, che rimanda ancora una volta ai «cromatismi acrilici» e all'inautenticità del colorismo artificiale.

[4]

Una nuova voce descrive alcune mutazioni che sembrano verificarsi sulla superficie lunare.

«Si sfasa»: può intendersi qui nel senso di 'andare fuori fase', con riferimento a un rivolgimento non meglio specificato del ritmo classico dell'astro. È di nuovo un'allusione all'atmosfera di sovvertimento che si sta producendo contestualmente alla profanazione (mediatica, astronavale, simbolica).

«si discrepa»: il verbo è *hapax* nella produzione precedente *SFS*; si può ricondurlo facilmente a diversi termini afferenti al campo semantico della faglia/ferita, con cui condivide il tratto della 'differenza'. L'etimologia del termine suggerisce un tratto semantico che non appare chiaramente a una considerazione superficiale: esso deriva infatti dal verbo latino *discrepare*, la cui radice *crepare* significa 'mandare un suono diverso'.

«diplopia»: termine tecnico del gergo medico, significa la visione doppia, orizzontale o verticale, di uno stesso oggetto. Letto alla luce del lemma immediatamente precedente, anche questo vocabolo riecheggia il campo semantico della faglia/ferita; esso però allude in prima istanza alla doppiezza costitutiva della luna (divisa in un lato oscuro e uno chiaro), evocata anche dal precedente «sfasa», e dunque a tutto ciò che è implicito in questa doppiezza: non da ultimo, l'alternativa tra la possibilità di vigere nel cielo, conserta nella propria intatta alterità, e cadere sulla terra nel circolo vizioso delle cose-squillo, nel commercio intramondano. Il fatto poi che la diplopia presenti un'immagine doppia e speculare di uno stesso oggetto rimanda all'iconografica classica del Rorschach, per cui si veda anche la lassa 12.

[5]

In questa lassa sembra profilarsi una trama testuale più palesemente improntata al gioco dei significanti, mediato in prima istanza dalla paronimia tra «temi» e «tema».

«Temi la vera lingua [...] tema»: la «vera lingua dei dormienti» è forse il linguaggio onirico, con la sua istanza di autonomia, che Lacan ha più volte accostato al linguaggio poetico. La luna dovrebbe 'temere' il linguaggio poetico-onirico (e in particolare quello del poeta) perché esso è lo strumento della profanazione del mito lunare, in quanto veicolo delle proiezioni cosce e inconscie che i terrestri riversano nella perfetta macchia informe della superficie lunare, alternandone l'infermità con una sorta di colonialismo simbolico. Il termine «dormienti» potrebbe evocare la famosa leggenda dei Sette Dormienti di Efeso, martiri cristiani murati in una grotta e risvegliatisi ancora vivi duecento anni dopo, quando ormai il Cristianesimo era divenuto religione di stato.

«rilutti all'a b c del conservarti»: 'non conosci i fondamenti basilari dell'autoconservazione', da leggere in riferimento alle fasi lunari: in quanto sempre cangiante e mai identica a sé stessa nel tempo, la luna non osserva nemmeno le basi dell'autoconservazione.

«tra il verbo geminato [...] infermi»: la nota d'autore rimanda per questi tecnicismi a Scerbo 1929, 58-70, peraltro senza specificare in che maniera il lettore dovrebbe rapportarsi con la fonte. Consultando le pagine dell'edizione indicata da Zanzotto ci si trova di fronte a un bell'enigma, perché il sacerdote e professor Scerbo non si curò di dettagliare e circostanziare troppo accuratamente le ragioni di siffatte denominazioni, o di fornire notizie storiche sull'uso di queste classi di verbi: il libriccino consiste in una grammatica essenzialmente descrittiva, e la povertà di notizie che si possono trarre dalla fonte fa pensare che Zanzotto vi facesse riferimento solo per dimostrare la loro esistenza (cf. la nota d'autore: «verbo geminato [...] quiescente ecc: esistono [...]»). Non è molto chiara la ragione della presenza delle tre classi del verbo nella lassa: il «verbo geminato» sembra legato al tema del doppio, evidenziato dalla simmetria del dettaglio centrale e dalla «diplopia» della lassa precedente (cf. ad esempio le lasse 33 e 59: i vari «gratta gratta», «macinare macinare», «carezzare carezzare» si potrebbero dire «verbi geminati»), ma sostanzialmente si tratta di una classe di verbi ebraici irregolari in cui le ultime due consonanti della radice si contraggono in una sola. Il «verbo quiescente» rievoca il tema dei 'dormienti', mentre quelli «doppiamente infermi» rimandano a un tempo al tema della doppiezza e a quello della ferita (infermità): forse un tentativo di semantizzare a livello linguistico alcuni dei temi del poemetto appena presentati, e quindi di trasporre la vicenda del ferimento da un piano 'reale' a uno prettamente linguistico e verbale? È possibile, ma forse un po' cervelotico. Cf.

la presenza di lettere e parole ebraiche anche nelle stazioni di *PQ*, *La Pasqua a Pieve di Soligo*.

[6]

«Ma ora vengono alle mani [...] luoghi comuni»: una nuova voce annuncia il compiersi dell'oltraggio, per opera di innominati soggetti plurali pronti a venire «alle mani» con l'alterità lunare, presumibilmente armati di coltelli. Il campo da gioco dell'oltraggio è, non a caso, il «luogo comune»: non il Luogo per eccellenza, la *Heimat*, che nel dettato hölderliniano e poi zanzottiano è condizione dell'autentico dire poetico, ma quel non-luogo svuotato di senso e pienezza che è il *Man* heideggeriano, il soggetto impersonale per entro cui la chiacchiera (*Gerede*) persegue il suo nichilistico autosostentamento, tramandando un sapere e una poesia inautentici, gravati dal debito di un rapporto impensato con la tradizione e il linguaggio. In questo senso si può intendere il 'venire alle mani' come allusione al concetto heideggeriano di *Vorhandenheit*, per cui cf. M. Heidegger (1927), «Essere e tempo», §§ 15-18: essere alla mano è la condizione di tutti gli enti (oggetti) pre-compresi dall'uomo nella datità del *Man*, nell'impensatezza del discorso medio e quotidiano. Si ricordi che i soggetti della poesia zanzottiana non sono quasi mai chiaramente definiti, gli stessi autori dell'oltraggio lunare non hanno una determinazione propria: si parla a un tempo degli astronauti, degli uomini tutti e non da ultimo del poeta stesso (è il caso lampante del *confiteor* di *LB*). Per «luogo» cf. lassa 61 e commento.

«saltellano»: in *LB* il 'saltare' è attività propria di quel principio 'oltrante' sempre inseguito nel dettato poetico fin dalla lirica d'apertura («Oltranza oltraggio»). I coltelli che saltellano in *SFS* sembrano qualcosa di diverso: entità minacciose intenzionate a compiere un delitto, forse l'incisione di cui si parla alla fine della lassa 6 («e t'incide»). D'altra parte, come nota Carbognin (2007), i salti di cui si fa carico la Beltà fuggente possono ricondursi al motivo (dantesco) della necessità di «saltare, cioè sorvolare su qualcosa che eccede il mezzo espressivo», motivo che è veicolato soprattutto dalle sbarre verticali (||) che così generosamente Zanzotto distribuisce per tutto il poemetto.

«e t'incide»: rapidamente Zanzotto cambia soggetto e passa al singolare. Si può forse pensare che l'anonimato generale dei soggetti della lassa trovi qui la sua perfetta realizzazione nell'inclusione di tutti gli innominati responsabili del fermento in una singolarità soggettiva priva non solo di nome, ma anche della più misera particella grammaticale atta a significarla. È, di nuovo, il soggetto impersonale del *Man* heideggeriano.

[7]

La voce tutta terrestre di questa lassa tratta il rapporto che si è sempre giocato (e si gioca tutt'ora) tra il poeta e l'istanza lunare.

«Non lo sentivo [...] molti livelli»: un aiuto alla comprensione del verso si guadagna dal confronto con le corrispondenze del lemma «livello» nella produzione precedente *SFS*. Molto pregnante di significato è infatti l'unica corrispondenza del lemma in *LB*, *Sì, ancora la neve*, vv. 70-72: «Eppure negli alti livelli | sopra il coma il semicoma il limine | si bruisce si ronza si cicala-ciàcola». Qui il livello sembra da intendersi nel senso di 'piano di realtà', come particolare configurazione del rapporto uomo-mondo: in questo senso esisterebbero tanti «livelli», come si legge in *SFS*, quanti sono i modi del rapporto tra uomo e mondo. Similmente Troisio (1974) intende i diversi livelli come rappresentazioni delle diverse istanze dell'io freudiano e della «doppia stratificazione» del linguaggio in quanto parlante e parlato. Ma non è impossibile che i «molti livelli» siano riconducibili alla riflessione heideggeriana sulla *deiezione*, quel particolare 'piano di realtà' entro cui le cose si presentano nel loro essere-sotto-mano (la già citata *Vorhandenheit*, per cui cf. lassa 6), eterni rimandi 'utilizzabili'. A conferma di questa lettura si consideri il «ciàcola» del v. 72, che significa «chiacchiera, ciarla»: sempre secondo Heidegger (1927), la dimensione peculiare dell'esserci quotidiano compreso nella deiezione è proprio la chiacchiera (*Gerede*), per cui si legga il § 35 di «Essere e tempo»: «L'espressione 'chiacchiera' [...] costituisce il modo d'essere del comprendere e dello spiegare che sono propri dell'esserci quotidiano. [...] La chiacchiera è la possibilità di capire tutto senza preliminarne appropriazione della cosa». Alla luce di queste acquisizioni si può rileggere con attenzione il verso di *SFS* e tentarne un'interpretazione: il poeta, stando al livello della deiezione e della chiacchiera, dando cioè per scontate le cose del mondo (considerandole «tutoyables à merci») non sentiva il rischio inerente alla profanazione della luna, alla sua discesa nel mondo come 'cosa tra le cose': ora che tale profanazione è avvenuta (segnalata dalla comparsa dei due tratti verticali, che mimano la ferita o il colpo di coltello), la luna è caduta dal suo piano privilegiato e si è smarrita nei «molti livelli» in cui si articola il rapporto medio e quotidiano tra uomo e cosa.

«Mi chinavo [...] osservarti»: l'atteggiamento passato del poeta nei confronti dell'istanza lunare si componeva di un ossimorico movimento di discesa e ascesa, di un chinarsi in segno di sussiego e devozione e di un alzare il capo che nega il movimento precedente e lo presenta in forma di oltraggio: allo stesso modo il trovatore medievale avrebbe recato una grave offesa alla dignità della donna amata se avesse osato levare lo sguardo alla sua volta. Molto più *dignus*, per il trovatore innamorato, era il ricorso a un *senhal* o a una donna schermo, la cui barriera metteva al

riparo l'oggetto del desiderio da uno sguardo di cui, forse, si percepiva già la natura violenta e profanatrice.

«E apprezzo [...] singulto tuo»: cf. Agosti: «[La situazione espressiva del poemetto consisterà nel] notificare quello che si dà come il luogo ultimo, infinitamente effusivo e intensamente corporale, del semiotico: vale a dire il luogo stesso del respiro e del soffio, o, viceversa, del **singulto** e del gemito» (1973, PSS, 1522; enfasi mia). La sede della voce lunare, depositaria del semiotico, è animata (nel senso, forse, di 'palpitata') da una ribollente attività pneumatica, concitata («affanno») e irregolare («singulto»), entro cui sono portate a maturazione le particelle minime di senso con cui parla il semiotico. Cf. per questo tema le lasse 75 e 78.

[8]

È la seconda volta che la voce lunare prende la parola, ancora una volta promuovendo un discorso che attinge alla più pura scaturigine della significazione, luogo di «convergenza confusiva» in cui gli oggetti simbolici di cui si compone la realtà 'banale' del secolo sono messi a confronto senza che si crei una reale antitesi, ma assecondando un processo di «moltiplicazione e identificazione confusiva dei materiali» (Agosti 1973, 1524).

«Non sono io e sono-sono»: è il primo cortocircuito di senso presentato dalla voce centrale: violando apertamente il principio di non contraddizione e scardinando il verbo essere dalla funzione di copula, la voce lunare prospetta se stessa come la matrice di ogni possibile identificazione o alienazione («non sono io»), mentre ribadisce la sua integrità nel raddoppiamento del verbo essere (che allude pure al verbo geminato della lassa 5). La contraddizione emerge nella doppia connotazione dell'istanza lunare come entità alienata dall'identificazione con se stessa e paradossalmente (o forse pertanto) più autenticamente 'essente' («sono-sono») di ogni altra cosa. Non è impossibile un'eco biblica di Esodo 3,14-15 («Io sono colui che è»), anche alla luce del successivo riferimento al rovetto (lassa 48).

«mi conosci [...] stilemaraviglia»: qui è forse da intendere una sfumatura sessuale, sempre implicita nel verbo conoscere, che tuttavia Zanzotto non sembra aver sottolineato prima di *SFS*. Il sospetto viene dal verso seguente («stileimpalatura, stilesfondamento [...]»), serie di composti articolati secondo il tipico schema zanzottiano di elencazione triadica) e dalla diffusa presenza di riferimenti sessuali nei passi incentrati sulla ferita e sulla spedizione lunare, connotata talora come stupro ai danni del satellite.

«mi hai accentuato [...] meta-»: si può forse leggere «accentuato» come sinonimo di 'messo in ritmo', e quindi di 'poetato': l'accusa rivolta dalla luna al poeta sarebbe dunque quella di aver aumentato («accentuato»,

etim: *ad cānere*) la già frequente tendenza della luna a trasfigurarsi in simbolo proprio tramite la poesia.

- «pluri- [] fanta- [] meta- []»: prefissi lessicalizzati, secondo una tendenza propria dello Zanzotto maturo, da *LB* in avanti (vedi ad esempio *Possibili prefazi IV*, v. 1: «L'archi-, trans, iper, iper, (amore) (statuto del trauma)»). Si presentano come voci prive di referenzialità o significato autonomo, evocanti tutta una categoria di referenti che hanno per comun denominatore la pluralità (pluri-), un'oltranza di sapore fumettistico (fanta-) e la metatematicità (meta-), quasi un'evoluzione post-avanguardia del lessico ermetico. Sono incaricati di rappresentare quell'oltranza di senso che la luna riceve dalla sua 'accentuazione' poetica ad opera dell'autore.
- «nei miei impegni (come?) carismatici»: il verso è forse leggibile alla luce della produzione precedente: cf. *ECL, Ecloga VII*, vv. 33-34 («tessere inerti noi stessi ma impegno | che il crudamente segregato unisce»), dove la condizione dei poeti («noi», ma forse intende gli uomini tutti) è rappresentata come un tentativo di congiungere le tessere sparse della realtà. «Impegno» si riferisce quindi al compito destinato al poeta di portare a termine il compattamento del reale nella commessura del dire poetico, impresa la cui serietà è subito messa in forse, secondo un atteggiamento autoironico tipicamente zanzottiano, dal poco glorioso «fola» del v. 37. Allo stesso modo il lemma «impegno» di *SFS* è seguito da un dubitoso «come?», che sembra smentire quanto detto prima circa la serietà del compito. In che senso però gli impegni sarebbero «carismatici»? È possibile che qui Zanzotto alluda al significato biblico del termine ('grazia', 'dono di Dio', per cui cf. San Paolo, 1 *Cor* 12,4-31 e *Rm* 12,6) oppure ne voglia proporre una lettura etimologica. Il termine deriva infatti dal greco χάρισμα, 'dono', che rimanda a quella dialettica tra dato e ciò-che-si-da che si è detta centrale per il discorso di *SFS* e *LB*. D'altra parte il carisma cristiano, il dono di Dio, la dote d'eccellenza cui ciascuno è destinato, funge da ottima metafora per rappresentare il fare poetico di Zanzotto, iscritto anch'esso nel rapporto tra umano e divino, secondo l'insegnamento di Hölderlin.
- «in empiree univocità o latenze»: il confronto con la tradizione precedente *SFS* si rivela poco fruttuoso per l'interpretazione di questo verso. Termini come «univocità» e affini non hanno corrispondenze, neanche in forma di aggettivo, mentre per la famiglia semantica di «empiree» c'è un locus interessante in *LB*, *Sì, ancora la neve*, v. 93: «dove, invece, l'entusiasmo, l'empireirsi, l'incanto?»: interessante perché il semantema *empir-* compare qui come anello di una classica elencazione triadica al cui interno si trova anche la parola «entusiasmo», entrambi connotati nel senso di un'ascensione verso un principio divino. Non è allora sbagliato accostare «univocità» a un passo di *LB*, *Possibili prefazi IV*, dove il linguaggio è sentito come «un una uni salire»: un processo quindi di unificazione («un una uni») ed elevazione («salire»), analogo alle «empi-

ree univocità». 'Univoco' è però anche qualcosa che risponde a una sola voce: in questo senso si può leggere il lemma come un implicito anelito al ritorno della perfetta coincidenza tra parola e cosa, forse retaggio di un vagheggiamento ermetico giovanile, qui messo sotto accusa dalla voce lunare. In «latenze» c'è forse un orecchiamento del freudiano periodo di latenza, inteso come momento di sonno della libido. Letto alla luce del precedente «empiree univocità», potrebbe rappresentare la fase di silenzio dell'attività poetica, la momentanea abdicazione del poeta al proprio impegno esistenziale.

«in un sogno [...] inerranza»: il sogno è per Zanzotto il modo d'esistenza tipico del poeta, sognatore per eccellenza, cioè uomo che parla (*dichter*) attraverso metafore e simboli, analogamente a come il linguaggio onirico è presentato nella riflessione di Freud e Lacan.

«inerranza»: dalla nota d'autore, «impossibilità dell'essere erronea, propria di una formula dogmatica (in teologia)». Il «sogno di inerranza» si presenta quindi come la pia illusione di un poeta che ha «accentuato» le predicazioni dell'astro-*senhal* fino a sognare che di esso (o del dire del poeta, e poi di tutto ciò che si muove sotto il *senhal* lunare) si desse la possibilità di un'inerranza, di una giustezza intaccabile, garantita dallo statuto sacro della parola poetica. È vero invece che anche il poeta può restare coinvolto in quel discorso 'deietto' che consiste nel dare del tu (*tutoyer*) alla cosa poetata e nel rimanere impigliato nelle maglie di una madre-Norma asfittica e inautentica. È interessante la coincidenza (forse casuale, ma significativa) dell'impiego del termine nella titolazione latina di alcuni trattati tolemaici e pseudo-tolemaici che si servono del neutro plurale *inerrantia* come sinonimo di 'astri' (*De vario ortu et occasu siderum inerrantium, De apparentiis inerrantium et significatio-nibus*): il vocabolo, insomma, conserva nella propria storia il destino di significare quello stesso moto della luna che nel poemetto è immagine della sua 'erranza', nel senso di possibilità di alterazione, cambiamento, diminuzione. Il termine è poi semanticamente prossimo alla *Wanderung* hölderliniana e poi heideggeriana, per cui cf. la lassa successiva.

[9]

Nel suo commento Agosti propone questa lassa come «un campione di tonalità elegiaca e confidenziale, a sfondo autobiografico, ma con abnorme sostantivazione di un aggettivo ('in tanti soliti') ed espressione arcaico-latineggiante ('in pugna') adiacente a vocabolo latino ('vicus'), sul tema fiabesco-popolare della luna, anche volto ad effetto surreale» (1973, 1527). «E io andavo [...] selve»: ora è l'io lirico, per bocca di una delle sue voci, a prendere parola, per raccontare la sua esperienza di poeta, tutta compresa in un 'andare per nevi e per selve' che richiama la caratteristica

«erranza» del fare poetico di cui si può percepire un'eco nella lassa precedente (per cui cf. anche Hölderlin). Le «nevi» e le «selve» sono statisticamente alcuni tra gli oggetti più frequenti della poesia di Zanzotto, e la loro sovrabbondanza potrebbe aver indotto il poeta a una revisione autoironica dell'impensatezza con cui abitualmente dispiegava i propri oggetti poetici entro la consumata pletora delle «cose-squillo». I «tanti soliti» sembrano evocare i già citati «luoghi comuni», ora riconfigurati in campo poetico, e quindi da intendere forse come i *clichés* e le formule stantie della Madre-norma. Ciò attesterebbe la correttezza del poeta nel crimine di profanazione, come si era già notato.

«eri laggiù [...] in pugna»: ancora una volta la luna è dislocata «laggiù», nel decadimento della deiezione che segna la fine del suo mito, e allo stesso tempo nell'imprendibile alterità inaugurata dallo spazio duplice, ancora una volta impegnata in due attività antitetiche (essere a un tempo «fuori combattimento» e «in pugna») che ribadiscono la sua natura confusiva e contraddittoria.

«eri vicina col vicus villaggio piccina [] e lontana»: il tema della lontananza e, specularmente, quello della vicinanza, attraversano variamente la poesia di Zanzotto come motivi cardinali. Ho l'impressione che questo verso sia riconducibile a una suggestione hölderliniana, in particolare alla poesia *Heimkunft*, analizzata tra l'altro anche da Heidegger (1981). Ai vv. 55-56 si legge: «Ma certo! È il paese natale, il suolo di casa, | ciò che cerchi è vicino, già ti muove incontro». Il «paese natale» della poesia è la *Heimat*, la patria ideale entro i cui confini il poeta si sente 'a casa' ed è in grado di comporre; nel verso di *SFS* essa è forse evocata dal dittico «vicus villaggio», la cui figura etimologica sembra echeggiare l'arcaizzante «Suevia» che Hölderlin utilizza per nominare la madre patria. Nella *Heimat*, secondo il detto della lirica tedesca, ciò che si cerca si trova «vicino», in una prossimità dove è possibile la nomina autentica e quindi la vita poetica. Allo stesso modo la luna zanzottiana nel «vicus villaggio» è «vicina», sebbene subito di seguito si dica di essa che è «lontana». Anche in Hölderlin è presente questa doppia connotazione di vicinanza e lontananza, per la cui corretta intesa ci si può servire dell'attenta analisi di Heidegger: «'Ciò che cerchi è vicino, ti viene già incontro' [è un verso di *Heimkunft* che Heidegger cita in esergo alla sua trattazione, nda]. La vicinanza che ora regna lascia vicino il vicino, lasciandolo però essere al tempo stesso ciò che viene cercato: dunque non più vicino. Di solito noi intendiamo per 'vicinanza' la più piccola misura possibile della distanza tra due luoghi. Ora, invece, l'essenza della vicinanza appare nel fatto che essa avvicina il vicino tenendolo lontano» (1981). Anche senza la mediazione della lettura heideggeriana, comunque, i punti di contatto sono così fitti che difficilmente si potrebbe immaginare la scrittura di questo verso di *SFS* senza un orecchiamento hölderliniano di base.

[10]

La voce esprime un moto di stanchezza e sfiducia riconducibile agli stessi motivi della voce centrale nella prima lassa. «Ripetere» è l'azione tipica di chi, esiliato da una perduta età dell'oro sulla cui esistenza gravano molti dubbi, è costretto dal vincolo stesso della lingua madre a inserirsi nel codice condiviso della norma (poetica e linguistica), con un inevitabile esito di inautenticità. Il verbo rinvia poi al discorso psicanalitico sull'automatismo di ripetizione, comportamento che in Lacan è letto alla luce della pulsione di morte freudiana e della riflessione heideggeriana sulla morte come possibilità estrema dell'esserci (cf. Lacan 1966): l'automatismo di ripetizione consisterebbe in un tentativo di superare l'insoddisfazione costitutiva del desiderio verso una forma di godimento succedaneo, essendo il godimento pieno obliterato dall'iscrizione del soggetto nell'ordine simbolico. Il luogo di più chiara manifestazione di questo destino di ripetizione è il linguaggio (eminentemente nella figura retorica della metonimia), presentato come catena infinita sui cui anelli scorre l'attività del significare umano senza mai acquietarsi in un significante che sia onnicomprensivo e totalizzante. La pulsione di morte del poeta, la vera liberazione dalle prigioni della significazione metonimica, coincide con la ricerca della più pura sorgente del linguaggio (avulsa, come il godimento lacaniano, dall'iscrizione nel simbolico), e quindi con l'ordine semiotico incarnato dalla luna-Rorschach. Ma se, come insegna Wittgenstein, non è possibile uscire dal linguaggio (e quindi dall'ordine simbolico), la metaforica ricerca del pieno godimento poetico dovrà accontentarsi di una soddisfazione parziale, che appaghi momentaneamente il desiderio con la ripetizione del codice condiviso, lungo la scia di scorrimento indefinito dei significanti di cui parla anche Heidegger nella sua analisi della Volontà di Potenza nicciana: «Se abbiamo un interesse per qualcosa, poniamo questo qualcosa in una prospettiva che mira a ciò che vogliamo e che ci proponiamo di farne. La cosa per la quale abbiamo interesse è già sempre presa, cioè rappresentata, in vista di qualcosa d'altro» (1961).

[11]

Date la stanchezza e la sfiducia che accompagnano il poeta nell'esercizio della 'ripetizione poetica' (cf. lassa 10), in questa lassa la voce 'terrestre' si ripropone di indugiare in prossimità di una «pozza ghiacciata», *senhal* della dimora del semiotico in quanto 'chiazza' o figura piana dotata di un qualche carattere di specularità (come il Rorschach).

«Resterò dunque [...] specchio ghiacciato»: a partire da *LB* l'immagine dello specchio è rivista alla luce di Lacan (1966), secondo il quale è nella fase definita «stadio dello specchio» che si verifica la formazione dell'io

nel fanciullo, attraverso il rapporto con l'immagine di sé involata nello specchio. Questo fenomeno mette per la prima volta il bambino di fronte a un sé stesso non perfettamente coincidente con la soggettività pura, già in procinto di alienarsi nella legge simbolica che dominerà la sua esistenza futura. Fondamentale il confronto con *LB*, «Profezie o memorie X», dove i primi due versi («Lo stadio psicologico detto 'dello specchio' | come costitutivo della funzione dell'io») sono la traduzione letterale del titolo di uno dei saggi di Lacan contenuti negli «Scritti» (1966). Possiamo immaginare che la dialettica tra luna e poeta sia metafora di un venire al mondo del poeta come *infans* tramite la contrapposizione di sé stesso come soggetto ancora afono (non iscritto nell'ordine simbolico) e un meraviglioso 'altro' materno quale è la luna-Diana. Alla luce di questa lettura si potrebbe allora interpretare quel 'restare sopra lo specchio' come una volontà del poeta di indugiare in questa cullante identificazione immaginaria col paesaggio/luna, nel tentativo di fuggire l'intervento castrante del padre simbolico (il linguaggio come legge), il quale intervento, da un lato, permetterebbe al poeta di inserirsi nell'ordine simbolico condiviso e liberarsi dalle prigioni dell'autoreferenzialità poetica, ma d'altro canto, specularmente, produrrebbe un ulteriore allontanamento da quel momento originario della significazione svincolato da qualsiasi norma che è il semiotico. Per questa lettura mi sembra che sia determinante il confronto con la lassa 46, dove la possibilità della castrazione simbolica (evocata dalla parola «legge») viene presa in considerazione come un'eventualità irrealizzabile, data l'invincibile fascinazione immaginaria entro cui il soggetto lirico è coinvolto. Ancora una volta, ma sotto diverse spoglie, si presenta la dicotomia tra accettazione dell'inautenticità come condizione della comunicazione e volontà di accedere a un dire più autentico, già formulata ai tempi di *LB* nella contrapposizione tra «non far fuori» e «far fuori» (*Profezie o memorie V*, per cui cf. anche il commento di Dal Bianco 1999).

«io accosciato [...] pozza ghiacciata»: nel verso immediatamente successivo lo specchio è riconfigurato come pozza, immagine che sottintende una qualche istanza di profondità sottoposta alla superficie riflettente. Questa profondità innominata (ma presupposta dal riferimento alla pozza) resta sempre al di là della portata del poeta, sotto lo «specchio» della superficie ghiacciata. Non è impossibile che Zanzotto accosti l'istanza lunare all'immagine della pozza per memoria dell'antico epiteto del Lago di Nemi, *speculum Dianae*.

[12]

Si tratta di una lassa importante per l'architettura del poemetto: vi si inizia a narrare la profanazione, presentando l'aterraggio dello shuttle

sulla superficie lunare con una sequenza di onomatopее fumettistiche; vi si ribadisce inoltre il tema del cortocircuito tra i due campi del simbolico e del semiotico individuati da Agosti (1973): la navetta infatti impatta nella «pozza ghiacciata» della lassa precedente, che si era detta emblematica di quel luogo confusivo del senso assimilabile, per i tratti di specularità e proiettività, alla figurina del test di Rorschach.

«Flash crash splash [] down»: serie onomatopeica che ammicca al fumetto, per cui si veda la nota d'autore: «*Flash ecc*: voci anglofumettistiche; il 'down' (usato in unione con 'splash' per significare il momento dell'impatto di una capsula spaziale con la superficie oceanica) qui resta riferito in qualche modo a tutte e tre le voci». Si noti come, stando alle informazioni date in nota, si sia legittimati a leggere i tre membri della sequenza come parti radicali di tre ipotetici verbi fraseologici inglesi (*flash down, crash down, splash down*). L'allusione a una superficie oceanica, del tutto assente dal suolo lunare (nonostante la varia denominazione di 'mari' per i crateri del satellite), fa pensare che il poeta stia qui sovrapponendo le immagini della luna e della pozza (cf. lasse 13 e 12 più avanti), ancora una volta con l'obiettivo di mettere in contatto il simbolico-formale (luna) con il semiotico-informe (pozza), secondo la tendenza già delineata da Agosti (1973) nell'«Intervento di Ivrea» (*PPS*, 1517 e sgg.).

«introiezione della»: non si dà sostantivo per la preposizione «della», che va dunque intesa come uno di quei nessi grammaticali lessicalizzati o comunque elevati a dignità di significanti autonomi tipici della produzione successiva a *LB*. «Introiezione» appartiene al lessico della psicoanalisi, e significa in particolare quella fase inaugurale della formazione dell'io che Lacan (1966) chiama *stadium speculi* (cf. lassa precedente). In tale fase, «sotto il dominio del principio di piacere e attraverso il meccanismo dell'introeiezione, l'io accoglie in sé gli oggetti presenti nella misura in cui sono fonti di piacere, li introietta [...] e getta fuori di sé ciò che per lui diviene nel suo foro interiore causa di dispiacere» (Chemama, Vandermersch, Albarello 2004). In Lacan tale fenomeno si situa in prossimità della 'fase di identificazione' (di cui si parlerà ancora in *SFS*), ovvero in un momento in cui il soggetto assimila oggetti e istanze a sé aliene per dar forma alla propria individualità. Per ora si noti come l'avvicinamento dello shuttle alla luna cominci a configurarsi come un processo psicologico di plasmazione dell'io, non si sa se della luna che inghiotte i suoi profanatori terrestri (guadagnando così un'individualità profana) oppure del poeta che, ancora prigioniero dell'identificazione immaginaria, introietta la luna in un delirio di commercio speculare tra le lontanissime istanze del soggetto umano e dell'altro lunare.

«è la prima tavola della figurina»: si enuncia qui esplicitamente la coincidenza tra la pozza ghiacciata e la tavola del test di Rorschach. Nella nota d'autore, Zanzotto ci informa che la figurina, riportata sotto il titolo

del poemetto in tutte le edizioni, è «spesso, ma non necessariamente, interpretata come figura femminile». Con questa nota lapidaria Zanzotto indirizza il suo lettore verso una possibile interpretazione, per la quale si deve ancora una volta chiamare in causa il tema della femminilità, che si è già visto dispiegato in diversissima forma, ma incarnato soprattutto dalla luna-Diana. Agosti accosta tale tema a una poesia di *LB, Profezie o memorie VIII*, dove «l'affastellarsi dei significati e degli oggetti – dal 'niente' al livello sublime – finisce per proiettarsi sulla costituzione esterna del paesaggio e dello stesso universo» (1973, 1519). Il riscontro è molto utile anche perché il test psicanalitico è citato espressamente al v. 44 («dal commento di un esperto a un Rorschach»), e tutti gli ultimi versi sembrano giocare con il tema dell'infinita possibilità di significazione che l'applicazione al test offre al paziente: «a caccia più dentro fino a dare nello spessore | a dar di becco nel sublime-blime molti- | plicato per il molteplice-plice | ricaduto in gran braci Algol Vega Sol nella lente d'insiemi | Ah l'esplosione del significare del comporre | per i bambini di Mezzaselva». Si rivela così ancora più stringente l'affinità tra la luna e il Rorschach, «due 'luoghi' entrambi suscettibili di infiniti investimenti di senso» (*PPS*, 1520) che Zanzotto fa collidere nella rappresentazione sintetica del poemetto.

«(D centrale)»: è uno dei codici di registrazione del protocollo del test di Rorschach, e sta a significare il momento in cui l'attenzione del paziente si concentra sui dettagli centrali della macchia simmetrica della prima tavola.

[13]

«Io sto gustando [...] Es a milioni»: si è già detto del possibile riferimento al sangue come correlativo di un'individualità pluralizzata ed emorragica, il cui deflusso corrisponde a una perdita d'identità quale quella che verosimilmente la luna sperimenta nel corso della sua violazione da parte degli astronauti (per l'inverosimile forma plurale «sanguì» cf. lassa 38). Nel pensiero di Freud l'*Es* è l'istanza del soggetto che risponde al carattere più istintuale della psiche, dove si celano le due pulsioni antitetiche e complementari *Eros* e *Thanatos*. È l'istanza psichica che interessa più da vicino il test di Rorschach e, sempre con Agosti (1973), la dimora dell'ordine semiotico, di quell'attività significativa che non si iscrive nell'ordine simbolico condiviso ma vige in un rapporto narcisistico e fortemente idiolettico dell'io con sé stesso. Il fatto che Zanzotto abbia gustato gli «Es a milioni» dell'istanza lunare si può interpretare come una dichiarazione del rapporto narcisistico e speculare che il poeta intrattiene con l'astro ferito, per cui ancora una volta la luna, che fa riferimento all'ordine simbolico, è intesa come deposito di una congerie

di inconsci universali, con ennesimo avvicinamento del piano della cultura condivisa a quello delle formazioni psichiche individuali. È proprio la declinazione plurale del sostantivo a suggerire tale interpretazione: l'Es è infatti, normalmente, un'istanza individuale, e la sua moltiplicazione può significare una riproposizione del mito dell'inconscio collettivo junghiano, che di fatto va ad assottigliare la distinzione tra formazioni psichiche inconse e deposito simbolico della cultura.

«sì tesoro, sì tettine-di-lupa in sussulto»: curiosamente si dà una corrispondenza in *LB, L'elegia in petèl*, v. 50: «le tue brune tettine», che forse fa riferimento a quella 'lei' che ai vv. 46-47 della poesia vediamo prodursi in pose lascive («e lei silenzio-spazio | e lei allarga le gambe e mostra tutto») che alludono a un atto sessuale non dissimile da quello tra lo shuttle e la luna. Cf. più avanti lassa 17, nella quale il poeta interroga la femmina-luna sul suo presunto coinvolgimento nella profanazione subita.

«mi va mi sta mi gira [...] abbastanza robuste»: il poeta sembra qui approvare la profanazione lunare, con espressioni di taglio giovanilistico, in evidente contraddizione con i presupposti stessi del poema; in particolare afferma di non essere mai stato egli stesso abbastanza 'violento' nei confronti della luna, con un verso che, in una delle stesure conservate al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia (AUT1), suona «le mie coltellate non sono mai state abbastanza robuste»: al posto della spaziatura segnata dalle sbarre verticali compare la parola «coltellate». È interessante notare come il vocabolo sia stato sottoposto a una specie di censura iconica, nel passaggio dal manoscritto alla versione a stampa, dal momento che sia la spaziatura sia le sbarre, come si evince dal confronto con altri luoghi del poema, appartengono al medesimo campo semantico. In che senso si deve intendere questo presunto difetto di aggressività da parte del poeta? Non mi sembra impossibile rinvenire in questo passo un palinsesto del *Cinque maggio* di Manzoni: come questi protesta di non aver mai unito la sua voce al suono delle altre mille piegate al «servo encomio» dell'imperatore, così Zanzotto afferma di non aver mai affrontato con sufficiente serietà il consolidato tema lunare fino a quando, per intercessione della Storia, esso non è stato definitivamente profanato e 'ucciso' dalla spedizione dell'Apollo 13: il poemetto si configurerebbe, in questo senso, come un encomio postumo.

«non ti hanno mai buttata in causa»: in *Possibili prefazi IV*, ai vv. 17-18, nel corso di quella «verifica del proprio passato esistenziale e poetico» (Dal Bianco 1999, 1492) che Zanzotto conduce all'interno della sezione, si legge: «e c'era in vista tutta una preparazione; | un chiamarsi e chiamare in causa: o, O: | assodare bene il vocativo | disporlo bene e in esso voi balzaste | ding ding ding, cose, cose-squillo, tutoyables à merci». È possibile inferire che il 'chiamare' o 'buttare in causa' sia caratteristica di quel peculiare rapporto con l'alterità che è dominante

soprattutto in «Vocativo» (evocato dal segmento «o, O»), e che Zanzotto rivede criticamente (anche alla luce dei guadagni filosofici di Heidegger) come sintomo di un atteggiamento inautentico, non intonato al dovuto rispetto dell'inviolabile alterità della cosa poetata che compete al vero poeta. La protesta di *SFS* di non aver mai 'buttato in causa' la povera luna martoriata dalla commercializzazione e dalla speculazione scientifica si deve leggere forse come una consapevole menzogna, un ultimo autoinganno; o forse, alla luce del verso che suona «le mie || || non sono mai state abbastanza robuste», come un'ammissione d'insufficienza da parte di una voce che, con un marcato falsetto, si finge essa stessa uno dei profanatori lunari, incapace di portare a termine la profanazione eppure soddisfatta che questa avvenga («mi va mi sta mi gira che laggiù ti abbiano colpita»), nella speranza (o nel timore) che ciò comporti una liberazione del poeta dal rapporto narcisistico con l'istanza lunare e quindi il suo ingresso nell'ordine simbolico condiviso.

[14]

Il poeta riceve la notizia della profanazione lunare, apparentemente da un telegiornale («nemmeno cronaca nerocinema, fatto ordinario»), mentre è intento a comporre («mentre stavo mettendo in sublime | la laboriosa neve»). Questa lassa è presentata da Agosti come «un campione in cui convergono elementi del genere ultra-basso (ma con invenzioni extragrammaticali del tipo 'dopocorpo', 'dopodopo') ed elementi del genere alto (il 'sublime'), convogliati sul tema del referto cronachistico, a sua volta contrapposto al tema meta-discorsivo della neve-candore, declinato terminalmente tramite l'innovazione partecipiale ('intrinsecata') in una serie di predicazioni astrattive» (1973, *PPS*, 1527).

«Io piango, ho saputo del fatto»: «fatto» non compare come sostantivo fino a «La Beltà», dove assurge tuttavia a ruolo di vera parola-chiave; essa è non a caso compresa anche nel titolo di *SFS*. L'uso più prossimo a *SFS* del termine si ha ne *L'elegia in petèl* (vv. 48-49: «vedo il tesissimo e libertino splendore | e il fascino e il risolino e il fatto brutto»), dove esso è rivestito della stessa connotazione sessuale che è dominante nella lassa 14. È un termine dotato di una labilità semantica che permette di presentarlo come emblema di quell'atteggiamento umano che tende a perdere la misura delle differenze e a ricondurre ogni cosa alla generalità indifferenziata del *Verfallen* heideggeriano, con una connotazione analoga a quella che Zanzotto attribuisce alla parola «dato», e che riunisce sotto di sé il discorso del poemetto sugli esiti di deiezione e commercializzazione del trascendente nella modernità.

«dopopasto dopocorpo dopodopo»: ennesima elencazione triadica ed ennesimo concerto di parole composte, non sempre limpide quanto al loro

significato. Sembrano alludere congiuntamente a una generale 'caduta' del soggetto, nel senso di una sua trasposizione in un imprecisato dopo, nella cui lontananza le notizie giungono al poeta con un surplus di indifferenza rispetto a quanta già ne profonde la «cronaca nerocinema» dei notiziari e dei quotidiani.

«avallato da eternità [...] in sublime»: il participio «avallato» riferito al poeta, che proviene dal lessico giuridico, sembra doversi intendere nel senso di 'approvato, garantito': il poeta, colto in questi versi nell'atto di «mettere in sublime | la laboriosa neve», è avallato in questa sua attività dalle «eternità» e dai «tempi» che lo hanno preceduto, cioè da tutti i testi e gli autori che costituiscono la tradizione cui egli necessariamente si rifà, rappresentanti di un'autorità ben degna di concedere avalli o proibizioni, eppure sottilmente destituita dall'uso ironico del gergo giuridico.

«sublime»: sulla scorta di alcune importanti osservazioni di Dal Bianco (1999), mi sembra che un luogo ermeneutico privilegiato per intendere rettamente il senso del «sublime» zanzottiano sia *LB, Profezie o memorie VIII*, dove il poeta trasfigura sé stesso in forma di «uccello giardiniere» incaricato di connettere le sparse tessere del reale in una bella forma poetica (*l'ikebana*, nella poesia). Il «sublime» cui il poeta vorrebbe attingere è da intendersi, a mio parere, etimologicamente, come ciò che sta *sub limine*, sotto la famosa soglia che potrebbe essere quella tra significante e significato, mondo e cosa o io e non-io; oppure tra ordine simbolico e ordine semiotico, sulla scorta delle riflessioni di Agosti (1973). Attingendo allo spazio subliminale del semiotico, nel più profondo dell'inconscio, Zanzotto spera di raggiungere quel famoso luogo di insorgenza del linguaggio nella cui vicinanza il dire poetico riguadagna l'autenticità. La lettura etimologica è avallata dalla presenza del corrispondente lemma greco nella lassa 68. Per lo studio di questo complesso incrocio testuale e semantico vedi lassa 56.

«intrinsecata di equilibri induzioni insegnamenti»: verso enigmatico, che riferisce caratteristiche proprie della neve, vero e proprio tema-monstrum nella produzione zanzottiana. Dal Bianco, nel commento a «Possibili prefazi VII», riconnette il tema dell'equilibrio alla ricerca di una giusta misura nel rapporto tra io e non-io, «tra un voi-vero (i molteplici elementi del mondo autentico, del paesaggio-beltà) e un soggetto incerto di se stesso e pesantemente condizionato dalla storia, un io-forse, che tuttavia è ancora in grado di sentire la fascinazione del voi-vero» (1999, 1496). «Intrinsecata» è voce arcaica, molto diffusa tra Sette e Ottocento (attestata ad esempio in Gioberti), dal significato generico di 'coessenziale, fondamentale'.

«insegnamenti»: richiama il tema della pedagogia, centrale in «Pasque», la raccolta immediatamente successiva a *SFS*. Il sapere autentico è mortificato e avvizzito nella rigida formalità delle nozioni apprese, ma-

sticate e rigettate dagli automi dell'apprendimento (cf. *PQ, I misteri della pedagogia; La pace di Oliva*).

[15]

La voce centrale prende nuovamente la parola, dimostrando un atteggiamento comprensivo e quasi materno nei confronti del poeta.

«So che lottavi col fantasma-di-tante-beltà»: prima de «La Beltà», il termine «fantasma» compare sporadicamente e con la generica accezione di presenza soprannaturale, o per connotare un'assenza (*ECL, Ecloga VI; Ravenna coi suoi mari fantasma*). A partire da *LB*, invece, esso si riveste di una più precisa accezione psicanalitica che rimarrà costante fino a *SFS*, come testimonia la nota d'autore alla fine del poemetto («fantasma: nel senso, più che altro, psicanalitico»). In Lacan (1966) il 'fantasma' è quella funzione tramite cui il soggetto, gravato da un'originaria spoliamento di godimento al momento dell'ingresso nell'ordine simbolico, mantiene una comunione soddisfacente, per quanto irrisoria, con quell'alterità primordiale e insignificabile che Lacan chiama *das Ding*. Il fantasma è sempre localizzato in un particolare oggetto (l'oggetto a) che si situa a una soglia dell'ordine simbolico: non vi è totalmente incluso ma nemmeno escluso, funge quasi da ponte tra la realtà alienata nel simbolico e il mondo primordiale svestito di simboli. Esso è quindi una funzione privata e non universale (non simbolica) ed ha generalmente un valore terapeutico. È possibile interpretare come «fantasmi-di-tante-beltà», cioè come soglie o ponti terapeutici, tutti quegli oggetti su cui la poesia di Zanzotto sembra insistere più assiduamente (su tutti la neve), in quanto 'oggetti a' o fantasmi che tentano il ritorno del soggetto al godimento pieno non impedito dall'iscrizione nel simbolico. La lettura lacaniana trova una conferma ne «il retaggio fantasmatico e | corporificazione di ciò che è invece disietto disparato» di *LB, Profezie o memorie XIV*, che Dal Bianco interpreta come «l'eredità (letteraria e non) di tutte le 'coniazioni fantastiche' inerenti al paesaggio, ossia la scena immaginaria alle origini della rimozione instaurata dall'io nel suo rapporto primario con il paesaggio» (1999, 1530).

«beltà»: la storia del termine nell'ambito della poetica di Zanzotto è tracciata da Stefanelli (2011b): esso risale innanzitutto al magistero di Leopardi e Baudelaire, filogeneticamente, ma ha una ragione intrinseca che riguarda la possibile allotropia con il sinonimo bellezza, di cui rappresenta una variante aulica inevitabilmente fuori tempo e fuori dal tempo, per cui: «'beltà' come abbandono alla 'deriva' e alla 'distorsione' dello 'spazio convenzionale', inteso però come 'polo di confronto' necessario e complementare al livello 'basso' della 'depressione-disillusione', che quella stessa convenzione tenderebbe di per sé a negare in nome di un

edipico 'principio di realtà'» (Stefanelli 2011b, 72). Nella dialettica tra autenticità e convenzione si schiude la questione di fondo della poesia di Zanzotto, diversamente simbolizzata e trasfigurata nelle raccolte e nei tempi: il soggetto (lirico, psicologico) gioca costantemente la sua partita in bilico tra una sicura alienazione nell'ordine simbolico, inteso come *senhal* di tutte quelle costruzioni secondarie che l'uomo sovrappone all'originaria 'inconsuetudine' della realtà (codice poetico condiviso, tradizione letteraria, retorica storiografica, processi identificativi di ordine psicologico, concezione delle cose come dati e non come doni) e un'impossibile liberazione da queste sovrastrutture, nella direzione di un quasi romantico ideale di perfetta realizzazione dell'io nel suo rapporto con l'alterità assoluta, che rievoca indirettamente il filone irrazionalista di molta poesia e filosofia del Novecento (l'istinto di morte freudiano e poi lacaniano, l'essere-per-la-morte heideggeriano, la riflessione kerényiana su morte e simbolo).

[16]

Un nuovo personaggio risponde all'ultima affermazione della voce centrale: ammette la battaglia sempre in corso con il fantasma dell'alterità (per cui cf. lassa precedente) ma specificando la situazione contingente del poemetto: la lotta si gioca oggi tra un soggetto sempre lasciato al di là della nominazione e «una tu» la cui identità (e individualità) è messa in dubbio dal punto interrogativo e dall'inclusione tra parentesi.

«che vi s'incluse con furore e fama»: il referente di quel «vi» è piuttosto ambiguo, ma credo sia possibile identificarlo con le «tante beltà» della lassa precedente (leggendo quindi: «il fantasma di una tu che s'incluse nelle tante beltà della mia poesia, che in queste si manifesta come fantasma lacaniano»). Alla luce di ciò, anche la luna sarebbe da annoverare nel numero di quei talismani simbolici di liberazione dalle prigioni del simbolico (i lacaniani oggetti a e fantasmi) di cui si era detto nella lassa precedente, e in cui avevamo incluso anche la neve. A questo punto non riesce difficile capire come la luna, in quanto oggetto a dotato di valore terapeutico (valvola di sfogo del desiderio obliterato nel simbolico), possa essere interpretata come ponte tra i due domini della significazione (simbolico e semiotico) e luogo della loro pacificazione.

«fama»: l'esito di queste 'inclusioni fantasmatiche' (cioè le poesie di Zanzotto) è infine la fama di Zanzotto poeta, qui presentata quasi come una conseguenza imprevista.

«le porta avanti [...] pro e contra»: le «beltà» di cui sopra, tra le quali dimora il fantasma lunare, sono da questo 'portate avanti' come da un *senhal*, che vige in loro assenza e mantiene con esse un contatto, nonostante la loro fondamentale irrepresentabilità. Confuse nel *sen-*

hal lunare, le beltà appaiono in forma contraddittoria, giustapposte ed equiparate, offrendosi alle diverse spinte identificative del poeta, che può vedere in quelle, di volta in volta, qualcosa di positivo («in pro») o di negativo («in contra»).

[17]

- «Ho saputo del tuo ferimento [...] complice abbastanza?»: si è già accennato a questi versi come sintomatici di una sottile complicità della luna nell'annientamento della propria sacralità alla lassa 13. Si fa qui menzione per la prima volta del tema del ferimento, di cui si è già detto. Senza proporre alcuno spunto esegetico ulteriore, ma semplicemente scommettendo su una possibile gemmazione di senso che riesca dal dialogo tra testi, voglio qui ricordare la nutrita tradizione mistica e religiosa sul tema della 'ferita d'amore', inaugurata dai commentari tar-doantichi e medievali al *Cantico dei Cantici*. Trattandosi anche in *SFS* di un discorso 'amoroso', dal momento che il tema della violazione lunare è connesso, in qualche modo, al concetto di amore/eros/*Streben* (che un poeta di ascendenza romantica come Zanzotto non può ignorare), non è forse ozioso ricordare le «Omelie» di Origene sul Cantico, dove il teologo greco riflette lungamente sulla 'ferita' che l'anima riceve dal *Logos* (il discorso, la parola), oppure il «Cantico Spirituale» di Giovanni della Croce, dove si legge una riflessione analoga. Non è comprovabile (e nemmeno probabile, a mio avviso) che Zanzotto avesse in mente questi testi quando scriveva *SFS*; nondimeno, accogliendo il suo invito a dialogare con il testo, si tratta di spunti non indifferenti per approfondire il tema del ferimento anche oltre la prospettiva intenzionalmente debole che il poeta ha voluto presentare.
- «ammetti che sei tu stessa [...] forma di e di e di e di»: la voce chiede alla luna una sorta di confessione, la cui colpa non è tuttavia esplicitata, ma celata sotto l'iterazione ipnotica e ossessiva delle preposizioni. Anche qui mi sembra che non si possa tanto parlare di preposizioni prive di tema, quanto di elementi grammaticali semi-lessicalizzati, investiti di un minimo di semantica che risulta dalla iterazione e giustapposizione dei significanti: l'aspetto stesso della serie vuole alludere alla possibilità di un'infinita e progressiva significazione, con un rimando quasi iconico alla 'catena significante' di Lacan (1966).
- «||inflitta||»: si consideri una nota di Siti al v. 1 di *LB, Profezie o memorie IV*: «la ripetizione del prefisso è condizione necessaria per l'affiorare di un contenuto tanto profondo da trincerarsi ancora dietro le parentesi» (Dal Bianco 1999, 1495). Anche qui ci troviamo di fronte a un contenuto profondo della poesia (il 'ferimento', significato dalla voce «inflitta»), che già avevamo visto censurato in lassa 13, che riemerge dietro paren-

tesi (qui le cesure doppie, che si stringono intorno alla parola) in seguito a un fenomeno di balbettamento («di e di e di»...).

«nelle cose i fatti le visioni»: elencazione triadica che sembra sovrapporsi, almeno per due dei tre membri implicati, al titolo del poemetto. I *senhal*, d'altra parte, sono a modo loro cose che stanno per altre cose (simboli).

[18]

Di nuovo la voce centrale prende parola, con una netta impennata lirica. Le parole della voce centrale non sempre hanno un senso (Zanzotto: «*Gli Sguardi i Fatti e Senhal* è un testo che non si presterebbe alla recitazione e che in qualche modo si nega perfino come 'lettura'. Starebbe al limite tra il discorso che può avere un certo filo logico e il puro non-senso»; *PPS*, 1530), ma tentano la significazione attraverso un uso più fitto di catene paronomastiche («in lieve niveo declivio niveo») e accumulazioni di vario tipo («stelle bacche stille in cori | viola e rosso sul lago di neve»).

«Ero il trauma in questo immenso corpo di bellezza»: del termine «trauma» si ha una sola corrispondenza in *LB*, *Possibili prefazi IV*, v.1: «L'archi-, trans, iper, iper, (amore) (statuto del trauma)». Si potrebbe intendere il termine ancora in senso psicanalitico, per cui si rimanda al concetto freudiano di evento traumatico: una situazione in cui le forze psichiche dell'individuo non sono in grado di incorporare e digerire un'ondata emotiva soverchiante. Altrimenti, con riferimento al contesto immediato della lassa, si potrebbe intenderlo come traslitterazione del tedesco *Traum*, sogno, per cui si rimanda ancora una volta alla teoria lacaniana, che accomuna il linguaggio onirico e quello poetico sulla scorta di Jakobson (1963). In un momento di confusione tra le voci, il poeta 'illunato', «trauma in questo immenso corpo di bellezza», esiste nel paesaggio lunare come un sogno incamminato («un sogno di inerranza»), come un ente che all'alterità si rapporta con il linguaggio onirico della poesia. Dell'aggettivo «immenso» si hanno varie corrispondenze nel *corpus*; etimologicamente significa 'non misurato', con probabile riferimento a un'impossibilità strutturale di computazione: esso andrà quindi a qualificare quella non maneggiabile alterità che è costantemente in rapporto all'io poetante.

«corpo di bellezza»: si deve intendere 'corpo' anche nel senso prospettato da *LB*, *Profezie o memorie XIV* di 'corporificazione', ovvero compattamento e unificazione (sotto l'egida della poesia) della «disietta e disparata» realtà, ribadito più avanti nel poemetto dal motivo della graffetta (lassa 27).

«in perdizione d'autunno»: il motivo autunnale, la cui presenza è fittissima (tanto da scoraggiare una rassegna sistematica), marca sempre la stagionalità delle poesie in cui compare. Frequentissimo in *DP* e in *EL*, va

progressivamente scemando man mano che l'architettura macrotestuale stagionale è abbandonata (in *ECLe LB*) a favore di una strutturazione a trittico.

- «in lieve niveo declivio niveo non più renitenza»: serie paronomastica che si acquieta nella ormai annullata «renitenza» della luna, fatta preda del mondo di quaggiù in seguito alle coltellate mediatiche e astronavali.
- «stelle bacche stille in cori»: in progressione triadica, sembra doversi intendere come una catena di significanti che alludono a una comune matrice semantica: oggetti variamente globulari e lucenti, che rientrano forse nel dominio semantico della bigiotteria, inaugurato in *LB*, e che allude alla catena di scorrimento dei significanti ipotizzata da Lacan: «Se ciò che Freud ha scoperto e riscopre su una china sempre più vertiginosa ha un senso, è nel fatto che lo spostamento del significante determina i soggetti nei loro atti, nel loro destino, nei loro rifiuti, nei loro accecamenti, nel loro successo e nella loro sorte, [...] e che volente o nolente tutto ciò che attiene al dato psicologico seguirà come armi e bagagli il treno del significante» (1966, 27). Mi sembra che il discorso possa valere in generale per tutti i casi di elencazione triadica, almeno nella fase di *LB-SFS*. Il fatto che questi oggetti siano detti «in cori» allude forse all'illusoria armonizzazione che il soggetto guadagna dall'affidarsi a questi talismani protettivi, a queste catene di oggetti-a lacaniani.
- «viola e rosso sul lago di neve»: formazioni cromatiche vagamente ipnotiche appaiono sullo stesso lago che poche lasse prima era «ghiacciato». Il «viola» è generalmente associato all'inquietudine nella produzione zanzottiana (*PQ, Microfilm*: «Liode, corrosion, Unruhe, instabilité, 'violet' en grec (rayon violet de ses yeux?) - mais aussi IO DIO, délire d'apothéose ou choc maximum-minimum»; e *FN*, «Silicio, carboni e castellieri»: «O nel viola esausto, come di febbre che va disperdendosi | pareva giusto coltivare | logos in carbonio [] logos in silicio»). L'immagine del sangue sul «lago di neve» riporta l'attenzione del lettore sul tema del fermento e della profanazione sessuale della dea-luna, concretando in un'immagine conclusiva una tensione sotterranea che anima tutta la lassa.

[19]

Si tratta di una lassa estremamente complessa, che mi sembra generalmente concepita come un'accusa rivolta all'istanza lunare e alla facilità con cui si è sottomessa alle violenze («butta lo slip») e alle lusinghe della trasfigurazione poetica («quanto ti sei giovata di: nevi soli muschi...» ecc.), con implicita autoaccusa del poeta stesso («quanto ti ha giovato oggi il sole il muschio | che ho sparso davanti e dopo i tuoi passi»).

«Ah quanto ti sei somigliata oggi»: si consideri l'importante verso di *DP*, *Oro effimero e vetro*, vv. 7-8: «la neve che somiglia | alla luna recente».

In *SFS* la somiglianza del «tu» con il «tu» è in realtà una coincidenza (la luna 'somiglia' se stessa), che implica una precedente separazione, una scissione speculare.

«sei venuta dal niente sei rimasta niente e col niente»: la luna è forse 'niente' in quanto significante privo di significato, luogo aperto a molteplici investimenti di senso, come si è visto, sia dell'ordine simbolico che di quello semiotico. Ma il somigliarsi della luna-niente, proveniente dal niente e dimorante nel niente («sei venuta dal niente sei rimasta niente e col niente») spinge il lettore a riconoscerne il tratto più profondamente nichilistico: è un fondo oscuro, quello da cui la luna trae il proprio nascimento, da identificare certamente con il luogo d'insorgenza dell'ordine semiotico e simbolico, ma anche con un fondo abissale, una *béance* di fondamento che risuona nel detto di Lacan (1966) per cui l'ordine simbolico è costitutivamente mancante.

«hai fatturato azzeccato giorno»: cf. *LB, Al mondo*, vv. 9-16: «Io pensavo che il mondo così concepito | con questo super-cadere super-morire | il mondo così fatturato | fosse soltanto un io male sbizzolito | fossi io indigesto male fantasticante | male fantasticato mal pagato | e non tu, bello, non tu «santo» e «santificato» | un po' più in là, da lato, da lato». Il «mondo così fatturato» è da intendersi come lata parafrasi de «il mondo così concepito» di due versi più sopra: 'fatturare' è quindi 'concepire', nel senso di un produrre un'immagine falsa, una fattura magica. Così, forse, in *SFS* il 'fatturare e azzeccare giorno' della luna corrisponde a una finzione, a un incanto stregonesco («fattura») che finge la luce piena del giorno là dove invece si trova solo la tenebra più oscura, l'abisso profondo del luogo d'insorgenza del senso. «Azzeccato» e il relativo verbo è voce che nel *GDLI* compare come sinonimo di 'indovinare, centrare' (già in uso nel linguaggio quotidiano), ma anche di 'tagliare, pinzare', che rimanda manifestamente al tema del taglio/ferita.

«quanto ti sei giovata di [...] ebuli aneti»: è un caso di catena elencativa, un locus sintattico che generalmente è destinato a quelle minuzie di *realia* che segnano l'inautenticità del rapporto tra poeta e paesaggio. Questi versi potrebbero intendersi come un'autoparodia tramite cui Zanzotto offre una revisione critica del suo rapporto con l'alterità del paesaggio: l'esser divenuta 'niente' della luna oggi corrisponde al suo stesso smarrirsi in quelle catene d'identificazione indefinite che hanno dominato la poetica del nostro da *DP* fino a *LB* (non è un caso che di «soli» non se ne trovi più proprio a partire da «La Beltà»), e che trovano la loro espressione più azzeccata nella figura retorica dell'elencazione triadica, che ricorda molto da vicino l'elencazione ellittica montaliana. L'autoparodia dell'elencazione, dilatata qui fino al parossismo, si configura così come un *confiteor* del poeta, consapevole ora della colpevole disinvoltura con cui ha stipato di «minuzie» la sua poesia di un tempo.

- «querce faggi abeti [...] ebuli aneti»: come ci informa il poeta nella nota d'autore, tutti questi oggetti si trovano nel Canto XXIII dell'*Orlando Furioso*, ad eccezione delle «felciole», che sarebbero le felci in un diminutivo non attestato. Valgono generalmente come componenti di quell'elencazione parossistica di cui si è detto sopra, qui gravati da un'ulteriore tara di inautenticità per il fatto di essere vocaboli propri della tradizione poetica.
- «ebuli»: variante latineggiante (presente nel testo ariostesco) dell'ebbio, erba perenne del genere Sambuco.
- «aneti»: pianta erbacea simile al finocchio.
- «il muschio che ho sparso davanti e dopo i tuoi passi»: formula enigmatica che sembra quasi alludere a un rituale sacro.
- «eri assiderata nella stilla nella lente nella bacca»: il «tu» del poemetto è figurato come 'assiderato' in tre elementi oggettivi. Il termine «assiderata» torna in un solo componimento di *LB, La perfezione della neve*, vv. 3-5, per cui cf. la corrispondente nota d'autore: «Assideramento: anche qui è tenuta presente e in parte distorta l'etimologia. 'Sideratus', colpito da (maligno) influsso di un astro, è qui accolto in una versione positiva». Il discorso potrebbe valere anche per la presenza del lemma in *SFS*, ma ho l'impressione che qui valga piuttosto una connotazione di negatività, un congelamento e una trasfigurazione stellare che si inserisce nel discorso sull'alienazione nella catena significante, esemplificata dall'elencazione triadica di «stilla, lente, bacca», che costituisce una variazione delle «stelle, bacche, stille» della lassa precedente.
- «desmissiate»: riporto la nota d'autore: «Desmissiate: svègliati, da 'desmissiàr' (dialetto). È questo il contrario di 'missiàr', mescolare e quindi far vorticare in senso negativo (turbamento, malattia, svenimento). 'Desmissiàr' vale dunque far girare nel senso positivo, svitare, liberare da». È una delle note più ricche di dettagli tra quelle che il poeta concede, generalmente molto più stringate. La riflessione sulla direzione positiva del «desmissiàr» e il riferimento a una sua attività di liberazione mi indurrebbero a connetterlo al processo psicogenetico di 'disidentificazione', per cui i versi si configurerebbero come un invito o una richiesta alla luna di liberarsi dalle successive identificazioni alienanti di cui è stata investita.
- «butta lo slip»: intimazione che sembra quasi evocare un tentativo di stupro, e che va quindi a inserirsi nel tema più generale della profanazione lunare, nella sua connotazione prettamente sessuale. Si può intendere anche come un invito alla luna a compiere uno strip-tease, a presentarsi denudata all'occhio rapace del poeta (o dei silenziosi spettatori della profanazione, con i quali il poeta tende umilmente a identificarsi).
- «dispèllati»: il vocabolo potrebbe intendersi come voce di un neologico verbo 'dispellare' ('rimuovere la pelle'). Non è tuttavia da escludere un orecchiamento del verbo inglese *to dispel*, il cui significato prima-

rio (secondo il «Longman Dictionary of Contemporary English») è «to make something go away, especially a belief, idea or feeling»: potrebbe dunque trattarsi di una riformulazione dell'invito («desmissiete») a liberarsi dalle stratificazioni oppressive di cui è gravata l'istanza lunare. Si può anche tentare una lettura etimologica del verbo inglese, nel senso di 'liberarsi da un incantesimo' (*spell*): alla luce di ciò si potrebbe ipotizzare una varia presenza, in questa lassa, del campo semantico della magia, per cui cf. più sopra «hai fatturato azzeccato giorno».

«datti fuoco nella pellicola»: sintagma che chiude la catena paronomastica. La progressiva svestizione dell'alterità lunare che si è venuta compiendo nei versi immediatamente precedenti, e che presenta una nuova immagine della sua profanazione, trova il suo compimento in una specie di purificazione a mezzo del fuoco, che oscilla tra un massimo di sacralità rituale e religiosa (nella connessione al sacro fuoco del monte Horeb o al 'sacrificio' di Eratostene, entrambi citati più avanti) e un minimo di banalità massmediatica, se si vuole intendere questo verso nel senso di una pellicola cinematografica che prende fuoco, come spesso avveniva con i primi film di nitrato.

[20]

In un momento che ancora una volta ricorda molto da vicino il leopardiano *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, Zanzotto rivolge una serie di domande all'istanza lunare, esponendo i propri dubbi circa l'effettiva ricezione, da parte del poeta terrestre, dei dettami celesti («E non ho confuso il messaggio con un altro?»).

«Ma i tuoi indugi e bau-sette e (capo)giri?»: la voce chiede conto di alcuni fenomeni caratteristici dell'astro, trasfigurati in attività umane e vagamente connotati in senso infantile.

«indugi»: potrebbe alludere alla stasi apparente della luna che si può apprezzare dalla terra, oppure al fatto che l'emisfero illuminato 'indugi' sempre in contemplazione della Terra.

«bausette»: vi si profonde la dettagliatissima nota d'autore: «Bau-sette: con i piccolissimi: si fa 'bau bau bau' tenendo la faccia coperta con un fazzoletto o simili, e poi 'sette' svelandosi improvvisamente con una risata». Il vocabolo contribuisce alla generale connotazione di sfuggevolezza che la luna riceve nella lassa. Si deve probabilmente immaginare una luna-madre intenta a velare il proprio volto e poi svelarlo «con una risata» davanti ai suoi fanciulli-poeti, ma in generale a tutti gli abitanti del pianeta. Si tenga presente che, nella psicologia del bambino, l'oggetto nascosto è considerato come perduto, effettivamente sottratto: l'ascondimento dell'astro lunare, sia concreto (luna nuova e quindi non visibile) che simbolico (tramonto del mito) è percepito dai poeti-fanciulli

come una reale sparizione, laddove invece, forse, esso è solo stato occultato dietro a un velo.

«(capo)giri»: allude ovviamente ai moti di rotazione e rivoluzione della luna. Le ragioni dell'inserimento della prima radice del composto tra parentesi non sono molto chiare: forse vuol sottolineare l'elemento metaforico (la luna sarebbe qui un 'capo', una testa divina) isolandolo dal termine più schiettamente referenziale.

«Da a dove [] Per o in?»: suona come un'esplicita domanda circa il senso della luna: etimologicamente, circa la sua direzione. Forse allude giocosamente al «Canto notturno» leopardiano: «Che fai tu luna in ciel? Dimmi, che fai | silenziosa luna?».

«E non ho confuso [...] shocking shocking»: il dubbio qui presentato riguarda una mancata intesa tra il poeta e i messaggi lanciati dalla madre-luna. Se è vero che la luna, oggettivamente, non lancia messaggi, ma si presta piuttosto a ricevere gli investimenti di senso che le sono offerti, è pur vero che il soggetto psicotico ha la tendenza a leggere gli oggetti del mondo come segni (*senhals*) di un oscuro messaggio che un'istanza aliena starebbe cercando di trasmettere. In Lacan (1966), lo psicotico è colui che, mancando l'iscrizione piena nell'ordine simbolico (e quindi la formazione di un io integro e funzionante), rimane chiuso in una propria autoreferenzialità idiolettica, in un commercio immaginario con l'alterità che non consente una corretta ripartizione di ruoli tra io e non-io. In questo senso il «messaggio» che la madre-luna tenterebbe di comunicare al figlio-poeta, mancando la castrazione simbolica imposta dal Padre, è «confuso», indistinguibile ma sempre presente e pulsante sotto la coltre di simboli di cui il mondo non deciso è vestito. Ancora una volta torna il termine «shocking» (cf. lassa 2), per presentare a un tempo la «magra deiezione» della comunicazione massmediatica d'impatto e il tratto sconvolgente dell'affabulazione lunare.

«non andare || vattene || così avviene»: all'istanza lunare sono rivolte preghiere contraddittorie, rese ancora più indecifrabili dalle cesure iconiche che vogliono rappresentare, con Dal Bianco (1999), un'interruzione o un salto nella trasmissione 'telefonica' dalla luna al poeta (o dagli astronauti alla base spaziale, che è lo stesso). Nella dialettica tra il desiderio di indugiare nella prossimità accogliente della madre-luna («non andare») e la volontà di liberarsi dalla sua prigionia («vattene») si può leggere ancora una volta una rappresentazione della dialettica tra i domini antitetici e complementari del simbolico-culturale (istituzionalizzato e universale, atto alla comunicazione tra individui) e il semiotico-idiolettico (confuso e indecifrabile, inadatto alla vita comunitaria).

«sono || sei || il duale || e in mezzo»: un verso veramente pregnante per la poetica di *SFS*. Esso rappresenta variamente (tramite artifici iconici e contrapposizioni semantiche) la duplicità dello spazio in cui si articola l'azione del poemetto, consistente in un qui-presente (il mondo del

poeta) e un là atemporale (la dimensione lunare, *senhal* della perfetta alterità). La suddetta duplicità spaziale è presentata tramite l'opposizione della prima e seconda persona del verbo (sono - sei), l'evocazione esplicita del numero grammaticale della doppia persona (il duale) e le doppie sbarre verticali, che da un lato evocano la trafittura implicita nella duplicazione dello spazio, dall'altro alludono forse al tema della 'differenza' e della 'soglia' come costitutive della natura umana («e in mezzo»), ancora una volta con riferimento allo Heidegger esegeta di Hölderlin.

«sèi-qua [] sèi la [...] ùno-qua [] due-là»: prosegue nella direzione inaugurata dal verso precedente. Nella nota d'autore, Zanzotto le presenta come «voci del gioco della morra». Esse tuttavia, all'interno del poemetto, si articolano in catene ossimoriche (come già si è visto per i versi precedenti), separate da una spaziatura molto ampia, e marcano variamente il tema della duplicità, qui inteso non solo nella dimensione spaziale, ma anche grammaticale (io-tu) e pseudo-ontologica (uno-molteplice). La seconda persona singolare del verbo essere, storpiata da un accento che evoca quasi un falsetto (oppure l'intensità con cui le voci sono pronunciate nel gioco della morra), è presentata in connessione con un deittico di luogo «qua» e un articolo determinativo «la», che stupisce, laddove ci si sarebbe aspettati il deittico complementare «là». L'unità rappresentata dall'«ùno-qua», che evoca una specie di pacificazione ontologica dei contrasti nella vicinanza immediata del poeta (l'indugio nella prossimità della madre-luna), si contrappone poi al «due-là» come *senhal* della separazione originaria.

«morra morra»: il gioco della morra è citato anche in *LB, Profezie o memorie IX*, v. 33: «in che partita a morra assai assai assai». In questa stazione della suite, Zanzotto approfondisce il tema delle origini del mondo e del linguaggio, bombardando il lettore con un'accumulazione parossistica di spunti e interrogativi sui costituenti primi delle cose. In questo contesto, l'allusione a una partita a morra allude alla vanità dei corsi e ricorsi umani («gira e rigira, mesta e rimesta» suona il verso successivo di *LB*) e all'universale sovranità del caos. In *SFS* forse questa connotazione pessimistica è più sfumata, anche se il motivo di fondo (la mimesi di una ripetitività brutta e insensata) mi sembra il medesimo: l'iterazione di «morra morra» serve a rappresentare (più o meno iconicamente) la natura del gioco che si svolge tra i principi dell'«ùno-qua» e del «dùe-là», fatto di una continua alternanza tra vittorie e sconfitte dell'una e dell'altra istanza, in una progressione all'infinito che non conosce vincitori né vinti.

[21]

La voce centrale procede per *via negationis* a dire qualcosa di sé: in quanto alterità mai dicibile nella sua più piena essenza, e soltanto mediabile attraverso simboli e *senhals* che la tentano, la luna non può accettare le successive identificazioni e cristallizzazioni cui è sottoposta dall'oltraggio umano. In particolare essa sembra negare la validità delle identificazioni cui il poeta l'ha sottoposta nella sua produzione precedente (la selva e la neve, per cui si cf. *DP, Oro effimero e vetro*: «la neve che somiglia | alla luna recente»), proprio in virtù di questa irriducibilità o incoercibilità simbolica della 'lunarità'. Nel proporre questa negatività costitutiva, la voce centrale si serve, come già nei suoi precedenti interventi, di paronomasie e allitterazioni che distribuiscono il senso delle parole al di fuori del loro confine fisico, riducendo progressivamente il livello elementare di significazione sintattica e grammaticale a favore di una ricca fioritura di significanza.

«No, io non mi sono ancora [...] non mi sono nata»: il «mi» di pertinenza costringe il dettato lunare entro una specularità o autoreferenzialità che non ammette rapporto con alcuna forma di alterità, mentre la negazione apposta al verbo essere e la determinazione cronologica dell'avverbio di tempo trasportano l'istanza lunare in una dimensione a-temporale e pre-ontica, che non ammette determinazioni di alcuna sorta («non mi sono ancora»). Il verso successivo ribadisce il concetto, esplicitando l'insussistenza ontica (e al tempo stesso la superiorità ontologica) di un qualcosa che non è mai nato, mai venuto (o caduto) nel mondo delle cose, ma vige al di sopra di esse in una superiore intattezza.

«no, io nido nodoso [...] diamante di mai»: serie paronomastiche che spalmano il nucleo fonetico delle negazioni che strutturano il periodo («no» e «mai») sul corpo dell'intero verso, con la ripetizione delle unità minime di significante /no/ e /ma/ nelle parole circonvicine («nido», «nodoso», «diamante»). Si ha così un effetto di significanza negativa che investe versi interi, che vanno a rappresentare la negatività stessa non tanto per il fatto di essere portatori di un senso negativo, ma perché in essi la negazione appare come corpo visibile (e udibile) nella tessitura fonica. È forse il modo di parlare più proprio dell'istanza lunare, la cui prossimità alla sorgente del senso impedisce l'articolazione di un pensiero regolare come quello meramente comunicativo e logico di cui è portatore l'umano del *Verfallen*.

«io sono stata il glissato a lato»: è l'unica effettiva affermazione della voce centrale. Penso che il senso da attribuire al verbo 'glissare' qui non sia tanto quello corrivo di 'dissimulare', quanto quello musicale, più tecnico, di velocissima esecuzione di una sequenza di suoni, che si ottiene pizzicando in rapida successione le corde. Vuol forse evocare quel fenomeno di slittamento (*glissement* in francese) e scorrimento del soggetto lungo

la catena dei significanti che ha la sua figura retorica più emblematica nella metonimia (Lacan 1966). In questo senso anche la luna di *SFS* è stata «il glissato a lato», è stata cioè violata nella sua purezza di matrice di senso insostituibile con il suo inserimento nella catena di scorrimento del significante, ridotta a mero essente, cosa tra le cose.

«no, io non ero [...] e nonostante»: l'istanza lunare oppone il suo veto alle identificazioni prodotte da Zanzotto tra la luna e altri simboli noti, come appunto la neve e la selva. Non solo: essa nega anche di essere «il loro oltre», ovvero ciò che sta dietro di esse come significato del loro significare, come sembrerebbe invece nell'ottica propria dello scorrimento lungo la catena significante. Il verso finale, articolato in una serie triadica di congiunzioni avversative e concessive, sembra però giustificare l'errore in cui il poeta è caduto, quando ha prodotto quelle identificazioni: nonostante sembrasse proprio così, sembra dire la voce lunare, l'essenza dell'alterità lunare è ancora più pura e intangibile di quel che Zanzotto poteva pensare nel momento in cui la tentava con un apparato simbolico (ermetico?) come quello della neve o della selva. Il discorso, per bocca della luna stessa, ovvero di una di quelle «cose-squillo» tradite da un dire troppo confidenziale, ritorna sul problema dell'autenticità poetica del giovane Zanzotto, già affrontato, più esplicitamente, in «La Beltà».

[22]

La lassa pare incentrata su un'epifania sopraggiunta in un particolare momento del passato («Quella volta»), quando la voce narrante (che corrisponde sempre a una particolare declinazione dell'io lirico) stava discendendo un colle sotto una pioggia battente. Non si deve necessariamente intendere tale lettura in maniera univoca: le parole sembrano solo alludere a una discesa sotto la pioggia, ma la profonda oscurità entro cui è avvolta la nominazione del fenomeno epifanico suggerisce prudenza.

«Quella volta, scendendo [...] il campo de 'La Beltà'»: si ha qui la nominazione dell'evento epifanico che forse ha condotto a un riassetto della mentalità del poeta. La sua esplicita formulazione («andar fuori campo il campo de 'La Beltà'») parla del passaggio «fuori campo» (cioè, nel gergo cinematografico, fuori dal campo visivo dello spettatore ma comunque percepibile nell'immediata prossimità) di qualcosa che attiene a una fase ormai trascorsa della produzione poetica zanzottiana («'La Beltà'», virgolettato in quanto titolo, sineddoche di tutta una fase artistica ed esistenziale). Si parla qui, forse, di quel momento di revisione del proprio vissuto poetico, formalizzato esplicitamente in *LB*, in cui Zanzotto prende coscienza della fallacia dell'atteggiamento di fondo che ha sempre mantenuto nei confronti dell'alterità poetata, intesa come

dato e non come 'ciò che si dà'.

- «a rompiato»: variazione sulla classica espressione 'a rompicollo', con slittamento della seconda metà significante del composto alla fine del verso («a rompiato scendendo dal colle») e sostituzione con «fiato»: il composto va così a costituire una variante colloquiale del sintagma letterario 'col fiato rotto', in un tentativo, forse, di evasione silenziosa dalla Madre-norma.
- «campo»: anche di questo termine si dà un'iniziale indefinizione (coerente con la maniera ermetica delle prime raccolte) che va specializzandosi in senso astrattivo e metafisico (*ECL*, «nel campo di una non placabile idea») e finisce per configurarsi come *senhal* del linguaggio, 'campo' del venire in luce di tutte le cose e, in particolare, della beltà, per cui cf. i versi di *LB*, *Ampolla (cisti) e fuori*: «nel campo in cui fu dato | anche al tuo - come il nostro - malestabilizzato | corpo, volto, un significato»: il 'campo' in cui fu dato ai volti degli esseri umani un significato, cioè la possibilità di essere detti, compresi e condivisi, è il linguaggio, responsabile della venuta in luce di tutto l'essente nel pensiero di Heidegger e in quello di Lacan; in quest'ultimo si noti soprattutto l'associazione esplicita di 'campo' e 'linguaggio' nel titolo di uno dei più importanti saggi degli «Scritti»: *Funzione e campo della parola e del linguaggio* (Lacan 1966), in cui l'autore invita i suoi colleghi a tenere sempre presente il campo d'applicazione originario della pratica psicanalitica, ovvero il linguaggio, per mezzo del quale il terapeuta si fa strada nella psiche del paziente.
- «sotto la pioggia [] cesure»: la «pioggia» gode di una particolare attenzione presso il primo Zanzotto (in *DP* compare ben 29 volte), ma nella progressione delle raccolte la frequenza dei riscontri va scemando fino a una singola e fugace apparizione in *LB*, *Possibili prefazi VIII*. In *SFS* la sua ricomparsa non deve tanto intendersi come un ritorno alle tematiche giovanili quanto come una rappresentazione, più pittografica che simbolica, delle «cesure» citate appena dopo: durante le piogge battenti dell'autunno, le gocce in caduta libera mimano molto da vicino le trafitture e le cesure che così riccamente il poeta dispiega in *SFS*.
- «in maniera particolare | una maniera tua»: è sempre difficile identificare l'uso specifico che Zanzotto fa di certi termini della più trita quotidianità, come appunto «maniera» e «particolare». Qui mi sembra che il significato oscilli indefinitamente tra un senso banale (Ban), parafrasabile con 'un modo peculiare', e uno più arcano, che forse allude all'etimologia dei due termini: 'maniera' deriva infatti dal tardo latino 'manarius', aggettivo che significava 'alla mano, disponibile', e qualificava un 'modo di tener tra le mani' (Pianigiani 1907); difficile non cogliere un nesso tra l'etimologia del termine e il campo semantico (dominante nel poemetto) che ruota attorno al semantema 'mano', e che ancora una volta si può interpretare alla luce della formulazione heideggeriana del concetto di *Vorhandenheit*, per cui cf. Heidegger 1927, §§ 15-18 e il commento a

lassa 6. Cf. anche la citazione del sonetto petrarchesco alla lassa 41.

«parestesie diffuse [...] mona di mondo»: termine tecnico del gergo medico, la ‘parestesia’ è una sensazione persistente di sollecitazione (formicolio) conseguente a un’alterazione della sensibilità degli arti o di altre parti del corpo. «Diffuse per quel mona di mondo», e non quindi strettamente attinenti alle sensazioni del soggetto-poeta, le parestesie di lassa 22 sembrano alludere a quella caratteristica agitazione febbrile della Beltà («Salti saltabecchi friggendo puro-pura», *Oltranza Oltraggio*, v. 1) che trova espressione anche nel motivo del «viola». «Mona di mondo» è un bell’esempio di paronomasia, che qui accoglie una suggestione fonica della parola ‘monadi’. L’attenzione particolare che Zanzotto concede al suono, soprattutto nella poesia di questi anni, fa sì che il senso si distribuisca sulla superficie delle parole superando la barriera fisica della spaziatura, per cui il sintagma «mona di mondo» trattiene in sé prigioniera la parola ‘monadi’, che allude a una condizione di solipsismo già formalizzata nelle raccolte precedenti. Ma «mona» è anche e soprattutto voce dialettale e colloquiale per l’organo sessuale femminile, ‘ferita’ in senso eminente e luogo di una possibile profanazione, carne cedevole che si concede («ne sarai complice abbastanza?») alle coltellate del poeta.

«quel mosto di mondo»: la matericità informe del mondo è un tema classico di tutta la poesia di Zanzotto (cf. il «verde squamoso del mondo» di *VC*, *Esperimento*, le «le grevi fibre del mondo» di *VC*, *La notte di Serravalle*, o il significativo «informe mondo» di *ECL*, *Prova per un sonetto*). La generale confusione che circonda il termine è testimoniata, oltre che dagli esempi riportati, da un paio di versi di *ECL*, *Ecloga IV*, piuttosto espliciti sul tema: «Mondo, termine vago, primavera | che mi chiami nel tuo psicoide fioco». Cf. anche lassa 19, mentre per un uso più specifico del termine cf. lassa 44.

«ottobrato»: neologismo di origine denominale, le cui presenze nella produzione precedente *SFS* sono poche e limitate quasi interamente a *DP* ed *EL*, intese generalmente a marcare la progressione stagionale. Esiste un sostantivo regionale, ‘ottobrata’, che significa la scampagnata domenicale d’ottobre, ma non vedo plausibili punti di contatto con *SFS*, dove il termine compare come aggettivo.

[23]-[24]

Le due lasse sono complessivamente «varianti su una cantatissima tiritera 1967-68», secondo la nota d’autore. Il poeta fa riferimento qui al celebre singolo di Enzo Jannacci *Vengo anch’io. No, tu no*, uscito per la ARC nel 1968 (Conti Bertini 1984). La canzonetta, di stampo vagamente demenziale, è articolata in strofe pentastiche il cui primo verso ha lo stesso

metro (doppi ottonari) dei versi di *SFS*: «Io volevo una vo una volta venire all'ospedale | per vedere il tuo bene arrivare partire il tuo male» (si confrontino i primi versi di ciascuna delle strofe della canzone: «Si potrebbe andare tutti quanti allo zoo comunale»; «Si potrebbe andare tutti quanti ora che è primavera»; «Si potrebbe poi sperare tutti in un mondo migliore»; «Si potrebbe andare tutti quanti al tuo funerale»). È quindi probabile che Zanzotto scrivesse con il tracciato ritmico del martellante tormentone nelle orecchie. L'intuizione trova conferma in uno degli autografi del poemetto conservati al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, dove, al posto del testo definitivo «No tu... ah, sì», la voce lunare diceva: «No, tu no». Poeta e luna-*senhal* sono qui coinvolti in una comune caduta dal piano privilegiato del discorso poetico al piano tutto terrestre e quotidiano della canzone popolare, con un'implicita ammissione della possibilità che anche il più sostenuto interrogare poetico possa cadere preda della «grama deiezione» del chiacchiericcio sublunare. I motivi della variante a stampa rispetto a quella degli autografi sono forse da ricondurre a un riscatto di presenza della luna-*senhal*, che si nega consapevolmente alla caduta nel cicaleccio, oppure a un più probabile (e ironico) momento di perplessità della luna medesima, che coglie sé stessa nell'atto di cedere alla chiacchiera terrestre, venendo meno ai suoi connotati di candida e distante alterità.

[25]

La voce lunare invita il poeta a una divagazione, a un errantato rigorosamente chiuso nel rapporto immaginario e speculare di poeta e luna («tra noi»). La 'terra guasta' di questo errantato o duetto è la famosa ferita, nominata adesso per la prima volta ma già presente nel poemetto come sottotraccia tematica (ad esempio nell'allusione di lassa 3 all'«incisione», o nell'implicita divisione che segue la duplicazione dello spazio imposta dai deittici di luogo; oppure nella piegatura della figurina del test di Rorschach, che ancora gioca sulla possibilità di una scissione inerente alla configurazione immaginaria dell'io) e fonica (nell'alternanza delle voci «inferimenti» e «infierimenti» nelle lasse 32 e 33).

«via-con-la-testa»: l'enigmatica nota d'autore recita: «non soltanto nel senso di delirare, impazzire»; viene da chiedersi quali siano gli altri possibili sensi. Si potrebbe intendere il 'con' come un complemento di compagnia, e quindi rappresentare il sintagma come un invito ad allontanarsi in compagnia di una «testa» (forse quella della Luna? Viene in mente il celebre corto di George Meliès, *Le voyage dans la Lune*, di cui non sappiamo se Zanzotto fosse a conoscenza).

«un poco e anche un molto»: la locuzione colloquiale «un poco» è espressionisticamente ribaltata quanto al contenuto semantico, in un tentativo

di straniamento del lettore (o dell'ascoltatore della voce).

«dolce colla»: la colla è assimilabile alle immagini di aggancio che saturano soprattutto la poesia degli anni Sessanta (cf. ad esempio le «lappole» di *ECL*, *Per la solenne commemorazione del servus dei G.T.*, oppure la «graffetta» dell'ultimo verso di *LB*, *Sì, ancora la neve*). Queste immagini di aggancio costituiscono una delle più fortunate e durevoli metafore zanzottiane dell'atto poetico, rappresentato come un tentativo di coesione degli sparsi elementi della realtà che la poesia avvicina, in senso heideggeriano, chiamandoli ad essere nel mondo del poeta. L'uso dello specifico termine colla ha due precedenti in *LB*, *Profezie o memorie XVIII*, 7: «parole piene con colla di parole vuote»; e in *LB*, *Profezie o memorie IX*, dove alla possibilità di cedere a un discorso ironico e nichilistico sui grandi temi della poesia («persiflage»), come era proprio dei novissimi, Zanzotto contrappone la scelta più coraggiosa di un «creduto possibile» collage. Essa è poi immagine abbastanza squillante del seme maschile, sostanza legante ma soprattutto fecondante: dalla sua intrusione nel corpo poroso di madre-luna hanno vita le formazioni psichiche e simboliche di cui il corpo lunare è gravido.

[26]

Si definiscono 'Medicina eroica' (o terapia eroica) quei metodi di cura di epoca prescientifica improntati a una generale aggressività nei confronti di malattie ritenute particolarmente pericolose, abbandonati dalla comunità medica verso la fine del XIX secolo. È forse a questo particolare significato del sintagma che Zanzotto allude nella nota d'autore, quando scrive, in riferimento al sintagma suddetto, «anche nel significato tecnico di 'o la va o la spacca'». Allo stesso modo in cui la terapia eroica scommetteva su un tentativo estremo di guarigione tramite tecniche non ortodosse, così la poesia si qualifica come un rischio e un atto di eroismo finalizzato a una guarigione di natura non essenzialmente fisiologica sulla cui riuscita gravano molti dubbi («miraggio»). La poesia è «terapia», in senso eminentemente lacaniano, in quanto la cura psicologica si attua soprattutto nel campo del linguaggio e non può risultare in un successo se non entro il suo dominio. La voce di questa lassa commenta quindi le parole di quella centrale, che nella strofa precedente invitava il poeta a 'divagare' insieme a lei sopra la «dolce colla» della poesia, prospettando la possibile vanità di ogni eroico tentativo di cura o guarigione (dalle identificazioni immaginarie?) tramite la poesia. Il discorso è approfondito nella lassa successiva. Si noti che la lassa, parecchio enigmatica, fonda il proprio significare su un sintagma tecnico-scientifico, afferente a un ordine di linguaggio condiviso, antitetico alla parola originariamente idiolettica del poemetto; tuttavia, il 'dato' linguistico-scientifico è assimilato e riplasmato in una nuova significazione

che passa attraverso il linguaggio privato e idiolettico dell'autore: anche in questo senso possiamo intendere il fenomeno della messa in contatto tra ordine simbolico-culturale e ordine semiotico-individuale.

[27]

La voce parla scopertamente della poesia e del suo possibile valore terapeutico. Nello svolgimento del discorso, il tema del fare poetico stabilisce un legame profondo con quello della morte («suicidio-eccidio», «medico-killer», «strage», «necrofilia»).

«Quattro o cinque modi di pinzettare»: sia la «pinzetta» che la «graffetta» sono citate in *LB, Sì ancora la neve*, sempre come metafore di un'optata efficacia 'd'aggancio' della poesia, che rinserri la faglia/ferita apertasi al momento dell'originaria separazione di soggetto e oggetto (nei romantici e in Hölderlin), mondo e cosa (in Heidegger) oppure soggetto e immagine (in Lacan). Cf. anche il commento di Dal Bianco a *LB, Sì, ancora la neve*: «L'endecasillabo di chiusa [«E una pinzetta, ora, una graffetta»] mette in campo l'esigenza primaria di Zanzotto: quella di trovare un aggancio alla realtà, una forza legante che non le permetta di sfuggire» (1999, 1490). Sono poi immagini concrete del frequente ricorso al metadiscorso, al discorso di grado secondo che mette in crisi la poesia, costringendola a soffermarsi su sé stessa.

«suicidio-eccidio»: il tema della morte fa per la prima volta la sua comparsa in connessione con quello dell'aggancio alla realtà veicolato dal linguaggio poetico. Il sintagma, costruito come un binomio ossimorico che ancora una volta tenta di integrare sotto un unico corpo significante significati antitetici, identifica una contemporanea uccisione di soggetto e oggetto che va forse letta in riferimento al detto lacaniano secondo cui la parola simbolica è uccisione della cosa (Lacan 1966). Nel sistema lacaniano, l'identificazione immaginaria di madre e bambino è interrotta al sopraggiungere di un valore normativo, incarnato solitamente dalla figura del padre, che in quanto portatore di legge castra il desiderio immaginario del bambino e lo iscrive nell'ordine simbolico, dove esso può articolare 'umanamente' il desiderio o cercare una pur parziale liberazione nello scorrimento lungo la catena significante. Una poesia che chiuda la labilità di senso del significante entro una sclerotizzazione operativa, costituisce quindi un originario 'delitto' nei confronti di quella sorgente confusiva di senso che è l'ordine semiotico/immaginario. Soggetto e oggetto, assurti al rango di enti significabili proprio grazie all'iscrizione simbolica, sono quindi, secondo il detto lacaniano, 'uccisi' quanto alla loro primigenia natura di istanze insignificabili. Ma la poesia è anche, al tempo stesso, una possibilità di fuga da queste identificazioni sclerotizzate, grazie alla sua caratteristica potenzialità metaforica, che riattiva lo scorrimento lungo un

- binario più produttivo (poetico) rispetto a quello della semplice metonimia.
- «eccidio fantasmatico»: l'eccidio dell'oggetto, o meglio dell'originaria coionia con la 'realtà' insignificabile, si realizza compiutamente, sempre secondo Lacan (1966), nella formazione di un 'oggetto a' (o fantasma) incaricato di fungere da ponte tra la realtà alienata nel simbolico e il mondo primordiale svestito di simboli, e garantire quindi al soggetto una forma ridotta di godimento, scansando la castrazione imposta dalla legge dell'Altro (cf. lassa 13). L'eccidio fantasmatico è quindi un'uccisione 'parziale' della Cosa, una sua modulazione che corre sulla soglia tra simbolico e immaginario.
- «con un medico-killer autocancellatore»: in più momenti della sua vita Zanzotto dovette ricorrere all'aiuto di un terapeuta per guarire da periodici attacchi di nevrosi. Anche il medico è «killer», in quanto si serve del linguaggio (e quindi dell'ordine simbolico 'assassino') ai fini della cura; egli è pure «autocancellatore» in quanto favorisce la guarigione dalla nevrosi immaginaria 'cancellando' (obliterando) il semiotico primordiale (l'inconscio) tramite la sua iscrizione nel linguaggio simbolico.
- «o la risorsa essere acrobata andar per sommi»: l'alternativa alla cura-eccidio dei versi precedenti è qui presentata come un «andar per sommi» che risuona nell'etimologia di «acrobata», precisata dal poeta nella nota d'autore: «etimologicamente, chi cammina sulle punte dei piedi, qui falsato (o ampliato) in 'chi cammina sopra punte, sommità', punta su punta». Non è un'immagine nuova alla poetica di Zanzotto, e se ne hanno testimonianze sparse soprattutto nelle raccolte degli anni Sessanta: cf. ad esempio *LB, Oltranza oltraggio*, v. 12: «piena di punte immitte frigida», detto della neve-beltà. Penso tuttavia che il riferimento più cogente in questo caso sia quello della heideggeriana 'punta di lancia', *Ort* in tedesco, da cui il filosofo deriva il concetto di *Erörterung* della dizione poetica (Heidegger 1959). Il verso in questione potrebbe quindi alludere a una heideggeriana individuazione del 'luogo' della poesia nelle 'punte' immiti e frigide della beltà, sopra le cui asperità il poeta passeggia come acrobata.
- «o parlarci di poesia [...] guarda caso è strage»: le alternative alla 'cura-eccidio' offerte dalla voce gravitano sempre attorno al nucleo semantico del 'far poesia', a dispetto delle congiunzioni disgiuntive. I vari modi qui dispiegati di dire la stessa cosa mimano forse lo scorrimento metonimico lungo la catena significante evocato dall'individuazione del luogo della poesia nell'ordine simbolico, organizzato secondo i due principi di sostituzione metonimica e metaforica.
- «sopraffazione appena invetrinata»: in quanto castrazione imposta dal padre al rapporto immaginario con l'alterità, l'iscrizione nel simbolico è «sopraffazione», in un'accezione più mitigata rispetto ai precedenti «strage» ed «eccidio». D'altra parte è «sopraffazione» anche l'azione caratteristica del significante paterno nell'algoritmo lacaniano, che

viene a soppiantare il significante materno deviando il desiderio non dialettico dell'*infans* verso la circolarità viziosa dell'ordine simbolico. «Invetrinata» è un neologismo che significa forse 'messa in vetrina': tale è il destino della lunarità prostituita, che da principio di nobilissima e distante alterità è ridotta a fenomeno da baraccone nella vetrina massmediatica, dove è messa in bella mostra, non da ultimo per opera della stessa poesia, «che guarda caso è strage». Per esemplificare il possibile significato di quest'ultimo termine ho abbandonato temporaneamente il campo semantico della metapoesia per recuperare quello lunare, che sembrava ora passato in secondo piano: la legittimità di questi passaggi si dà per il carattere particolarmente confusivo del dettato poetico del poemetto, Rorschach esso stesso per il lettore, non cristallizzabile in una formulazione certa di significato.

«alt nella diapositiva»: il proiettore di diapositive è strumento che permette la visualizzazione di diverse immagini in sequenza, tramite lo scorrimento lungo un apposito binario di un carrellino comandato da un pulsante. Ancora una volta il poeta sembra richiamare esplicitamente il fenomeno dello scorrimento metonimico lungo la catena significante, stavolta però in senso negativo: l'ingresso del soggetto nell'ordine simbolico, per il tramite dell'azione metaforica del padre, imprigiona il soggetto in tale destino di scorrimento di significante in significante, precludendo il suo accesso alla dimensione obliterata del godimento. Ma l'ingiunzione dell'«alt» sembra invocare a questo punto un arresto nello scorrimento indefinito, forse in conseguenza dell'incontro con una figura simbolica (la luna) che, per la sua pertinenza terapeutica (vedi ancora l'«oggetto a'» o il 'fantasma' lacaniano) interrompe lo slittamento e fornisce al soggetto un simulacro di godimento originario.

«necrofilia somma»: amore con il morto, in senso più lato possibile: è l'attività propria di chi, come il poeta, amoreggia con la realtà «invetrinata» del simbolico, uccisa dalla parola. Il termine entra in risonanza con il già presentato tema della 'sommità'.

[28]

La lassa istituisce un paragone tra quanto detto in precedenza e l'istanza lunare. I termini di questa comparazione non sono tuttavia molto chiari, ma è ovvio che ci si deve orientare a partire da quanto segue i due punti. La «broja», come informa la nota d'autore, è «crosta di una piaga in cicatrizzazione (dial.)». Il verso è molto pregnante per la qualificazione dell'istanza lunare: essa è infatti presentata come una crosta sospesa nel corpo del cielo, un'immagine che evoca la natura spontanea della formazione simbolica concresciuta attorno al corpo lunare, in sé semplice ferita, o baratro, da cui sgorga il sangue delle formazioni semioti-

che individuali. L'immagine è veramente sintetica per quanto riguarda le osservazioni fatte in precedenza: la crosta, metafora del rivestimento simbolico, arresta in qualche modo l'emorragia di senso che liberamente fluisce dall'identificazione immaginaria del rapporto tra poeta e luna, recuperando la metafora della diapositiva come momento di arresto nello scorrimento indefinito dei significanti. Eppure «là», nel pacificato patto lunare, c'è ancora «un po' di scrostamento», una ferita nella ferita che continua a sanguinare ininterrottamente, presentandosi come la prova tangibile dell'impossibilità (almeno per il poeta) di fermare l'emorragia di senso che la sua poesia testimonia.

«là un po' di scrostamento nel valore celeste»: il verso sembra alludere alla caduta di tutti i sommi valori propria della riflessione sul nichilismo di Heidegger e Nietzsche. Il riferimento non è necessariamente cogente, ma un confronto con l'uso del termine «valore» nella produzione precedente induce a ritenerlo quantomeno plausibile. Si legga un passo di *LB, Profezie o memorie XIV*, vv. 17-20: «Viene avanti il più pauroso di tutti i me stessi | viene avanti il più nulla di tutti i miei nulla | viene avanti viene avanti | e cade... Gnu vedrai che valore che oltranza». I versi presentano un febbrile avanzamento di un'istanza soggettiva («il più pauroso di tutti i me stessi»), subito riconfigurato come un «nulla», che proseguendo sulla sua strada, a un certo punto, cade: una rappresentazione che sembra riprodurre quasi passo passo la riflessione heideggeriana sul nichilismo, come caduta fisiologica conseguente a un superpotenziamento della soggettività, che si realizza, non a caso, per tramite del «valore», che in Heidegger è presentato come il fenomeno della volontà di potenza, la struttura ontologico-psicologica dell'ente nicciano che ha per fine il proprio inesausto superpotenziamento (Heidegger 1961). In questo senso, l'accostamento del «valore» all'«oltranza» nella poesia di *LB* ammette la possibilità di una riflessione sul nichilismo di stampo heideggeriano, la quale avrebbe trovato un'ulteriore occasione di formulazione nei versi di *SFS*. Cf. Heidegger (1961), «Il nichilismo europeo»; Zanzotto potrebbe aver conosciuto la prima edizione tedesca del volume, uscita nel 1961 per Verlag Günther, ma non è impossibile che queste riflessioni scaturissero autonomamente nei due pensatori-poeti.

[29]

La lassa nasce quasi per gemmazione da quella precedente, trasfigurando la «broja» in «marogna». Le due voci si presentano analoghe anche per la patina dialettale: del resto si sta parlando del rapporto delle voci terrestri con l'istanza lunare-materna, entro il cui gioco immaginario è compreso lo stesso poeta, e quale idioma meglio del dialetto 'matrio' si presterebbe

a tale rapporto?

«Marogna rifiuti-di-maman incombusti non asportati»: dalla nota su «marogna»: «quanto resta in una stufa dopo la combustione di materiali vari (dial.). Tale è la luna, secondo le deduzioni del Duca di Dolle, che continuano anche nei versi seguenti». Il Duca di Dolle è l'amico Nino Mura, contadino-poeta di Rolle, nella cui tenuta Zanzotto si intratteneva spesso in compagnia di Comisso e altri intellettuali veneti. Non è la prima volta che un'affermazione del «Duca» ispira la poesia di Zanzotto (si veda ad esempio *LB, Profezie o memorie III e XVI*). La luna, per il Duca di Dolle, è un residuo incombusto di materiale da stufa: dunque una massa informe come la macchia del Rorschach, passibile di investimenti di senso che poi restano come concrezioni simboliche universali in quanto residui di un processo di significazione individuale e primitivo (semiotico). L'appartenenza del resto-rifiuto al campo del semiotico è marcata in particolare dalla connessione con il materno e il femminile, che in Lacan (1966) è uno dei due poli del rapporto immaginario, non ancora gravato dall'ingresso del soggetto nell'ordine simbolico. Non è impossibile che Jacques Derrida abbia letto questi versi, forse con la mediazione di Agosti, e che ne abbia tratto ispirazione per lo scritto «Feu la cendre», tradotto proprio da Agosti per *SE* nel 2000. Derrida vi parla della scrittura come cenere o 'restanza' di un processo di combustione che avviene in un non-luogo sempre al di là della nominazione esplicita, e il discorso dell'opera è articolato in «un intersecarsi di voci maschili e femminili» marcate da un trattino come in *SFS*.

«con sicumera ti si disse e sicurezza»: il doppiante linguistico sicumera-sicurezza allude alla coesistenza di maniera letteraria e italiano 'standard' nell'esperienza poetica zanzottiana, argomento centrale nella riflessione del poeta da *VC* in avanti. D'altra parte «sicumera» è termine dotato di significato autonomo, e qualifica un'eccessiva confidenza in sé stessi, che potrebbe essere quella del giovane poeta (cf. l'uso del passato «ti si disse») quando ancora considerava le cose del mondo come dati, e non «ciò che si dà».

«i tuoi amanti | che ti spiano attraverso i nihilscoopi»: ritorna il tema del voyeurismo, per cui cf. la voce «sguardo» in lassa 57 e relativo commento. Si ricordi che i colpevoli «amanti» coinvolti nel voyeurismo nichilistico dei nihilscoopi sono sia gli scienziati e i viaggiatori spaziali profanatori del mito lunare, sia i poeti, o meglio il poeta, Zanzotto, colpevole e complice egli stesso del tradimento della lunarità. Il «nihilscoopo» è variazione di una parola composta esistente ricavata dalla sostituzione della prima radice con un'altra (come si era già visto per «rompifiato», lassa 22). Il «nihil-» qui aggiunto alla radice «-scopo», che concerne la visione (dal greco σκοπέω), e gioca ancora nel campo semantico del nichilismo, richiama la riflessione heideggeriana sulla natura essenzialmente prospettica della volontà di potenza, per cui cf. ancora lassa 28 e 57. Nel

telescopio scientifico, stando alla riflessione zanzottiana, si troverebbe un principio nichilistico-volontaristico che tenterebbe di comprendere e ricondurre l'incoercibile istanza lunare nel dominio della maneggiabilità (*Vorhandenheit*): un agire caratteristico della condizione 'deietta' dell'Esserci umano già nella lezione di «Essere e tempo».

«marogna dove [...] né magnetico né ossigeno»: nella restanza lunare è destino, sembra dire Zanzotto, che gli «amanti» coi loro «nihilscofi» sprofondino, inghiottiti da un abisso di cui non possono aver ragione. È qui riassunto tutto il 'rischio' inerente a una 'queste' che affronta la domanda innominabile e ingestibile sull'origine della significazione con gli strumenti volontaristici della scienza (ma anche, sembra dire Zanzotto, di certa poesia). Il verso successivo ribadisce la questione del rischio con la descrizione di una superficie lunare dove non c'è campo magnetico (come precisa la nota d'autore), ossigeno o coltivazioni («uva», ma non è impossibile che sia intesa come sigla, e che quindi si riferisca ai raggi A ultravioletti che trascorrono l'atmosfera terrestre e sono responsabili di quelle famose 'insolazioni' di cui la poesia di Zanzotto è così generosa).

[30]

La voce centrale conferma il sospetto ventilato nella lassa precedente: ogni ricerca che miri a una comprensione piena dell'istanza lunare è destinata a uno scacco («sprofonderesti certo»), così come ogni irriverente tentativo di profanarne il mistero. L'alternativa allo sprofondamento del soggetto indagante nell'abisso della scaturigine è accontentarsi di quelle minuzie decorative o seriali («con tutta infilata la serie il campionario il disponibile»), i vari 'retaggi fantasmatici' di oggetti ed esperienze vissute con cui il poeta tenta un aggancio (pur debole) con la primigenia realtà insignificabile che trascorre sotto al simbolo.

«Sprofonderesti certo [...] ludismi cromatismi acrilismi»: l'alternativa prospettata dalla voce centrale è quella dell'alienazione (del soggetto, della sua poesia e del mondo) esemplificata dai tre infiniti del secondo verso. Del significato di «invetrinarsi» si è già parlato nel commento a lassa 27, mentre sia «camuffarsi» che «immicrobirsi» e derivati non trovano corrispondenza nel corpus. I «ludismi» fanno coppia con il «persiflage» di *LB, Possibili prefazi IX* (cf. lassa 25), ovvero l'istanza ludica e autoironica di gioco con i codici e le strutture grammaticali che attiene al lato più apertamente nichilistico di Zanzotto (e che lo avvicina in qualche modo alla Neo-Avanguardia), ed è quindi di volta in volta rigettato o preso in carica quale strumento di liberazione (dal) e indagine del linguaggio. Si noti poi che il termine 'ludismo' è proprio del gergo psicanalitico, e indica un comportamento caratterizzato dalla ricerca sistematica del gioco e che «può essere il segno di un rifiuto del mondo adulto» (*GDLI*): ancora

una volta, quindi, Zanzotto si rappresenta come un adulto-fanciullo prigioniero di una fase primigenia della vita umana, incapace di compiere il salto verso una 'età adulta' che consiste nell'adesione consapevole al codice simbolico condiviso e forse nell'abbandono dei vari fantasmi di godimento (ma non è forse questo indugio fantasmatico, sembra chiedersi Zanzotto, il senso stesso del far poesia oggi?). Per i «cromatismi acrilismi» cf. lassa 2.

«vertiginalmente || sparati in faccia ||»: ennesima declinazione del motivo dello «shocking», l'impatto a un tempo fisico e mediatico dell'allunaggio, ma anche quello dell'insolazione (che soprattutto in *LB* era rappresentato dal riverbero della luce solare sulla neve), qui ridotta a mera risultanza di un'illuminazione artificiale e offensiva, di raggi violentemente «sparati in faccia» (gli UVA?). Qui le cesure verticali vogliono forse rappresentare gli stessi raggi. Per tutto ciò che concerne la 'vertigine', Troisio (1974) coglie una possibile direzione di senso volta al «mancomento, alla caduta-volo, all'intangibilità», e quindi alla rappresentazione degli effetti dell'oltraggio, che solleva il poeta-astronauta ad altezze vertiginose dove il rischio è sempre presente e l'ossigeno scarso o inesistente causa continue sensazioni di mancomento.

«e non-essere-mai-se-non-se»: costruito ossimorico irriducibile a una specifica branca della grammatica. Se si escludessero i trattini, infatti, la sequenza apparirebbe come naturale prosecuzione del dettato, pur gravata da un anacoluto finale, ma comunque coerente con il discorso della lassa. La concrezione dei singoli termini, suggerita dai trattini, già heideggeriani, comporta invece un problema insolubile, ovvero quale sia lo statuto grammaticale (sostantivo, aggettivo, avverbio...) del termine. Sul possibile significato ventilato da questo *monstrum* linguistico si possono proporre delle letture: ciò di cui si può dire che non è mai se non 'un se', ovvero l'ipotesi di una realizzazione che ha ancora da essere, un ottativo gettato, è, in prospettiva esistenzialista, l'essere umano (*manque-à-être* sartriano e *Dasein* heideggeriano); oppure, nella prospettiva post-strutturalista di Derrida, la scrittura: un non-essere (qualcosa di non dato) che 'mai è' a prescindere dalla dimensione ipotetica dell'apertura, dalla disponibilità all'attribuzione di significati e letture (i ferimenti perpetrati ai danni dalla candida alterità della scrittura).

«la serie il campionario il disponibile»: l'elencazione triadica svela (sia iconicamente che semanticamente) un nuovo motivo del poemetto, quello della «serie», che rende qui esplicito il tema della 'catena significante'. Il termine «serie» dimostra la propria matrice linguistica e strutturalista in un passo piuttosto celebre di *LB*, *Sì, ancora la neve* (vv. 12-14): «Hölderlin: 'siamo un segno senza significato': | ma dove le due serie entrano in contatto? | Ma è vero? E che sarà di noi?»; dove le due «serie» cui si fa riferimento sono quelle dei significanti e dei significati, come nota anche Dal Bianco (1999) nel commento. È questo il momento di

più aperto nichilismo della poesia zanzottiana, ma anche l'occasione per un'apertura a un nuovo modo di poetare, che gioca appunto sullo scollamento tra le due serie e l'impossibilità di reintegrarle in un dire più autentico, che non sfrutti la parola mettendola al servizio della significazione ma si rapporti ad essa con rispetto, in un «colloquio in eterno sventato» (*VC, Fuisse*). Il motivo della serie si può ricondurre generalmente a tutti i fenomeni di elencazione di cui la produzione di Zanzotto è così generosamente stipata, e qualifica il rapporto inautentico che si instaura tra il poeta e l'«araldizzata minutaglia» attraverso cui si tentava di recuperare al senso i brani sparsi di realtà passati al vaglio della poesia. A tale motivo si può quindi riportare anche quella ipertrofia di immagini e oggetti di cui la produzione precedente era così generosa, e che trova il proprio *confiteor* nei già citati versi di *LB, Possibili prefazi V*: «Come ho dimenticato e sprezzato | come ho leso e svergognato | come abbiamo, noi, tollerato | che tutto fondesse nel suo, difalcato, | 'che voi e io e tutto fosse un dato | e non ciò che si dà'». Il motivo del 'darsi' delle cose, di matrice heideggeriana, è affrontato da Zanzotto con il rigetto della scelta di campo 'oggettiva' dell'osservazione scientifica, che trova la sua realizzazione più compiuta nella rap-presentazione (*Ge-stell*) come modo eminente del dominio scientifico del mondo. Anche i termini «campionario» e «disponibile» alludono alla facilità e alla mercificazione della cosa poetica, ridotta a una mera elencazione, a un catalogo-campionario di merce *gratis data*, con un'esplicita allusione sessuale nella connotazione del termine «disponibile», che richiama ancora una volta le «cose-squillo» di *LB, Possibili prefazi IV*. In Lacan (1966) la catena significante è il canale privilegiato per l'attività dello psicanalista: nella glossolalia terapeutica, il paziente lascia che 'lalangue' parli dentro di lui manifestando i contenuti psichici latenti attraverso quei giochi linguistici che già Freud aveva intuito essere valvola di sfogo dell'inconscio rimosso. Se è vero che, come dice Zanzotto, il poemetto è «un Rorschach per il lettore», non avremo difficoltà ad ammettere che esso rassomiglia molto da vicino anche un 'flusso di coscienza' di terapia psicanalitica.

«l'oca badessa [...] trenino della felicità»: la nota d'autore parla di questi come personaggi che «andavano in Francia a spazzare la neve, secondo le nonne»: sono tutti protagonisti della filastrocca veneto-marchigiana dal titolo *Le nozze di Pollicino* (Papa 2007), e il riferimento alla nonna trova un riscontro ulteriore nella prosa *Autoritratto* (*PPS*, 1205), dove Zanzotto ricorda la sua prima infanzia costellata dalle «cantilene, filastrocche e strofette» della nonna paterna. La memoria di questa storiella ritorna anche in una prosa dal titolo *Confidenze*, riportata nell'appendice della raccolta «Sull'Altopiano»: «Mio padre partito improvvisamente per la Francia, a spazzar neve, senza lasciare una lettera, seguito dal gallo gastaldo, dalla gallina gastaldina, dall'oca badessa, dall'anatra contessa, dal passero maniscalco, a spazzar la neve color viola sulle alte

strade della Francia». Il riscontro è piuttosto interessante se si sceglie di considerare la nota sull'attività di spalaneve degli animali fiabeschi non un semplice aneddoto di vissuto (onirico) personale, ma un'utile indicazione esegetica; ancora più interessante risulta il confronto incrociato con *VC, I paesaggi primi*, dove il poeta prega il padre di rimuovere dal suo corpo la «coltre di neve» che lo ricopre («Dal mio corpo la coltre di neve | rimuovi, padre»). La caratteristica dote di 'spazzaneve' comune alla figura paterna e a quelle fiabesche non è casuale, e a dimostrarlo basterebbe la ricorrenza degli episodi presentati. Il padre è autore della rimozione della neve, con Lacan (1966), in quanto artefice della castrazione simbolica che riscatta il fanciullo dall'identificazione immaginaria con la madre e segna il suo ingresso nell'ordine simbolico del linguaggio condiviso: la neve (di cui si è già detta la caratteristica fantasmatica, di lacaniano 'oggetto a' che mantiene una difalcata relazione di godimento tra il poeta e l'alterità non simbolizzata) è rimossa in quanto restanza di un rapporto immaginario-speculare che non permette la giusta deviazione della libido indifferenziata del soggetto verso gli oggetti vicari incaricati della soddisfazione del desiderio. Allo stesso modo gli animali, che nel poemetto sono presentati quasi in fila indiana, in qualità di anelli di quella serie di cui si parlava pochi versi prima («a spiedino a trenino della felicità»), e quindi come rappresentanti della stessa catena significante e dell'ordine simbolico, intervengono a soddisfare il desiderio bloccato del soggetto attraverso la rimozione del fantasma nivale: si veda a questo riguardo la nota d'autore: «soprattutto col valore di 'collettivo erotico in azione'», che rifacendosi ai movimenti degli anni Sessanta sembra alludere in parallelo a quella condizione di soggettività impersonale e saturata («collettivo»), impermeabile all'irrompere dell'angoscia, che per Heidegger è la situazione del *Man*, il soggetto impersonale per entro cui si compie la deiezione dell'originaria apertura dell'Esserci (Heidegger 1927, § 35). È quindi possibile che il ricordo della prosa degli anni Cinquanta abbia determinato l'associazione della figura paterna e di quelle animalesche-fiabesche nel ruolo castrante e normativo di 'spazzaneve', di artefici dell'ordine simbolico. Ma perché le favole dovrebbero farsi veicolo dell'ordine simbolico? È forse una suggestione che Zanzotto trae dal «Libro dell'Es» di Groddeck (1923), che affronta il tema della narrativa favolistica trovando interessanti motivi di formazione che rimandano alle dinamiche dell'inconscio.

«gli agganci»: in quanto anelli di una catena, gli elementi della sfilata sono anche produttori di significato, attanti fisici sopra cui (e attraverso cui) il senso viene in luce.

«Mab e Bottom asini e fate»: si tratta di due personaggi shakespeariani: l'uno, Bottom, è una delle figure più smaccatamente comiche della produzione del Bardo, e appare nel «Sogno di una notte di mezz'estate»: è un tessitore che, coinvolto nell'allestimento di una rappresentazione

teatrale per il matrimonio di Teseo e Ippolita, rimane invischiato nelle trame fantastiche di Puck e ha la testa trasformata in quella di un somaro. La regina Mab, invece, è solo citata nel «Romeo e Giulietta», ma il monologo in cui è citata è a tal punto celebre che la sua figura ha goduto di vita propria nella letteratura successiva a Shakespeare. Nel monologo di Mercuzio (atto I, scena IV) Mab è presentata come una fata che giunge a intorbidare la mente degli uomini addormentati illudendoli della realtà dei loro sogni. Il tono del discorso è generalmente ironico, Mercuzio tenta di persuadere Romeo dell'inaffidabilità di quelle figure folkloriche e fiabesche che sembrano annunciare prossime realizzazioni e invece non fanno che confondere ancora di più le menti, ma la forza del poetato è a tal punto trascinate che Mercuzio stesso sembra subirne l'incanto, come se quelle stesse illusioni scopertamente denunciate riuscissero a dominare la razionalità del *Dichter*, sottomettendolo alla forza della glossolalia. Anche la Mab di *SFS* si può leggere come un anello della collana di finzioni che avvincono il poeta al sommo inganno della catena significativa (e che intervengono nei sogni dei «dormienti», gli uomini addormentati nello stordimento della società massmediatica, per cui cf. lassa 5), di cui peraltro il poeta è ben consapevole: eppure, come per Mercuzio, anche per il poeta il fascino della glossolalia è tanto trascinate da indurlo a persistere nella produzione di quelle concrezioni simboliche che costituiscono la sua poesia. Un livello di lettura ulteriore scaturisce dal confronto con alcune considerazioni riportate da Sabbadini nelle note al dramma shakespeariano: «Mab [...] può essere vista come la dea che presiede alla turbolenza erotica del 'desiderio rimosso o negato', cui non sfugge lo stesso Mercuzio». Il 'rimosso' zanzottiano, in questo senso, potrebbe essere il rapporto immaginario e confusivo con la madre-luna, che ritorna prepotentemente a galla nel corso della terapia glossolalica del poemetto (cf. anche la «Mab» di lassa 32). Papa (2007) suggerisce che la scelta di Bottom e Mab non sia casuale, ma vincolata da un legame sotterraneo, ovvero da un terzo personaggio, Titania, che per ragioni diverse ha rapporto con entrambi: ella è, nel «Sogno», la Regina delle Fate (come Mab) e si innamora proprio di Nick Bottom trasformato in asino; inoltre, nelle «Metamorfosi» di Ovidio (III, 173), Titania è un altro nome usato per identificare Diana (figlia del titano Iperione), la qual cosa rende ancora più interessante il riferimento: la dea Diana/Titania è l'innominato perno del 'rapporto simbolico' tra il poeta (un Nick Bottom somaro, povera vittima di fascinazioni e incanti alieni) e la luna (una Regina Mab maestra di finzioni, che già si concede allo scorrimento simbolico lungo la catena significativa), il simbolo della loro originaria coalescenza, che unisce e compone la loro diversità in un matrimonio silenzioso (perché taciuto dalla parola poetica, ma lasciato agire come suo sottotesto).

«per arti e carmini insieme inquartati»: il termine «inquartato» deriva dal gergo araldico e indica quella particolare partizione per cui lo stemma

risulta diviso in quattro zone da due linee intersecate a croce. Lo schema si presta felicemente alla designazione di una bipartizione, dato che generalmente i quattro scomparti sono ripartiti a due a due tra i contraenti del matrimonio donde traggono origine lo stemma e il casato. L'immagine potrebbe essere qui evocata per rappresentare il *symbolon* nel significato etimologico, il sigillo spezzato in due che è garanzia dell'adempimento di un patto: «arti» e «carmini» (latinismo per 'poesie') sarebbero dunque membri contraenti del patto della significabilità. Si consideri inoltre la già segnalata natura simbolica del riferimento implicito a Diana/Titania: Mab e Bottom, contraenti di un matrimonio silenzioso, vedono insieme 'inquartate' le loro rispettive provenienze in un simbolo superiore, di coincidenza degli opposti.

«principessa [...] materassi pirelli»: allude a un'altra celebre fiaba, quella della principessa che dimostra la sua legittima regalità con il lamentare la presenza di un pisello nascosto sotto molti materassi, qui distorti in una variante postmoderna della fiaba (e quindi, forse, una sua corruzione, una sua 'caduta' rispetto al piano privilegiato di narrazione extramondana) con la precisazione del marchio di fabbrica.

[31]

La lassa prosegue ed esplicita il discorso della precedente, dove il tema della rimozione della neve era ventilato dalle figure degli animali fiabeschi in marcia verso la Francia. Ora anche il poeta si presenta come agente di questa rimozione, risvegliando per immagine il personaggio di Biancaneve da un profondo letargo.

«Aggiorna la conoscenza»: il verbo aggiornare non trova nessuna corrispondenza nella produzione precedente. Sembra riferito al sovvertimento della fiaba della lassa precedente, dove la storia della principessa è 'aggiornata' dal riferimento contemporaneo alla marca dei materassi; i due punti sembrano introdurre poi il successivo 'aggiornamento' della storia di Biancaneve, che si darà nel seguito della lassa e nella successiva. Il verbo si può però anche intendere nel significato più arcaico e fedele all'etimologia di 'rischiare a giorno', sia nella forma transitiva che in quella intransitiva: 'la conoscenza aggiorna (viene in luce, si fa più chiara)', oppure nella forma imperativa '(tu!), aggiorna la conoscenza', oppure come risultanza dell'agire di un soggetto innominato '(esso) aggiorna la conoscenza'. Anche il poeta di *VC, I paesaggi primi*, in seguito alla svestizione dalla neve, riceveva un'investitura di luce da parte del padre («padre, e il sole sei che brusco mi anima»): questa dominanza della luce nel momento del risveglio dal letargo nivale (e quindi, come si è detto, dal rapporto immaginario con la madre-luna) si può forse leggere con rispetto ai due principi dello yin e dello yang della

filosofia cinese (citati più avanti in lassa 73), che sono rispettivamente la componente oscura, lunare e femminile, e la componente luminosa, solare e maschile, dell'essere. È molto interessante, a prescindere da ogni possibile lettura zanzottiana dei classici cinesi, trovare una corrispondenza così netta tra il sistema filosofico cinese e l'apparato simbolico elaborato da Zanzotto, che collega il principio materno all'istanza lunare e all'oscurità, e quello paterno al sole «che brusco [...] anima».

«Biancaneve»: altro personaggio fiabesco, scelto per la presenza della neve nel corpo del nome e forse anche sotto la suggestione della lettura di Groddeck (1923), che presenta il personaggio come simbolo per eccellenza dell'organo femminile (Conti Bertini 1984): «Una donna muore dando alla luce una figlia. La figlia è il simbolo dei genitali femminili ai quali ben si adatta la descrizione dell'aspetto di Biancaneve: il corpo è bianco come la neve, rosso come il sangue è lo stesso organo sessuale, neri come l'ebano sono i peli: inoltre il bianco sottolinea la verginità dell'organo. La nascita è il sorgere della maturità sessuale, l'ingresso nell'età feconda, il sangue nella neve la prima mestruazione, il taglio nel dito indica che la mestruazione è avvertita in modo autenticamente infantile come conseguenza della castrazione [...]. Biancaneve viene mandata nel bosco - la peluria del pube - con il cacciatore, che rappresenta l'uomo - mentre il suo coltello è il fallo - per essere uccisa: il desiderio della notte nuziale, cioè, è già presente».

«ho baciato ho svestito [...] anestetizzata nel bosco, la neve»: come nella fiaba di Biancaneve, il bacio del principe azzurro risveglia la bella addormentata dal suo sonno di morte: si assiste tuttavia a un 'aggiornamento' della favola popolare, dal momento che la bella non è più addormentata ma «anestetizzata», cosa che implica una dimensione di artificio indotto, non dissimile dalle droghe e dalle «subnarcosi» di *PQ*. A una lettura più attenta si nota come non sia proprio Biancaneve a risvegliarsi per azione del bacio del poeta, quanto piuttosto la neve stessa, «anestetizzata nel bosco» sotto una coltre di altra neve, in un gioco di scatole cinesi o *senhal* a matrioska che sembrano rimandare sempre a sé stessi. Si noti qui l'assunzione, da parte del poeta, del ruolo paterno di 'destatore' (per cui cf. sempre *VC, I paesaggi primi*).

[32]

Il risveglio della «bella anestetizzata nel bosco, la neve», implica il passaggio del soggetto da una condizione infante-infantile di vociferazione immaginaria con l'alterità materna-lunare a una più stabile dimora nell'ordine simbolico condiviso. È soprattutto in questa lassa che i personaggi fiabeschi mostrano più chiaramente la loro natura di simboli di una mitologia infantile la cui caduta segna l'ingresso del bambino (e per traslato del

poeta) nell'universo simbolico, la terra degli adulti. Ma questo passaggio può avvenire a patto che la mitologia infantile sia in qualche modo degradata, ridotta a motivo di ludibrio: e quindi la variante adulta della fiaba della bella e brava baby-sitter Mary Poppins, trasfigurata in fantasia per adulti dalla semplice sostituzione di una consonante.

«Aggiorna la conoscenza: qualche mia variante»: la voce centrale riprende il primo verso della lassa precedente, come in un processo ecolalico, proponendo alcune varianti alla sfilata di personaggi fiabeschi appena prodotta. Essa sembra instaurare un'interazione produttiva con le lasse circvicine, come se reagisse a una stimolazione immaginifica indotta dalle altre voci, avvalorando la sua somiglianza strutturale con la figurina centrale del Rorschach.

«Mary Poppins nel museo delle cere»: nelle note d'autore si legge: «Mary Poppins, con la sostituzione di una consonante, è divenuta un emblema». Il poeta si riferisce qui a una 'variante' effettivamente presente nelle carte manoscritte del poemetto, riportata come aneddoto curioso e irriverente da Martignoni e Occhi (2011) in «Autografo» n. 46. Che la variante dissacrante 'Pompins' sia a tutti gli effetti «un emblema» è forse opinabile: può darsi che il poeta abbia orecchiato la facezia dai suoi studenti, e ne abbia voluto fare un personale emblema della caduta dei miti infantili. Si potrebbe qui richiamare il saggio freudiano «Un particolare tipo di scelta oggettuale nell'uomo» (1910), dove si legge che una delle costanti nella scelta delle donne amate da parte di soggetti nevrotici è «che godano di pessima fama circa il loro comportamento sessuale»: abbandonata la relazione immaginaria con la madre-luna, con l'ingresso nell'ordine simbolico, Zanzotto ricercerebbe dunque un sostituto simbolico della *communio* perduta in una figura dai contorni oscuri, di fama licenziosa, che ricordi a un tempo una madre ma viri anche decisamente verso gli aspetti più torbidi della relazione del maschile col femminile, come può essere appunto una bambinaia dal nome così evocativo.

«l'ichôr della cera»: il verso evoca nuovamente l'immagine di uno sgocciolamento di sangue su una superficie candida e intatta, similmente a quanto accadeva in lassa 3. Di «ichôr» Zanzotto rende conto nelle note d'autore: «ιχώρ è il sangue degli dèi»; in alcuni manoscritti è presente una variante della stessa parola in caratteri greci, riprodotta poi solo nelle note. Non troppo significativa la presenza di «cera» nel corpus precedente *SFS*, se si esclude un interessante passo di *DP*, *Balsamo, bufera*, dove il motivo lunare è accostato a quello della cera, forse per il simile tratto cromatico («dei vivi che il balsamo lunare | ha fatto oscuri e freddi bambini | con angosce di cera»).

«e paradigmi estremi [...] intollerabili»: probabile una lettura etimologica di «paradigmi», nel senso di 'esemplari, campioni': da ascrivere quindi al campo semantico della serie. Gli «spostamenti» e le «ablazioni» (anche

qui, etimologicamente, 'asportazioni') sembrano invece afferire al lessico della caduta-deiezione (per cui cf. ancora il *Verfallen* heideggeriano, lasse 2-7). «Spostamenti» è poi riconducibile al gergo della linguistica, in quanto lo spostamento di significato è il carattere eminente della metafora e della metonimia.

- «(in)ferimenti»: è nominato esplicitamente il movimento aggressivo del 'ferimento', che riassume i motivi di alterazione e degradazione delle favole citati nelle lasse precedenti. Il termine risulta da una giustapposizione di significanti piuttosto complessa: da una parte c'è la radice del 'ferimento' già ampiamente dispiegata nel poemetto, dall'altra il prefisso 'in-' posto tra parentesi sottolinea la lettura della radice semantica 'ferim-' e presiede alla produzione di «infierimenti» nella lassa successiva; non è poi impossibile che da questa suggestione fonico-significante derivino le lasse 34-35, dedicate ai «pueri feri». Si può prendere questo costruito come esempio della libera attività dei significanti prodotti dalla voce centrale, che finiscono sempre per determinare l'evoluzione della materia fonica e semantica delle voci circonvicine; cf. più avanti «femineo femore e fi».
- «(non direi traumi, più)»: il poeta non si sente di definire «traumi» gli «(in)fierimenti» di cui sopra. Può forse significare una professione di distacco e maggiore lucidità da parte del poeta, giunto a un livello di consapevolezza che gli permette di non soffrire più come «traum»' gli eventi di caduta del mito e rimozione del rapporto immaginario con la madre-luna di cui sta parlando. Cf. anche il «trauma» che il poeta stesso «era», lassa 18.
- «portati [...] sul femineo femore e fi»: gli «(in)ferimenti» sono inferti al poeta stesso («su me»). Il gioco di parole successivo, che presiede a vistosi movimenti di significante in parte già chiariti, presenta un ossimoro, la cui semantica stridente risalta ancora di più per la somiglianza fonetica: il «femore», l'osso più lungo del corpo umano, si presenta come una vistosa allusione al fallo (il primo simbolo, per Lacan 1966), pur essendo «femineo», attinente al femminile, ancora una volta in un momento di collisione tra i due luoghi del maschile-simbolico-yang e del femminile-semiotico-yin.
- «portati sul futuro [...] sul plasma effuso del futuro»: nel corpus zanzotiano il «futuro» è quasi sempre pensato in relazione alla macchinosità e all'artificio (*VC, Caso vocativo*, vv. 12-16: «Come i cavi s'ingranano ai crinali | i crinali a tranelli a gru ad antenne | e ottuso mostro | in un prima eterno capovolto | il futuro diviene»; *ECL, Un libro di Ecloghe*, vv. 12-13: «Trecentomila parti congiunte a fil di lama, | l'acre tricola macchina che il futuro disquama?»), e mai si presenta al lettore con i fasti della speranza a venire. In un passo di *LB, Profezie o memorie XV* esso sembra qualificarsi come il dominio (o il campo) della Volontà di Potenza calcolante e assicurante (vv. 31-32: «La garanzia l'incremento

sicuro | il per cento che invade il futuro»). In *LB, Profezie o memorie XIII* il termine è messo in relazione con il campo semantico della ferita, rappresentato come una delle forze uguali e contrarie che premono sulla 'trafittura', metafora dell'umano (vv. 11-12: «Passato e futuro in oscura combutta | intorno alla fitta. E come chiamano, laggiù. | La fitta si chiama - chiamano - raggio | e poi privilegio retaggio si chiama, sì»). Dal cortocircuito di significante tra «(in)ferimenti» e «futuro» nascerà poi la concrezione semantico-significante «infierimenti», che apre la lassa successiva.

- «plasma»: la nota d'autore recita: «con i significati diversi che ha in fisica, in biologia ecc.». Che si tratti del gas ionizzato della fisica o del liquido di sospensione delle componenti del sangue, è comune a tutte queste definizioni la componente semantica di matericità informale, tendente al liquido.
- «Io Mab»: con una formula elementare il poeta si identifica con la Regina Mab già citata, figura di fata o maga la cui capacità di portare a realtà (o a un suo surrogato) i desideri degli uomini è celebrata nel monologo di Mercuzio dal «Romeo e Giulietta». Si cela forse in questa relazione un'allusione alla poesia, alla sua capacità di presentificare l'assente e unire il distante. Zanzotto (1971) cita Mab anche in un articolo su «Satura» di Montale (siamo negli anni contemporanei a *SFS*) in cui il nostro presenta la regina shakespeariana come analoga delle donne angeliche di Montale, «figura [che] è una persona reale ma è, in ogni momento, anche qualcosa che sta molto più in là: compagna, ma poi regina Mab, insetto che, scoprendo l'infinita lontananza 'morfica' di chi sta più vicino all'io scrivente (entro l'area dell'affettività-amore e quindi entro l'area della morte) scopre anche, all'io, la lontananza morfica della sua realtà profonda dall'immagine che egli ne ha»: un folletto che risveglia dal sonno dell'immagine cristallizzata (di sé e del mondo) riscoprendone la natura morfica, cangiante e mutagena (il «plasma» del verso precedente). Questo folletto del risveglio, che per Montale è la donna angelo del momento, per Zanzotto è l'io (Io Mab»), o meglio il suo io, l'autopercezione della simbolicità del suo essere io, che di continuo riporta alla mente il carattere morfico della soggettività, e quindi l'impossibilità di fissarla in una forma certa. Noto di sfuggita che l'articolo in questione è particolarmente ricco di esplicite suggestioni heideggeriane (l'uso dei termini «deiezione» e «Man» è inequivocabile), il che testimonia la profonda influenza esercitata da Heidegger sul nostro proprio negli anni immediatamente successivi a *LB* e poi *SFS*.

[33]

«Infierimenti»: possibile sostantivo derivato dal verbo 'infierire', e quindi 'fenomeni dell'infierire, del ferimento'. Ma non è da escludere che, per

effetto della diffrazione di significante operata dalla voce centrale nella lassa precedente, la materia fonica di «(in)ferimenti» si sia contaminata con la materia semantica di «futuro», condensandosi in un sostantivo latineggiante il cui senso approssimativo potrebbe essere 'infuturamenti'. Altrimenti si potrebbe considerare come un nominale derivato da un costrutto idiomatico latino come *in fieri*, il cui aspetto imperfettivo stride sensibilmente con la semantica puntuale del sostantivo. Difficile in ogni caso determinarne un significato stabile, dal momento che esso echeggia a un tempo la semantica della ferita, dell'infierire e del futuro.

«giungono, maman, giungono»: il vocativo «maman» sembra rivolto alla voce centrale, detto da un fanciullo che vede arrivare qualcosa di spaventoso. A giungere sono probabilmente i «*pueri feri*», come si intuisce anche dai versi successivi.

«ho fame ho voglia [...] e diverrai»: suonano quasi come incitazioni rivolte dalla voce a sé stessa oppure ai «*pueri feri*». Invitano a raschiare una superficie che sta sopra qualcosa di innominato, perché il verbo è privo di complemento oggetto («gratta gratta e troverai»). L'immagine entra in risonanza con il motivo della neve, che è già stata presentata come coltre sotto cui giace «la bella anestetizzata nel bosco», che però si è detto essere la stessa neve: anche nel caso di questa lassa, infatti, l'assenza di complemento oggetto per il verbo 'trovare' induce a considerare il tema della ricerca come qualcosa di innominabile e inoggettivabile. Il verso «succhia succhia e diverrai» riprende da un lato il tema del vampirismo, evocato dal motivo del sangue che attraversa tutto il poemetto, e quello del futuro, che si è visto disseminato per tutte le ultime lasse. Più precisamente, la costruzione sembra articolata come segue: l'«infierirsi», l'«infuturarsi» del soggetto (e quindi, in sintesi, il suo divenire ciò che ancora ha da essere) attraverso la ferita («infierimenti») è un processo che si giova della suzione come ausilio per il proprio compimento. Il motivo dell'emorragia, si era visto, corrisponde da un lato al sentimento della perdita d'identità, dall'altro alla percezione del defluire di tutto nella giostra delle cose-squillo (cf. lassa 3): la suzione del sangue che defluisce, quindi, si configurerebbe come un tentativo di rimediare all'inarrestabile processo di deiezione/*Verfallen* (o deterioramento) dell'io e del mondo (e volendo del mito lunare) attraverso un rituale magico che ricorda la coprofagia dei popoli primitivi: un tentativo di preservare intatte le forze egoiche che tendono contrariamente a dissiparsi, svuotando di sostanza l'io.

[34]-[35]

Le lasse, di carattere elencativo, simili a quelle appena precedenti, enumerano diversi «*pueri feri*», alcuni effettivamente esistiti, altri di invenzione

dell'autore. È vero quel che dice Giuliana Nuvoli (1979), che i «*pueri ferì*» sono qui immagini di un'umanità deteriorata, irrimediabilmente decaduta dal piano privilegiato presso cui dimorava (culturale) a una condizione di totale animalità e alienazione (ferinità). Cf. anche Troisio (1974): «Il motivo degli *enfants sauvages* [...] è molto caro al poeta, che ha studiato la non riconducibilità all'umano di questi *pueri*. [...] Essi qui impersonificano probabilmente il grado zero dell'umano; sono larve psichiche ancipiti, partecipanti soprattutto della natura animalesca». Essi sono inoltre la prova dell'irreversibilità e dell'irriproducibilità del processo educativo, la cui azione formativa è tale da mutare radicalmente l'essenza stessa del soggetto educato, ad onta di qualsiasi sbrigativa protesta di innatismo per ciò che concerne l'umano. È proprio contro l'innatismo come concezione dominante tra il XIX e il XX secolo che si scaglia Lucien Malson, autore del libro che è fonte principale per queste lasse (citato in nota dallo stesso Zanzotto): «*Les enfants sauvages*, Parigi 1964». Più precisamente, la nota d'autore rimanda all'elenco di *pueri ferì* riportato nel libro, dal quale Zanzotto ha tratto diverse suggestioni, forse privilegiando le sonorità e le possibilità poetiche dei nomi degli *enfants sauvages* piuttosto che le peculiarità individuali dei vari casi. Il libro di Malson, infatti, tratta per esteso soltanto tre casi (il ragazzo selvaggio dell'Aveyron, Gaspard Hauser di Norimberga e le due sorelle di Midnapore), mentre gli altri cinquanta riportati in letteratura sono menzionati solo episodicamente. I primi tre nomi della lista-litania di Zanzotto («Il bimbo-lupo di Wetteravia, il 1° bimbo-orso di Lituania e la bimba-scrofa di Salisburgo») sono riportati nell'elenco di Malson, e così i tre nomi presentati in sequenza nel primo lunghissimo verso della lassa 35 («il bimbo di Husanpur, il bimbo di Sultanpur, il bimbo di Bankipur»), forse selezionati per la similarità dell'ultima sillaba e per il ritmo martellante che il verso guadagna dal loro accostamento. Gli ultimi due nomi, per ammissione stessa dell'autore, sono d'invenzione, per cui cf. la nota d'autore: «*Il bimbo-lupo di Wetteravia ecc.*: esclusi i due ultimi, ovviamente: bambini o giovani ritrovati in stato pressoché ferino perché cresciuti tra animali di foresta». Il bimbo-lampo del Cansiglio non trova effettivamente riscontro in letteratura, e così la bimba-pioggia della Laguna, anche se entrambi devono i loro appellativi a due luoghi sicuramente famigliari a Zanzotto: l'altopiano del Cansiglio, che si estende tra le province di Belluno, Treviso, Pordenone (potrebbe trattarsi dello stesso Zanzotto, trasfigurato *enfant sauvage*?). Il confronto con il libro di Malson non sembra a prima vista determinante per comprendere lo sviluppo del poemetto, se si eccettua un passo che potrebbe aver agito da attivatore dell'interesse di Zanzotto nei confronti del tema dei *pueri ferì* (corsivi miei): «Passando da uno stato di ipereccitazione motoria alla più totale depressione, *eccitato dalla neve*, nella quale si rotola, il piccolo si calma – *nuovo Narciso* – *alla vista dell'acqua tranquilla* della vasca del parco, sul bordo della quale si sdraia volentieri a sognare, o ancora *alla vista della*

luna, ch'egli ammira estatico la sera» (1964, 88-9). In queste poche righe rinveniamo infatti tre dei temi cardinali del poemetto: la neve, la pozza-specchio e la luna. Una delle note più interessanti che Malson riporta su questi fanciulli selvaggi, non a caso, riguarda la loro difficoltà a rapportarsi con la propria immagine speculare, della quale tendono a diffidare come se appartenesse ad un'altra persona. Questi soggetti, insomma, non hanno avuto accesso alla fase primordiale del processo di formazione dell'io, lo *stadium speculi*, attraverso cui il bambino guadagna una prima rudimentale (non ancora simbolica) forma di autocoscienza (Lacan 1966); a tal punto questa lacuna grava sul vissuto psicologico ed esistenziale del bambino, che la maggior parte di essi, durante i periodi di rieducazione, guadagna con molta difficoltà la padronanza del pronome di prima persona, laddove trova molto più congeniale riportare qualsiasi fatto con la terza persona. Senza voler attribuire a Zanzotto una fascinazione russeauiana per il 'buon selvaggio' e la sua primigenia comunione con la natura, è possibile che egli rimanesse colpito dalla totale mancanza di 'alienazione simbolica' in questi fanciulli e dalla conferma scientifica del fatto che l'io non è qualcosa di dato a priori, immanente a una pretesa naturalità dell'umano. Il libro di Malson avvalorava invece la prospettiva (fenomenologica e poi sartriana) di una coscienza intenzionale come residuo minimo di individualità, nel cui ambito le strutture biologiche non hanno un ruolo così determinante. Le critiche alla credenza nella datità dell'io, care alla letteratura italiana del Novecento, trovano conferma nell'esistenza di questi relitti d'umanità, esemplari che si vorrebbero rimossi dal tessuto della civiltà organizzata e che invece tornano come testimonianze viventi del crollo di ogni nozione consolidata di umanità. Un passo delle prose zanzottiane (*Infanzie, poesie, scuoletta, PPS*, 1183) avvalorava questa lettura: «[...] gli *enfants sauvages*, il cui atroce destino pur conferma la plasticità incredibile della psiche umana, fino a lasciar intravedere nell'uomo un'assenza di natura', che però è anche possibilità di sempre nuove 'creazioni di natura'». La nota sulla «plasticità incredibile della psiche umana» e la sua capacità di «sempre nuove creazioni di natura» può inoltre aprire la strada all'istituzione di un parallelo con la macchia informe del Rorschach e quindi la sua apertura alla formazione di diverse figurazioni immaginarie. Ora, però, in che senso la citazione dei *pueri feri* trova una ragione nella logica del poemetto? In quanto emblemi del profondo debito di dipendenza che l'umano paga al suo tessuto culturale e sociale, Zanzotto vuole forse suggerire che la progressiva disgregazione dei «tessuti psichici che hanno retto l'umano per decine di millenni» (*PPS*, 1531) potrebbe avere come estrema conseguenza la perdita del senso stesso dell'umano, la trasformazione degli uomini del nuovo millennio in una forma di animale consumatore (cf. *LB, Sì, ancora la neve* e lassa successiva) e scientificizzato, totalmente alieno all'originaria dimensione mitico-simbolica dell'umano.

[36]

Una lassa che ricorda una sequenza cinematografica, non solo per il fatto che la «pellicola» è esplicitamente citata, ma soprattutto per il sapiente montaggio di immagini e fotogrammi che costruisce una sequenza di caccia notturna in una selva popolata da *pueri feri* e templi in fiamme.

«Smusano annusano grufolano»: sono probabilmente i *pueri feri*, colti nei loro momenti più marcatamente ferini, anche in questo caso con l'artificio dell'enumerazione triadica. In questa lassa (ma anche in quelle precedenti) viene a galla il motivo di contatto tra gli *enfants sauvages* storici e i «bambucci-ucci» di *LB, Sì, ancora la neve*; i primi evocati in quanto rappresentanti di un'umanità non compiuta per la mancata iscrizione nell'ordine simbolico (linguistico), e quindi decaduti dal piano privilegiato di (sovra)esistenza che compete all'umano; gli altri in quanto squalificata plebaglia postmoderna, anch'essa decaduta da un innominato statuto originario dell'umano alla *Weltanschauung* d'impatto del consumismo, frenetica e «feroce»: si noti in particolare l'analoga sfumatura di bestialità attribuita ai *pueri feri* e ai «bambucci-ucci», evidente soprattutto nel concerto onomatopeico di *Sì, ancora la neve*, vv. 49-50: «sniff sniff | gnam gnam yum yum slurp slurp».

«via accelerare il nastro [...] il moto il mito»: cf. lasse 2 e 55 per il motivo cinematografico. La paronomasia moto-mito potrebbe voler evocare il motivo della motilità delle formazioni mitico-simboliche, sottoposte a forze esogene che contribuiscono a plasmare la loro sostanza e la loro forma nei tempi. Il mito lunare, vittima della profanazione di cui parla il poemetto, sta forse subendo una simile trasformazione, un analogo moto.

«maman maman [...] dietro a te»: ancora una volta la voce centrale (Diana-luna) è evocata con l'appellativo di «maman» (cf. lassa 33): la voce della lassa, improvvisamente trascorsa alla prima persona plurale, forse per suggestione o identificazione con i *pueri feri*, sembra voler informare «maman» della loro presenza dietro di lei, nell'attraversamento delle selve.

«flou»: l' «effetto flou» è una pratica molto diffusa nel cinema degli anni del primo dopoguerra, che consiste nell'applicare una garza sull'obiettivo della cinepresa per ottenere un effetto di riduzione del contrasto che ammorbidisce e sfuma le tonalità di grigio del bianco e nero. Oggi si è quasi persa la memoria di questa pratica, perché l'effetto desiderato si può ottenere con speciali filtri ottici. Zanzotto sembra tuttavia consapevole del vecchio espediente della garza, come testimonia la poesia di *LB In una storia idiota di vampiri*, il cui primo verso suona «Dove l'obiettivo velato dalla garza». L'immagine dell'effetto flou costituisce una rappresentazione molto efficace del rischio originariamente connaturato al linguaggio, per la sua doppia natura di origine autentica e luogo privile-

giato di tradimento del senso: se da una parte, infatti, la garza permette la forma più autentica dell'esistenza umana (sempre con Heidegger: la poesia) arrestando l'emorragia di senso e identità (per cui cf. lassa 33), dall'altra essa offre una visione mediata delle cose, alterata dalla presenza di uno «scarso emostatico», che riduce forse l'abbaglio della neve, ma ha il difetto di proporle una versione non originaria. Anche cinematograficamente, infatti, l'effetto flou attribuisce un quanto d'inautenticità al film, il cui aspetto patinato e standardizzato su un canone di *dolchor* primonovecentesco potrebbe costituire, nel sistema poetico zanzottiano, un efficace correlativo della stucchevolezza e inautenticità della madre-Norma per come il poeta la percepiva.

«mentre brucia in Efeso il tuo santuario»: recita la nota d'autore per questo verso: «in quella notte Erostrato entra nell'immortalità e nasce Alessandro». Allude all'oscura figura di Erostrato, pastore efesino che nel 356 a.C. diede fuoco al tempio di Artemide, una delle Sette Meraviglie del Mondo Antico, con il solo obiettivo di consegnare il proprio nome alla memoria dei posteri. Efeso è, oltre che la sede del tempio di Artemide, dea lunare analoga alla romana Diana («il tuo santuario»), anche la città dove è ambientata la leggenda dei Sette Dormienti, possibilmente allusa in lassa 5 («Temi la vera lingua dei dormienti»). Il tempio di Artemide/Diana che brucia rimanda al medesimo nucleo simbolico della profanazione del mito lunare, ora più esplicitamente connotata come critica alla modernità, perché il fuoco appiccato da Eratostene, archetipo delle odierne celebrità da cinque minuti, doveva servire a proiettare il piromane nell'Olimpo delle figure storiche immortali. Solo che, nella stessa notte, venne alla luce anche il più grande condottiero del mondo antico, Alessandro Magno, nella cui figura possiamo rinvenire un simbolo di quel mare gonfio della storia che stritola la debole voce dei poeti, di cui lo stesso miserabile Erostrato potrebbe essere una controfigura farsesca: uomini pronti a bruciare i luoghi della sacralità e dell'intattezza (il tempio, luogo del mito) allo scopo di assicurarsi un posticino nel grande libro della Storia.

«e fatale è il momento per le storie»: l'incendio del tempio evoca l'immagine del fuoco che, in quanto 'autore' della marogna-luna, presiede al grande trapasso che si compie nella violazione del mito lunare. Il momento è quindi «fatale per le storie», oltre che per il fatto che nasce, in quella notte, la storia di Alessandro, anche perché questa combustione-passaggio segna l'ingresso del soggetto nelle 'storie condivise', nel mondo di simboli e restanze testimoniali di cui si compone la Storia maiuscola.

[37]

La lassa di un solo verso costruisce un interessante cortocircuito tra il motivo dei *pueri feri* e quello della Beltà 'saltabecicante', per come è presentata nei primi versi del componimento d'apertura di *LB, Oltranza oltraggio* («Salti saltabecchi friggendo puro-pura» ecc.). Gli *enfants sauvages*, che prima abbiamo visto grufolare e smusare, ora «saltellano» e «si disperdono», si fanno «più in là» come il principio eternamente sfuggente e impalpabile della Beltà.

[38]

«Mi sto aggiornando con tanta fatica»: cf. la presenza del medesimo verbo nelle lasse 31-32 e relativo commento. L'aggiornarsi del soggetto è, ancora una volta, immagine di un suo progressivo venire in luce e porsi sotto l'egida schietta e luminosa del simbolico, fuggendo l'«oscuro matrimonio con le selve» della parte yin, il versante oscuro della montagna, il rapporto immaginario con la madre-luna. La «fatica» denunciata in questi versi è quella che consegue da un difficile processo di individuazione e iscrizione della propria parola all'interno di un codice condiviso la cui ammissione comporta inevitabilmente il tradimento dell'originaria comunione con l'istanza speculare materna. La prossimità concettuale e semantica tra l'atto del fermento e la struttura della codificazione simbolica sarà più esplicitamente formalizzata nella lassa 40 («la rete di gesti del fermento»).

«... la candela sgocciola sul mio [...] »: verso enigmatico, per cui si può forse proporre un riscontro testuale in *VC, Esperimento*, 1, vv. 9-16: «Torno all'erba malefica | torno al sole del ponte | a te avaro arco su acri correnti | fredde che sempre mi turbano, | a te nuda candela che distilli | odore e cere d'ossessione | e il torpore che torce | le acque in roccia e le cancella». Il guadagno più immediato è certo la constatazione dell'attenzione viva a distanza di anni per lo 'sgocciolare' della cera, che potremmo intendere come immagine di una consunzione angosciosa (ma è piuttosto il caso di *VC* che quello di *SFS*) o di una graduale dissipazione, esemplata sul modello dell'emorragia di *SFS*.

«forse è temporale è luglio»: di luglio si può segnalare innanzitutto che è il mese in cui avvenne l'allunaggio del 1969. A livello intertestuale, il rapporto più stretto sembra quello con *VC, Altrui e mia*. In questa poesia luglio è il mese natale della madre, dimenticato dal poeta incapace di stabilire un ponte tra la propria chiusa individualità e l'Altro, o forse, alla luce del frammento memoriale di *SFS*, prossimo all'abbandono del rapporto immaginario con la madre, dimenticata in quanto ormai iscritta nella «rete di gesti del fermento» e non più eminentemente connotata

come unico fattore di piacere per il fanciullo-poeta. Il riferimento che propongo è più che altro uno spunto di lettura: la lassa è peraltro tra le più enigmatiche del poemetto.

«e aguzzo i sensi [...] i sanguì»: come in preparazione di un evento prossimo venturo, a fronte del quale è bene trovarsi con le armi in pugno. Come sia possibile «aguzzare [...] i sanguì» resta al di là della comprensibilità propriamente detta. Soltanto a partire da *SFS* compare l'inverosimile forma plurale «sanguì», prima sempre declinato al singolare: ancora una volta è *SFS* che inaugura una nuova declinazione grammaticale e semantica di un lemma già dispiegato in precedenza: a partire da *PQ*, infatti, si avrà una ricca fioritura di «sanguì» (*PQ*, *La Pasqua a Pieve di Soligo*, *Zaijn*: «sanguì»; *GB*, *Rivolgersi agli ossari*: «la più varia mostra dei sanguì»; *GB*, *Ipersonetto IV*: «Disciolta furia e cura dentro il fimo | aureo, macello senza sanguì»; *FN*, *Come ultime cene*: «sanguì-cibi»).

[39]

Lassa totalmente incentrata sul tema della polvere. Si confronti la nota d'autore («*polvere [...] polverine*: spesso, nelle favole, necessarie a spostarsi per i cieli»), che sembra suggerire una lettura della polvere come veicolo di un viaggio celeste, ancora collegato al tema favolistico e alla sua riconfigurazione adulta: Zanzotto userebbe le «*polverine*» dell'infanzia (forse metafora del fare poetico) per raggiungere la luna, stabilire con essa quel desiderabile rapporto di specularità e commercio di cui si è detto.

[40]

«Sì, è vero, [...] del tuo dissonarti»: il poeta sembra voler confessare apertamente il suo coinvolgimento da spettatore («ero intento») nel rituale di profanazione. La comunicazione è disturbata e alcune parti del messaggio sono cadute: forse il sostantivo correlato a «incerti», ma si è già riscontrata altrove la tendenza di Zanzotto a servirsi di aggettivi lessicalizzati (cf. lassa 9: «E io andavo come in tanti soliti»). Il «dissonarsi» dell'istanza lunare può rivestirsi di molteplici accezioni: un uscire dal sonno, in generale, implica un ritorno alla realtà, rappresentata in questo caso dalla brutta materialità del 'livello' terrestre e deietto della quotidianità massmediatica, nel cui ambito il mito lunare è precipitato a seguito della profanazione; oppure un ridestarsi dalla comunione immaginaria con l'istanza materna, e quindi un risveglio al simbolico, al linguaggio condiviso. Il verbo 'dissonarsi' non ha precedenti nella produzione zanzottiana, ma è voce letteraria e vanta una modesta tradizione: Pindemonte se ne servì per la traduzione di due passi

dell'*Odisea* (Libro V, vv. 61-63 e XXIV, vv. 5-6), ma il contesto immediato non fornisce prove sufficienti per affermare che Zanzotto conoscesse e prendesse a prestito dalla vulgata pindemontiana; più probabile invece la derivazione dantesca, dove il verbo è impiegato analogamente nella forma intransitiva: «Come a lume acuto si dissonna | per lo spirito visivo che ricorre | allo splendor che va di gonna in gonna | e lo svegliato ciò che vede aborre | sì nescia è la subita vigilia | fin che la stimativa non soccorre» (*Paradiso* XXVI, vv. 70 e sgg.).

«la rete di gesti del ferimento»: espressione enigmatica, della quale si può intendere il senso per come esso è prefigurato nelle lasse precedenti. Si noti innanzitutto che il «dissonnarsi», il risveglio dal sonno mitologico della luna (o del poeta) si verifica per entro la stessa «rete di gesti del ferimento»: essa è quindi responsabile del risveglio oppure sua condizione, luogo del suo verificarsi. La rete è immagine del tessuto simbolico, l'insieme dei segni («gesti») che costituiscono la catena significativa sui cui binari il soggetto procede nelle sue successive identificazioni e realizza la soddisfazione parziale del proprio desiderio. Essa è però «rete» anche nel senso di trappola, maglia nelle cui spire il soggetto è avvolto e alienato dall'originaria coinonia con l'istanza materna. Nel contesto della lassa, è la luna a risvegliarsi all'interno della rete-trappola, e a percepirsi quindi come già deietta nell'alienazione simbolica, sottratta alla propria oscura infirmità semantica. La rete di gesti è «del ferimento» in quanto essa si forma in conseguenza della ferita, della castrazione simbolica operata dal significante paterno tra i due membri della simbiosi immaginaria, madre-luna e poeta.

«mi avevi»: l'ossessiva ripetizione della locuzione non ha per forza un rapporto semantico o sintattico con il prosieguo del verso: in verità soltanto il secondo elemento sembra guadagnare un senso dalla lettura lineare («mi avevi [] tolto filtro e agogie»), mentre negli altri versi la spaziatura segna un'interruzione del discorso. Letto come segmento autonomo, il «mi avevi» rivolto alla luna si può interpretare come un lamento elegiaco della perduta possessione del soggetto-poeta da parte della divorante immagine lunare-materna.

«non avevi rimedio»: contro l'identificazione immaginaria? Certamente la rescissione della simbiosi non può avvenire per volontà dell'istanza materna.

«tolto filtro e agogie»: il primo è forse magico, alla luce dell'atmosfera diffusamente fiabesca di queste lasse; il secondo è così commentato dalla nota d'autore: «quasi 'metodi di condotta'». Analizzando il vocabolo (che non ha attestazioni in letteratura né nei dizionari), si può ricondurne l'etimologia al verbo greco ἄγω (condurre, guidare) e all' 'agogica', la disciplina che studia l'insieme delle piccole variazioni che si possono apportare a un brano musicale per ragioni di stile.

«insinuamenti immangiamenti a falde»: i primi due vocaboli non sono atte-

stati nella produzione zanzottiana e non esistono nel vocabolario italiano: di fronte al silenzio della parola (all'assenza di significato condiviso) sarà il significante ad agire come motore di senso. Di «insinuamenti» si può dare una lettura che tenga conto della radice *sinu-* (latino: insenatura, golfo, seno) contenuta nel corpo della parola, laddove sarebbe più anomalo concepirlo come un allotropo di 'insinuazioni', che peraltro non ha nessuna corrispondenza nel corpus considerato; a differenza di «seno», ad esempio, che compare ben 11 volte tra *DP* e *LB*. «Immangiamenti» è pure *hapax* ma ha un parente piuttosto stretto («mangianza») in *Profezie o memorie XV*, che affronta il tema del nutrimento stravolgendolo nell'immagine degli allevamenti intensivi, dove «formiche studiano Pavan, | api Von Frisch e vespe Leo Pardi | ogni vivente il suo testo, per meglio farsi cibarie | stimolo corpo desiderabile | mangianza e godenza anche più in là». In questi versi il nutrimento naturale passa a significare l'educazione culturale (nutrimento dell'anima) prima con il riferimento all'etologo Leo Pardi (già poeta, se letto come una parola sola), poi nominando «il suo testo» che ogni vivente starebbe studiando, «per meglio farsi cibarie». In questi passi due vocaboli hanno una comune matrice semantica di intrusione e penetrazione, accentuata soprattutto dal prefisso intensivo *in-* e dalla locuzione «a falde». Zanzotto vuole forse alludere all'intima compenetrazione delle due istanze speculari (soggetto e luna) prima della castrazione simbolica.

«ero tutto un rogo di errori (ma)»: il motivo del rogo ha un corrispettivo in lassa 48, dove si legge il verso: «nel rovetto rovente forchiuso e nonfu». Lo si può intendere come un riferimento al monte Horeb (l'altura dove Dio apparve a Mosé sotto le sembianze di un rovetto ardente) di cui si parla in *LB, Retorica su..., III*. In lassa 40 l'immagine è chiaramente riecheggiata dall'uso del termine «rogo», foneticamente simile a rovo e semanticamente coinvolto nel campo del fuoco e dell'arsura, mentre in lassa 48 l'allusione è piuttosto esplicita. L'arbusto infuocato è immagine di una confusione pullulante, un intreccio di motivi indistricabili e ardenti nella cui complessità il poeta rischia di perdersi: il rogo è «di errori» sia nel senso di 'sbagli' sia in quello, più nascosto, di errantato, pellegrinaggio e *Wanderung*; quest'ultimo anche motivo holderliniano, come del resto quello del monte Horeb (Dal Bianco 1999). Il «ma» entro parentesi sembra suggerire la possibilità di un esito differente, di un'evoluzione rispetto alla situazione presentata (forse proprio la castrazione simbolica così lungamente annunciata?).

«un sacrore di morfemi e timbri»: quasi 'un aroma di sacro', un'emanazione del sacro originario (ma non il Sacro stesso), che viene in luce nella formulazione verbale e poetica («morfemi e timbri»): così il poeta percepisce ora il sé stesso passato («ero»).

«non senti che l'ho [...] ovunque?»: tramite la poesia (e diffondendo questa tramite la messa in commercio), il poeta ha «riprodotto e rifratto»

dappertutto l'innominato oggetto del suo canto; difficile stabilire a cosa si riferiscano il verbo e il pronome «l'ho»: forse proprio quel «sacroe» di cui si è appena parlato, quell'aroma di sacro che promana dalla poesia. Il poeta domanda insistentemente alla luna se non abbia sentito il messaggio del suo poetare, lei ascoltatrice dei messaggi del popolo terrestre fin dalla notte dei tempi. Si percepisce una sfumatura di negatività, quasi una vergogna per il fatto che il messaggio lunare sia stato così blandamente «(ri)prodotto rifratto ovunque», precipitato sui «molti livelli» delle frequenze televisive, le molte prospettive del chiacchiericcio massmediatico.

[41]

La voce centrale prende parola e ancora una volta ci sorprende con un discorso più scorrevole, meno duro e singhiozzante del solito. Dalla sua bocca esce una quasi-citazione, un rimando esplicito (segnalato anche nelle note d'autore) al sonetto CXCIX del *Canzoniere* di Petrarca. Che la pura e candida voce lunare finisca per usare le parole di qualcun altro, un poeta, iscrivendo sé stessa nel circolo della «rete di gesti del ferimento», la famigerata madre-Norma, significa il suo più manifesto e irreversibile decadimento dal piano di realtà privilegiato presso cui dimorava. La voce stessa rileva il destino di questo decadimento nel verso finale della lassa, perplesso ed esitante: «mi sento, me, esprimermi sul mio ferimento».

«La mia bella mano [...] semplicità»: cita parzialmente l'*incipit* del sonetto CXCIX di Petrarca: «O bella man, che mi destringi 'l core, | e 'n poco spazio la mia vita chiudi; man ov'ogni arte e tutti loro studi | poser Natura e 'l Ciel per farsi onore». In questo sonetto il Petrarca compone un elogio della bella mano della sua donna finalmente fatta libera dal guanto. La mano dei versi zanzottiani è invece quella della luna, presentata in un contesto di decomposizione e morte («giace sul lenzuolo sul firmamento tra mosche»), dopo che la dura presa della sua morsa sul cuore del poeta (mai nominato ma inferibile dal confronto col sonetto petrarchesco) si è ormai decontratta. Il contesto della lode amorosa petrarchesca è il dominio dell'immaginario per eccellenza: tra Petrarca amante e Laura amata si verifica un dualismo di proiettività e immaginazione nel cui gioco *tertium non datur*, e Zanzotto ha scelto questa figura per presentare il suo rapporto con l'istanza lunare, distretto («si decontrae») per la necessità del dire poetico di iscriversi nel dominio del simbolico, struttura triadica per eccellenza (referente, significante, significato). Una risonanza interessante si può forse cogliere nel contesto immediato del sonetto petrarchesco: la mano di Laura è appena stata liberata dal guanto che la nascondeva all'avidò sguardo dell'amante. Nel *Cantico dei Cantici* l'apparizione della mano nuda dell'amato attraverso il buco della

serratura, nella lettura di Ceronetti (1992), evoca una nudità oscena che nella mentalità ebraica è segno del vuoto e dell'abisso, del nulla-di-significabile che anche la mano lunare zanzottiana potrebbe voler rappresentare, nel suo presentarsi svestita del guanto, del rivestimento simbolico che rivela e protegge *la Chose* dallo sguardo dell'amante.

- «istigazioni»: il termine ha un interessante valore etimologico: il verbo latino *stigare* significa 'pungere, punzecchiare', e il prefisso *in-* accentua il carattere penetrante dell'azione.
- «ah come ritorcersi [...] niente»: l'istanza lunare si domanda come sia possibile riguadagnare la dimensione privilegiata presso cui dimorava prima del ferimento; ma la stessa domanda potrebbe essere posta anche dal poeta, in un delirio di identificazione collettiva.
- «due diversi niente»: l'uno, forse, il niente del nichilismo commerciale-massmediatico nelle cui rovine la luna è precipitata in conseguenza nel ferimento; l'altro il nulla-di-significato, il niente della macchia di Rorschach che non è in sé nulla ma si dispone ad accogliere senso. L'alternativa che qui si propone (analoga a quella tra «far fuori» e «non far fuori» di *LB, Possibili prefazi V*) risponde alla domanda lunare sulla possibilità di « ritorcersi verso un'altra castità », una nuova purezza di senso fatta libera dal caotico confondersi nel rapporto immaginario-semiotico e dal deietto obbedire al codice della madre-Norma, la «rete di gesti del ferimento». Cf. l'analogia ripetizione del vocabolo in lassa 19.
- «ma perché mi hanno ferita?»: ancora, la perplessità della madre-luna posta di fronte alla verità del suo matricidio. In questi versi l'istanza lunare sembra davvero acquisire il tono di una madre perplessa e offesa dall'oltraggio ricevuto dai propri figli.
- «ho sentito [...] ferimento»: si accentua il dolore della madre nel constatare il continuo chiacchiericcio massmediatico che si è prodotto intorno al rituale di profanazione.
- «mi sento, me [...] ferimento»: la voce centrale è costretta a riconoscere, tra il perplesso e l'esitante, che la sua stessa figura è messa in scena, per opera dell'arte poetica di Zanzotto, e rappresentata nell'atto di esprimersi sulla questione in gioco nel poemetto, il ferimento. Ancora una volta Zanzotto riconosce l'attendibilità dell'accusa di ferimento rivolta in primo luogo a sé stesso e alla sua poesia, colpevole di un troppo oltraggioso chiamare in causa le cose prime sotto la veste di un simbolico di seconda mano, ereditato dalla stantia madre-Norma.

[42]

Il poeta, preda di una specie di fascino ecolalico, ripete le ultime parole dell'istanza lunare, confermando l'effettiva confabulazione sorta intorno al ferimento e denunciando il suo desiderio di purificazione con una citazione

evangelica («voglio: sii mondata»).

«Ho sentito parlare [...] cronaca»: ancora una volta il dominio della profanazione è quello massmediatico-cinematografico: il «nerofilm» è infatti gemello del «nerocinema» della lassa 2, mentre il «trucco cromatico» ricorda i «cromatismi acrilici» e il «blocco di cronaca» la già citata «cronaca nerocinema».

«qui dentro l'erba»: si vuol forse intendere che la luna, in seguito alla profanazione, è discesa al più basso livello di terrestrità possibile, giace addirittura tra i fili dell'erba, quasi spiaccicata sulla superficie della Terra.

«là fuori [...] che errava tra i boschi»: è la neve-oltranza che, come in *LB*, *Oltranza oltraggio*, è presentata sempre nell'atto di allontanarsi o perdersi e 'saltabeccare' fuori dal dominio della parola. In questo verso si realizza poi un efficace *adynaton* per l'accostamento di un verbo di movimento («errava») e l'immobile neve, allo scopo di significare l'*absurdum* inerente all'oggetto di questa poesia, tesa a ciò che, custodito nel simbolo, dimora al di là di esso.

«nel suo udito [...] dentro il sesso»: la presenza dell'«udito» lunare in questa sede non è facilmente risolvibile. Tra «sasso» e «sesso» si verifica una di quelle frequenti paronomasie generatrici di senso che normalmente sono prerogativa della voce lunare; qui però si può forse parlare di gioco fonico piuttosto che di effettiva generazione di un vocabolo dal corpo fonetico di un altro, come invece accade platealmente in lassa 30 («sul femineo femore e fi»), dove la catena di scorrimento dei significanti sembra venire in luce nel succedersi di voci balbettate o singhiozzate da un libero motore inconscio.

«e || voglio: sii mondata ||»: è dichiarata esplicitamente la volontà di purificazione che il poeta desidera per sé e per la luna. Si veda la nota d'autore: «*voglio: sii mondata: evangelico*»; il riferimento è al passo di *Mc* 1,41, dove Gesù risponde positivamente («*Volo, mundare*», nella vulgata girolamina) alla richiesta di un lebbroso di essere purificato («*Si vis, potes me mundare*»). Nel verbo «mondata» (dal latino *mundare*, pulire, purificare) riecheggia la materia fonetica della parola «mondo», la cui impressionante ampiezza semantica nella poesia di Zanzotto è ben esemplificata da un paio di versi di *ECL*, *Ecloga IV*: «Mondo, termine vago, primavera | che mi chiami nel tuo psicoide fioco».

[43]

Persiste la tonalità religiosa della lassa precedente, ora esplicitata nella forma di una preghiera collettiva («tutti giungono le mani») rivolta forse alla dea luna, che riceve qui anche un tratto di umanizzazione.

«Realizzi, cogli?»: la domanda, rivolta con tutta probabilità alla luna, gioca su due significati di 'realizzare', il primo dei quali, quello di 'concepire

- una questione' o 'individuarne un tratto', è veicolato dal successivo «cogli» (cf. la nota d'autore: «*Realizzi*: col già comune significato di rendersi conto»); mentre il secondo è quello, potremmo dire etimologico, di 'rendere reale qualcosa'. Il secondo tratto è presente in *absentia* in quanto il termine è concepito solo in questo senso nella produzione precedente *SFS*, e la preminenza del primo tratto in questa sede è forse da ricondurre a una volontaria appropriazione dell'uso massmediatico-deietto. Cosa dovrebbe 'realizzare' la luna? Forse la vera natura del suo ferimento, la caduta dal suo status di mito collettivo e individuale.
- «tutti giungono le mani»: in preghiera, come suggerito dal successivo «orando». Ma giungere, nel significato latino di *congiungere*, è anche il vocabolo che qualifica l'azione eminente della poesia (cf. *LB, Retorica su: lo sbandamento...*, III: «E. Congiungere. Con.»).
- «vedi beatrice con quanti beati»: endecasillabo tratto alla lettera (salvo per la minuscola) da Dante, *Paradiso* XXXIII, v. 38, non segnalato stranamente nelle note d'autore, forse perché celebre. Ha tutto l'aspetto di una citazione ironica, che suona bene anche nel contesto dei versi di *SFS*: sia nel luogo corrispondente del *Paradiso* sia nel poemetto esso compare infatti in un contesto di preghiera collettiva dove pure è replicato il gesto di congiungere le mani («vedi Beatrice con quanti beati | per li miei prieghi ti chiudon le mani»).
- «vedi la selva con quanti abeti»: anch'essi, forse, in preghiera; «abeti» è peraltro anagramma di «beati».
- «giungono le mani [...] noi pueri feri»: ritornano gli *enfants sauvages* delle lasse 34-37, stavolta in forma di adoranti fedeli della divinità lunare. Si fa qui più esplicita l'identificazione tra questi e l'umanità coinvolta nel discorso del poemetto («noi pueri feri»), ventilata già dall'immagine dei bambini consumisti di *LB, Sì, ancora la neve*.
- «mi congiungo»: giungendo le mani, unendosi in preghiera agli altri fedeli e quindi entrando a far parte della loro schiera: anche stavolta Zanzotto ammette la sua complicità nel ferimento (cf. lassa 13).
- «orando pro e contra sul tema del ferimento»: la preghiera non è qui presentata come atto religioso di dialogo col divino: piuttosto sembra che si parli di un dibattito, di una vuota tiritera di opinioni favorevoli o contrarie («pro e contra»), come se l'evento del ferimento lunare fosse qualcosa di opinabile. Il fatto che lo stesso poeta abbia un'opinione sul tema del ferimento implica una contraddizione di cui egli è consapevole; ma è anche questo il senso della sua professione di colpa, del suo proclamarsi «complice» con l'inserirsi nella schiera dei *pueri feri* oranti. Per un uso diverso dell'espressione «pro e contra», cf. lassa 16.

[44]

- «E io»: sottinteso, «prego»: anche la luna, ormai «decifrata» del proprio mistero dalla profanazione contemporanea, si associa alla comitiva degli oranti della lassa 43 per interrogare se stessa sul tema del fermento, come in lassa 41.
- «coltivandomi»: il verbo e il tema corrispondente sono *hapax* nella produzione precedente *SFS*.
- «Gelo è il mio-tutto-mio»: ancora una volta la voce lunare ribadisce la sua vicinanza e familiarità col freddo, per cui cf. lasse 2, 49, 73. L'espressione infantile «mio, tutto mio!» è qui sostantivata in una specie di concrezione oggettuale del detto comune.
- «Serre e favi fabulei»: sia le une che gli altri sono *hapax* nella produzione zanzottiana. La serra connota più precisamente il «coltivando» appena precedente come una difesa artificiale nei confronti del freddo. Quello sui «favi fabulei» invece è un gioco paretimologico volto a mettere in risalto la componente semantica della faticità, con probabile riferimento al fenomeno della poesia (*Dichtung*).
- «filami e gemme»: ancora oggetti di cui si è detta stipata la produzione zanzottiana precedente *SFS*. Il *GDLI* classifica «filami» come voce arcaica e ne attesta la presenza solo in Tommaso Campailla, ma è difficile supporre una filiazione diretta.
- «e quanto, in atto [...] mancamento»: il mancamento cui si allude potrebbe essere quello delle fasi lunari, che fanno apparire l'astro mancante di qualche spicchio; ma non è da escludere che il vocabolo stia per il già ampiamente discusso venir meno dell'istanza lunare alle proprie condizioni originarie di candida e intatta alterità. Il risarcimento del mancamento potrebbe valere per un ironico tornaconto che la luna avrebbe guadagnato per compensazione della sua costitutiva mancanza: l'esattezza e la perfetta (ma illusoria) conoscibilità di un ente ormai del tutto *alla-mano*.
- «Mancamento di mondo di mio di vostro»: nella terminologia heideggeriana, 'mondo' (*Welt*) rappresenta l'insieme delle condizioni per entro cui un ente originariamente viene in luce, l'apertura ontologica presso cui esso dimora inizialmente, la sua culla e madrepatria (cf. Heidegger 1927, §§ 14 e sgg. e Heidegger 1950). Si può pensare al «mondo» proprio della luna, di cui Zanzotto proclama il mancamento, come all'insieme delle condizioni per entro cui essa venne originariamente in luce e presso cui si mantenne come nella sua più propria dimora; si allude forse al ruolo di oggetto della contemplazione e reagente della fantasia semiotica umana di cui si annuncia l'esaurimento nelle prime lasse. Mi sembra poi che i successivi «di mio, di vostro» non facciano che ribadire il concetto: «mancamento di mondo» è infatti mancamento di ciò che è più propriamente umano, il 'mio' e il 'vostro' intesi come *sineddoci*

del fenomeno originario dell'appartenenza. «Mancamento di mondo» sarebbe quindi un'altra dicitura per qualificare la medesima 'caduta' dell'istanza lunare dal piano privilegiato presso cui dimorava originariamente alla condizione deteriorata di cosa tra le cose, per cui cf. lassa 7. D'altra parte, Stefanelli (in intervista) suggerisce di interpretare il passo alla luce del concetto di *Weltuntergängerlebnis*, di matrice psicoanalitica, cui Zanzotto è particolarmente affezionato, come dimostrano le frequenti allusioni in diversi luoghi di *LB*. È questa l'«esperienza [*Erlebnis*] fantasmatica e delirante della Fine del Mondo», una condizione in cui il soggetto (generalmente psicotico) esperisce una vera e propria sparizione del mondo reale e un sentimento di estraneità verso di esso. Tradotto verosimilmente nel discorso di Zanzotto: un totale eclissamento del non-io (anche linguistico) a favore di un debordamento psicotico dell'io (soprattutto linguistico, nella forma dell'idioletto) e del principio di piacere. La sparizione del 'mondo' del 'mio' e del 'vostro' nel senso della *Weltuntergängerlebnis*, in sinergia con il sopraddetto concetto heideggeriano di *Welt*, presenta al lettore una contemporaneità in cui la scomparsa delle condizioni d'esistenza originarie dell'ente lunare (il *Welt* heideggeriano) è all'origine di un atteggiamento di totale disponibilità e familiarità verso l'ente stesso, riproducibile e scomponibile nella sua datità di oggetto privo-di-mondo attraverso, ad esempio, la televisione, coprotagonista del poemetto e responsabile del fenomeno di derealizzazione di cui Zanzotto faceva esperienza nel 1968 (e le cui propaggini si allungano oggi nell'universo di Internet).

«Come al dato focale mi riaccosto»: il dato focale è ciò che la scienza con i suoi «nihilscopi» ha risparmiato dell'originario *Welt* della luna: un bel niente, se non una sua immagine più o meno a fuoco, assolutamente estranea al mondo proprio dell'astro. Il riaccostarsi della luna al dato focale rappresenta quindi il suo docile accondiscendere alle violazioni scientifico-volontaristiche (si è già accennato al carattere prospettico della volontà di potenza propria del fare scientifico) perpetrate a suo danno, complicità già denunciata anche in lassa 17.

[45]

La lassa sembra dedicata alla descrizione del ciclo lunare e degli effetti del gioco di luci dell'astro sul paesaggio, con una sfumatura ironica nella sottolineatura dell'effetto «shocking» della colorazione assunta dal paesaggio lunare.

«Giù nell'azzurro [...] posa»: descrive il tramonto della luna.

«su nel profondo [...] in novità»: descrive la stasi dell'astro alla sommità del cielo («si adagia»), nelle fasi di luna piena o nuova («compiuta», «novità»).

«Da una parte [...] rosa»: l'azione della luce lunare sul paesaggio si fa manifesta in un tripudio di colori «shocking», il cui effetto d'impatto è sottolineato dal corsivo.

[46]

La voce lunare sembra qui alludere al percorso poetico ed esistenziale del poeta, in particolare alla tappa di «Dietro il paesaggio» («sgusciare alle spalle», «toccare dietro»), forse con un'intenzione critico-ironica nei confronti di quella che potrebbe essere stata una dichiarazione programmatica per la poesia del primo Zanzotto.

«Rectoverso»: efficace composto ossimorico che rappresenta il sovvertimento annunciato nel verso precedente: il luogo (*Ort*) del poema di Zanzotto, ai tempi di «DP», era il 'dietro', mentre ciò che prima stava davanti (il mondo con i suoi *realia* minimali) passò in secondo piano.

«E poi: circolare, circolare»: l'espressione, ormai consolidata anche al di fuori del suo contesto di origine, evoca lo scenario quotidiano di un incrocio stradale al centro del quale un vigile ordina alle macchine ferme di sgomberare il passaggio. Forse a dover «circolare», a sgomberare il luogo (ancora una volta heideggeriano) sono proprio i *realia* minimali, le cose *tutoyables* di *LB*: il salto temporale nella rassegna del proprio vissuto sarebbe marcato dalla locuzione «E poi», ovvero 'dopo l'esperienza di *DP*'.

[47]

Difficile stabilire a chi si riferisca la voce lunare nel primo verso della lassa. Stando ad altri esempi che attestano la generale confusione del soggetto lunare circa la propria identità (cf. lassa 75 e l'improvviso cambio di persona da prima singolare a prima plurale), e considerato anche il parallelismo che questo verso condivide con il successivo, si è tentati di pensare a un momento di smarrimento della soggettività lunare, che si manifesta nel primo verso con l'attribuzione delle proprie azioni a un'innominata terza persona (l'indicare, nel senso del guidare lungo una strada verso qualcosa, il ritirarsi e lo scomparire sono azioni proprie della luna), e nel secondo con il ritorno alla prima persona. D'altra parte è possibile che la luna si riferisca al poeta, suo altro per eccellenza all'interno del poemetto, e che gli attribuisca comportamenti non dissimili dai propri, ribadendo l'idea fondamentale del commercio speculare tra le due istanze.

[48]

«Non c'è vetta [...] forchiusa»: la storia delle due parole-chiave del verso, «vetta» e «forchiusa», può servire all'interpretazione. La storia di «vetta» mostra ancora un passaggio da una giovanile piena di referenzialità paesaggistica a una progressiva astrazione e specializzazione nel periodo di *LB*, già anticipato da *ECL*, *Ecloga V*: qui infatti la vetta, presentata come un «unicizzante e unico guardare», guadagna il tratto di singolarità prospettica e mentale che conserverà in *LB*, *Retorica su: lo sbandamento, il principio resistenza, V* («'Dormo'? Ma che è questo somatico, mentale | attimo. Che coagulo o vetta? | Che va emergendo, oro valore sale; | che sapore mi serra nella sua selva stretta»); «vetta», in questo caso, sarebbe il raggiungimento mentale prodotto dal fenomeno dell'«essere stata forchiusa». «Forchiusa» è la traduzione di un termine tecnico della psicanalisi lacaniana, *forclusion*, a sua volta traduzione della *Verwerfung* freudiana. Il termine francese deriva dal lessico giuridico ed indica il limite legale della prescrizione di reato, ma Lacan (1966) se ne serve per significare un meccanismo di difesa psicologica specifico delle psicosi. Come si è detto, l'iscrizione del soggetto nell'ordine simbolico per tramite della castrazione imposta dalla figura paterna è tappa fondamentale del processo di formazione di un io ben strutturato; tuttavia questa castrazione e il conseguente spostamento del soggetto da un rapporto speculare a uno dialettico con l'alterità possono non aver luogo: allora si verifica la '*forclusion du Nom-du-Père*'. Il soggetto rifiuta l'attività del significante in quanto condizione della rappresentabilità stessa del soggetto, e di conseguenza rifiuta lo stesso ordine simbolico; così lo psicotico riceve una continua stimolazione da segni che non riesce a interpretare, nonostante sappia che essi vogliono comunicare qualcosa. Così come la parola d'altri non è riconosciuta, allo stesso modo si ha, da parte del soggetto, «la libertà negativa di una parola che ha rinunciato a farsi riconoscere, [...] e la singolare formazione di un delirio, fabulatorio, fantastico o cosmologico, interpretativo, rivendicativo o idealista - che oggettiva il soggetto in un linguaggio senza dialettica» (Lacan 1966, 273). Questa breve introduzione può forse rendere conto del perché Zanzotto insista, nel verso in esame, sull'essere stata «forchiusa» dell'istanza lunare, nella duplice direzione del poeta e della luna stessa: da una parte infatti possiamo pensare che il poeta dichiari di non aver compiuto il passaggio della metafora paterna e di aver subito una *forclusion*, e quel «delirio fabulatorio, fantastico e cosmologico» che è *SFS* sarebbe quindi il resoconto di questa peculiare condizione 'psicotica'. Si pensi anche al già menzionato conflitto tra ordine semiotico e simbolico, sulla cui indecisione si articola tutto il poemetto: si potrebbe fissare il suo atto di nascita in questa dichiarazione, nella mancata iscrizione del soggetto-poeta nell'ordine

simbolico e il suo 'invasato' stare sulla soglia delle due istanze. Con questo non si vuol diagnosticare un delirio paranoide di Zanzotto: piuttosto si può pensare che egli abbia trovato nel modello lacaniano della *forclusion* una metafora calzante per identificare il luogo (*Ort*) del suo dire, il tema fondativo della sua poesia (cf. la nota d'autore: «impropria eco dell'esclusione originaria...»). Lo stesso discorso può valere anche se consideriamo la luna nel ruolo di soggetto, anch'essa combattuta tra ordine semiotico e simbolico, secondo un parallelismo tra poeta e istanza lunare già riscontrato in precedenza.

«nel rovelto rovente [...] nonfu»: per l'immagine del rovelto, di ascendenza biblica, cf. *LB, Retorica su...*, III: «Ardeva il fascino e la realtà | convergendo | horeb ardevi tutto d'arbusti | tutto arbusto horeb il mondo ardeva». Il verso di *SFS* è intessuto di figure etimologiche: innanzitutto «rovelto» condivide la stessa parentela etimologica con «rovente», essendo entrambi derivati dal latino *ruber* ('rosso'), con la differenza che nel primo termine il tratto coloristico corrisponde alla particolare pigmentazione dell'arbusto, mentre nel secondo esso evoca il fuoco. Si individua poi un articolato pattern ritmico e timbrico nella struttura del verso: il nesso nasale-consonante lega tra loro «rovente» e «nonfu», mentre /o/ cementa tutte le parole in sinergia con l'accentazione dattilica.

«E bisogna [...] in filtro»: ritornano alcuni motivi caratteristici di *LB*, quali la necessità di 'riconnettere' propria del poeta, cioè di saldare i brani sparsi della realtà nella rappresentazione poetica (il «collage» di *LB, Possibili prefazi IX*) e il tema del «filtro» magico, del processo alchemico come metafora del fare poetico, già presentato in *Ampolla (cisti) e fuori*. Cf. anche *ECL, Notificazione di presenza sui Colli Euganei* («il sortilegio annoso | e il filtro»), per l'uso prevalente del termine nel senso di 'fluido magico'.

[49]

Ancora una lassa in cui il poeta sembra parlare della sua poetica giovanile, ora colorando i versi di un'atmosfera nivale, in squillante antitesi con la lassa appena precedente, dove a dominare erano il rosso e il fuoco del rovelto.

«Io ero un osservatore del freddo, sai?»: l'imperfetto sembra in contraddizione con quanto si affermava in lassa 2 («Io guardo || freddo || il freddo»). Difficile ipotizzare un'evoluzione interiore del dettato poetico nel breve spazio delle lasse che separano i due luoghi; si potrà piuttosto pensare che l'impiego delle barre verticali nella lassa 2 voglia significare, come già detto, un'interruzione della comunicazione, e quindi del rapporto a distanza (anche visivo) tra il poeta e la luna, in conseguenza della caduta di quest'ultima dal suo piano privilegiato. Cf. anche lassa 57.

«del graffio [...] nivea»: «graffio» rimanda a tutta la catena metonimica della ferita e della coltellata (quest'ultima evidente in «colpo»). In geo-

logia la stratigrafia è il metodo di studio della disposizione in strati delle rocce sedimentarie, e Zanzotto vi allude forse per significare la storia della sua produzione poetica, che ha come minimo comun denominatore proprio la neve, nelle varie forme in cui è presentata attraverso le raccolte. La sequenza «graffio colpo brivido» è un classico caso di elencazione triadica che segue le fasi del processo di ferimento fino al brivido finale, alla scossa tellurica che agita la stratigrafia nivea in seguito all'assestamento del colpo.

«Amavo tutto freddo nel freddo»: cf. ancora lassa 2 e relativo commento.

«in nuances [...] presunte elettive»: «nuance» è in francese la sfumatura, sia di senso che di tono (musicale o coloristico): comunque qualcosa di molto sottile e difficilmente percettibile. Questi indizi, potremmo tradurre, di affinità tra il poeta e l'alterità (in tutte le forme in cui essa si presenta) sono a tutti gli effetti la storia della sua produzione poetica. Il «presunte» insinua il dubbio sulla validità di questo rapporto di affinità, percepito o ricercato strenuamente dal poeta.

«ebuli e abeti»: cf. lassa 19.

«ricami»: il termine era già stato fatto membro di una paronomasia cruciale, presente in *LB, Profezie o memorie XVIII*, 13: «Non dimenticare il campo, l'intrinsichezza | che corre tra disparato e disparato, | la fine filialità di questi ricami-richiami». La figura paretimologica mette in risalto ancora una volta l'alternativa 'rischiosa', inerente alla poesia stessa, tra il fare semplici 'ricami' (e quindi una poesia di maniera, inautentica) e il 'chiamare' ciò che è alla presenza per mezzo della parola, ancora una volta sotto il magistero di Heidegger.

[50]

La voce lunare descrive gli effetti dell'«inferimento» subito.

«delibata»: più che al significato corrente e proprio del verbo ('assaporare') si deve forse tentare una lettura etimologica o paretimologica: l'effetto della ferita qui descritto sembra intimamente connesso al fenomeno della spoliatura di godimento lacaniana, che è il risultato dell'iscrizione del soggetto nell'ordine simbolico e della sua rimozione dall'informe coinonia simbiotica con l'istanza materna. Il pervenire del soggetto al miracolo del linguaggio, nella lettura di Lacan (1966), comporta normalmente uno slittamento dal puro e a-simbolico 'godimento' (un piacere anoggettuale) alla forma più addomesticata e regolata del 'desiderio'. È possibile quindi che Zanzotto intenda «delibata» leggendo 'de-libata', ovvero 'privata di godimento'.

«decifrata»: da macchia informe e incontaminata che era, groviglio di misteri («Che fai tu luna in ciel?»), la luna è stata decifrata, cioè privata

del suo mistero, offerta allo spettacolo mediatico in tutta la sua oscena nudità di sasso orbitante.

«piegata in profilo [...] confini»: ancora una volta si allude alla piegatura centrale delle figure del test di Rorschach, che articolano la macchia in profili perfettamente simmetrici.

«fatti originari e confinarli»: la dialettica tra due diversi tipi di «fatti» (parola cardine del poemetto, per cui cf. commento a lassa 14) si riferisce ancora una volta alla differenza tra quelli che attengono all'origine, al mondo proprio del fenomeno lunare, e quelli che, all'opposto, stando sul confine, attribuiscono alla macchia una forma precisa e definitiva, cristallizzando la sua indecisa potenzialità nella brutta materia di un «fatto», scientifico o cronachistico che sia.

«la mia ferita [...] forte»: si è già notata la tendenza della voce lunare a esprimersi attraverso paronomasie e giochi paretimologici generatori di senso (cf. ad es. lassa 32). La ferita è stata «sorte» nel senso già esplicitato nel commento alla lassa 2, ovvero in quanto destino della caduta di tutti i miti; «corte», nella doppia accezione di 'cortile' e di 'corte regia', allude strettamente alla poesia (cortese), la cui possibilità si dà solamente nell'inclusione del poeta nel cerchio-*templum* mandalico, la corte, appunto: si cf. l'intervista di Paolini (Mazzacurati, Paolini 2007), dove il poeta dichiara che l'unico luogo dove gli è consentito di produrre versi è un quadrilatero (non a caso) incluso tra il Montello, il nord delle prealpi, Asolo e Pordenone: una specie di *Heimat* mandalica, quadrangolare, di cui il poeta occupa il centro; si tratta, ancora una volta, di tematiche hölderliniane e poi heideggeriane. «Forte» vuol forse significare, ancora, l'idea del consolidamento dei confini, della perdita dell'informe indecidibilità della questione lunare. Conti Bertini fornisce un'interpretazione simile: «la 'sorte', il destino segnato dalla ferita, [...] è allusione alla assoluta necessità-inevitabilità per il poeta di continuare a scrivere nonostante le minacce che da ogni parte assediano il fare poetico; e poiché l'azione avviene con un taglio sul continuum vitale, ciò che è consegnato alla parola poetica risulta isolato e circoscritto, delimitato e quasi confinato entro precisi limiti, tali da suggerire [...] l'idea del cortile, [...] la 'corte'; che è, a sua volta, quest'ultima, luogo riparato dagli assalti provenienti da varie direzioni [...] ovvero 'fortezza', 'forte'» (1984, 21-2).

[51]

La lassa di un solo verso, come specifica la nota d'autore, si compone interamente di una frase che Martin Lutero fece scrivere per il papa sopra il proprio letto di morte, opportunamente riscritta e ristilizzata da Zanzotto. Una corretta interpretazione non può prescindere da una lettura di pri-

mo grado, che è quella che innanzitutto Zanzotto credette di dover dare dell'affermazione di Lutero. C'è un passo parallelo che forse può gettare luce sulla questione, in *PQ, La Pasqua a Pieve di Soligo, Aleph*, vv. 7-10: «rifiorisco siccome fatuo vanto di riscrivere | lo squisito insatellirsi, al non vivere, di ogni vivere, | rifiorisco per dire peste: a calcolo e a sorte - | vivo sarò la tua peste, morto sarò la tua morte?». Dal Bianco legge questo ritorno in *PQ* del motto luterano come «allusione all'eresia/bestemmia del fare poesia» (*PPS*, 1555). È sensato supporre che, almeno in *SFS*, la frase sia rivolta dal poeta all'istanza lunare, ancora una volta ribadendo il rapporto di reciproca violenza che si è stabilito tra i due. Conti Bertini (1984) suggerisce che la citazione luterana sia mediata dall'epigrafe del racconto *Metzengerstein* di E.A. Poe (senza approfondirne la possibile ragione), mentre Stefanelli (2011a) ne sottolinea il parallelismo tematico in riferimento alla nota al testo di *La pasqua a Pieve di Soligo*. La sostanza del racconto di Poe riguarda l'ossessione morbosa del giovane signore di Metzengerstein per un cavallo fuggito dall'incendio che portò alla distruzione delle scuderie della vicina casata di Berlifitzing, storica rivale di Metzengerstein. Poe lascia intendere che l'indomabile cavallo sia la reincarnazione del vecchio signore di Berlifitzing, tornato dal regno dei morti per trascinare con sé il giovane Metzengerstein, il quale trova effettivamente la morte nell'incendio della propria dimora, speculare a quello che distrusse le scuderie Berlifitzing. Stefanelli suggerisce che Zanzotto possa leggere il racconto come metafora del «distruttivo rapporto che l'ego intrattiene con il suo speculare alter», e mi sembra che il discorso possa valere anche per *SFS*: da 'vivo', nel farsi della poesia, il poeta è effettivamente coinvolto nell'«eresia/bestemmia» del discorso sulla profanazione lunare; da 'morto', fatta la poesia, la sua parola antologizzata e abbandonata alla propria muta solennità sigillerà la cosa-in-sé lunare come una lapide mortuaria, ancora una volta secondo il detto lacaniano per cui la parola è uccisione della cosa.

[52]

«Il sempre è accoltellato [...] fumetto in ik»: l'eternità rappresentata dall'istanza lunare ha ricevuto la ferita simbolica che l'ha trasposta su un piano di realtà in cui il «fumetto in ik» è ente del suo stesso ordine (livello) d'esistenza. L'«ira» sembra difficilmente integrabile nel senso complessivo della lassa: possibile pensare che «il sempre» accoltellato venga personificato e gli venga attribuita un'emotività propria al punto da farlo reagire con ira al ferimento? E in cosa consisterebbe, dunque, l'ira del sempre? Né la lettura etimologica del vocabolo (dal greco *αἰρέω*, 'sollevare') né il confronto con la produzione precedente sembrano utili a illuminare il passo.

«Ci sei?»: intervento riconducibile alla funzione fatica del linguaggio (Jakobson 1963), che tenta ancora una volta di ristabilire il contatto perduto con l'alterità lunare.

[53]

La luna avalla la propria definitiva 'caduta' con l'impostare una metafora su sé stessa che ha per attanti un oggetto d'uso quotidiano (il «vasetto»), uno strumento proprio della disciplina medica (la «pappina di bario») e un termine di tradizione mitico-simbolica (l'«ambrosia»). L'immagine presentata è quella di una luna tonda e bianca, come un vasetto di crema scoperchiato, con stridente accostamento di un istituto mitologico e sacro con un prodotto di consumo quotidiano.

«pappina di bario»: si tratta del nome comune (ulteriormente banalizzato dal diminutivo) del solfato di bario impiegato in soluzione acquosa come mezzo di contrasto per la radiografia dell'apparato intestinale. Il senso della sua presenza nel testo è ambiguo: rimanda sicuramente alla luna, per il colorito bianco che le immagini dell'apparato digerente assumono nelle lastre, ma il fatto che si tratti di un agente alieno, somministrato a un organismo perché alcune sue parti siano messe in risalto, potrebbe collegarlo alla figura del poeta e alla sua capacità di evidenziare secondo schemi mentali (o chimici, seguendo la terrestrità scientifica del pensiero di Zanzotto) alcuni suoi elementi. La luna, resa artificialmente splendente e opaca nella radiografia poetica, presenta quindi un'immagine inautentica di sé, alterata dall'introduzione dell'elemento di contrasto (il fare poetico stesso?).

[54]

Ritorna il tema cinematografico, ora veicolato dal preciso riferimento a un film che non è stato possibile identificare (lo stesso autore non si è preoccupato di segnalarlo in nota). Il tema sarà poi sviluppato nella lassa successiva, con una sottolineatura piuttosto sconsolata del carattere oppiaceo e deiettivo della settima arte (con la sua sorella minore, la televisione).

«La banchisa [...] da-film, da un film»: sembra che si parli di una scena di un film. Difficile tuttavia immaginarne una che vi si adatti anche solo parzialmente, laddove si voglia includere, nella stessa sequenza, una banchisa polare e un banco da gelataio coperto di foglie. Il passaggio dall'uno all'altro degli elementi del quadro sembra piuttosto veicolato, ancora una volta, da un fenomeno di paronomasia o diversa conformazione di una medesima radice di significante (banc-). Che si parli di un

film specifico è a mio parere attestato dalla locuzione «da un film», che sembra alludere a una pellicola specifica sebbene mai nominata.

«cocito di battiti di ciglia»: altra immagine piuttosto criptica, forse ancora ricavata dal famoso film. Il Cocito, quarto fiume dell'*Inferno* dantesco, non ha attestazioni precedenti nell'opera di Zanzotto. Lo si potrebbe ricondurre all'immagine della «pozza ghiacciata» di lassa 11, se si pensa all'iconografia dantesca, che vorrebbe il Cocito proprio come pozzo di ristagno delle lacrime congelate del Veglio della Montagna. Cf. anche *Inferno* XIV, 119, dove il fiume infernale è definito «stagno», oppure If XXXII, 22-24: «vidimi davante | e sotto i piedi un lago che per gelo | avea di vetro e non d'acqua semiante»: quest'ultimo passo, per il preciso riferimento al semiante di «vetro» del fiume infernale, mi sembra determinante per la corretta interpretazione dell'immagine zanzottiana. Se è pur vero che lassa 11 faceva riferimento a precisi concetti della psicoanalisi lacaniana, è pur vero che Zanzotto non rinuncia mai al confronto con la tradizione, quanto meno come serbatoio di figure mitico-simboliche cui attingere per dare forma visibile alla sua riflessione poetico-filosofica (si cf. gli «ebuli aneti» della lassa 19 o, ancora per Dante, il «pappo e dindi» di *Profezie o memorie IX*, che allude alla lingua-madre e al dire originario). I battiti di ciglia rappresentano forse un'ennesima allusione all'ammiccare complice della luna, per cui ancora cf. lassa 17.

[55]

La lassa monoverso è la prima di una lunga sequenza di lasse brevi e frammentarie, sempre meno relate l'una all'altra man mano che si procede verso la fine del poemetto. Il discorso relativamente coerente delle prime lasse, articolato in una specie di 'dialogo sul ferimento' tra la luna e il poeta, viene progressivamente sfaldandosi e articolandosi in coppie o tritici di lasse accomunate da uno stesso tema di fondo (l'occhio, il poema, l'entusiasmo...). La lassa 55, come quella che la precede e quella che la segue, ritorna sul tema della cinematografia, pronunciando una sentenza che ha un sapore ironico, e che suona come l'amara constatazione di una realtà di obnubilamento delle coscienze nella rete degli oppiacei mediatici. A questo proposito si può citare un passo dell'«Intervento di Ivrea» (Zanzotto, Agosti 1973): «si è al consumo coatto del cinematografo nelle sue forme peggiori e aberranti. C'è questa industria del produrre sogni fasulli, che è arrivata al suo massimo di defecazione. [...]. Passando i nostri sogni, i nostri 'colori', attraverso quello strato di materia creata a tavolino e quasi per il puro gioco del profitto (anche se può sempre essere saggiamente utilizzata) troviamo proprio il terreno ideale di coltura per una vera infezione psichica dell'umanità» (PPS, 1534).

[56]

La lassa è costruita con una variazione su un passo del trattato *Del Sublime* dello pseudo Longino, come dichiarato nella nota d'autore. Nel saggio viene appunto discusso il problema di cosa sia lo ὑψος, il sublime, in che forme si manifesti e come sia possibile riconoscerlo. Il passo è precisamente tratto da VII, 2, il capitolo dedicato al problema del riconoscimento del sublime, e consiste in un'analisi degli effetti e dell'azione del sublime sull'animo umano. Lo riporto in greco e in traduzione: «Φύσει γάρ πως ὑπὸ τάληθοῦς ὑψους ἐπαίρεται τε ἡμῶν ἢ ψυχὴ, [...] ὡς αὐτὴ γεννήσασα ὄπερ ἤκουσεν»; «Come per natura infatti, sotto (la spinta) del vero sublime, s'innalza l'anima nostra [...] come se essa stessa [l'anima] avesse generato ciò che ha udito». Vediamo innanzitutto che la versione di Zanzotto è leggermente diversa dall'originale greco: i cambiamenti più notevoli sono la sostituzione di «tivucinema» a «natura» e l'aggiunta finale di «e visto». Cerchiamo ora di comprendere il senso del passo greco e di quello lievemente modificato di Zanzotto. Lo Pseudo-Longino discute gli effetti del sublime: un delirio di fascinazione che coinvolge gli oggetti della poesia e l'animo umano, illudendo il soggetto senziente che le cose che ascolta (non quelle che vede) siano generate dal suo stesso animo. Il discorso conferma l'ipotesi di lavoro per cui si era voluto identificare il sublime, a grandi linee, con quello che Agosti chiama «il semiotico» (PPS, 1520 e sgg.), ovvero quel luogo pre-culturale d'insorgenza delle proiezioni e delle identificazioni soggettive dell'umano, che, come il sublime longiniano, trova dimora nella realtà («ciò che egli ha udito e visto»), ma a una più attenta analisi denuncia la sua provenienza dai recessi dall'animo («come se da lui stesso fosse generato»). È fondamentale notare che lo pseudo Longino parla solo di ciò che si ascolta: il discorso del sublime è infatti incentrato sulla poesia, che nell'antichità non era concepibile a prescindere dalla declamazione. Zanzotto invece aggiunge, separata da un eloquente spazio bianco, la sua nota sulla modernità: a oggi, ciò che più conta nella fruizione del sublime è la 'visione', sia per quel che riguarda il suddetto «tivucinema», squallido surrogato della φύσις pseudo-longiniana, sia per la poesia, che col passare del tempo ha progressivamente messo in secondo piano la declamazione per concentrarsi sulla forma visibile; un aspetto che è fondamentale per la poesia di Zanzotto, se si pensa all'importanza dell'articolazione spaziale dei versi, soprattutto a partire da *LB*, e al frequente inserimento di simboli e disegni nelle opere del periodo successivo. A proposito di questa lassa, Zanzotto (1973) si è espresso in un passo dell'«Intervento di Ivrea»: «Una delle caratteristiche del sublime secondo lo pseudo Longino è quella di farci sentire le cose, appunto, 'sublimi', come se in qualche modo noi stessi le avessimo prodotte. Dunque esso fa giocare gli aspetti più profondi della nostra personalità, come se noi fossimo i protagonisti impegnati all'interno della favola o del dramma. Ebbene,

cinema e televisione hanno una consonanza – ma di segno negativo – con un sublime che comunque è stato demitizzato fin dall’inizio del Novecento» (*PPS*, 1535). Viene quindi più chiaramente in luce l’amara analogia che si istituisce tra il sublime classico e quello odierno, sua corrotta restanza: cinema e televisione pongono lo spettatore in una situazione di identificazione proiettiva con il protagonista che tuttavia ha ben poco a che vedere con la sensazione provocata dal sublime longiniano; quest’ultimo infatti «fa giocare gli aspetti più profondi della nostra personalità», li mette in gioco nella stessa maniera in cui agisce la macchia proiettiva della luna-Rorschach, stimolando creazioni semiotiche e simboliche in gran copia; laddove invece la proiezione cinematografica (in tutti i sensi) stordisce lo spettatore in una cullante identificazione deiettiva, che lo mette nella condizione di non doversi mettere in gioco (plasmare la materia informe della macchia in una concrezione semiotica o simbolica propria), e di lasciarsi semplicemente trasportare dalla trama del film. A questo riguardo, Conti Bertini (1984) cita giustamente il saggio di W. Benjamin «L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica» (1936) e le riflessioni di Adorno e Marcuse sullo statuto decaduto di un’arte ormai profondamente coinvolta nelle dinamiche della tecnologia, teorie che incontrano un largo favore in Italia proprio sulla fine degli anni Sessanta.

[57]-[58]

Sono le lasse dello ‘sguardo’, uno dei temi centrali del poemetto, come attesta il titolo: insieme ai «fatti» e al «senhal» esso è il vero protagonista della vicenda di violazione del mito lunare. Ad esso si deve associare tutto il campo semantico della visione, e quindi anche «osservatore», «visioni» ecc. La prima corrispondenza rilevata, con *DP*, *Balsamo*, *bufera*, vv. 23-30 («O fortunosa luna | non si sveglieranno mai | più per te i lampi sul mio passato | e la tua bufera, che prossima | ti dice e che sostiene | il mio sguardo e la mia | morte vagabonda, ha un verde di sauro»), è curiosamente connessa al tema lunare. I tempi sono forse troppo dilatati per riconoscere in quel primo componimento di *DP* il nucleo di un tema che sarà poi sviscerato vent’anni dopo. Non è da trascurare tuttavia la profonda connessione che si viene a instaurare, sulla scorta di questo passo e soprattutto di quelli di *SFS*, tra la luna e lo sguardo dell’uomo, che costituiscono una specie di sistema polare segnato dalla distanza («lontano»), che prima della spedizione del ’69 era forse il tratto caratterizzante del mito lunare: la sua irraggiungibilità, la sua inammissibile alterità. Lo «smarrito sguardo» del poeta di *DP* trova quindi la sua pacificazione nel rapporto polare con l’alterità assoluta incarnata dal satellite («la tua bufera [...] sostiene [...] il mio sguardo»), il *senhal* più efficace per tutto quell’altro ‘non-io’ che è variamente nominato ‘paesaggio’ o ‘neve’, soprattutto nelle prime raccolte.

Da una parte ci sarebbe dunque il poeta e la sua religione della distanza, dall'altra l'uomo e la sua sete di dominio che muove alle più sacrileghe profanazioni, come appunto quella del mito lunare. Ma la poesia di Zanzotto rifugge da troppo schematiche divisioni di ruoli, e se possiamo leggere *SFS* come un *j'accuse* diretto alle «superimpotenze» e alla loro folle corsa allo spazio, esso è al tempo stesso un *confiteor* del poeta, che pure cede talvolta a quell'«impuntarsi imperativamente vilmente» che costituisce l'essenza stessa del guardare. Anche per questo tema è possibile chiamare in causa lo Heidegger del «Nietzsche», in quei luoghi particolari dove egli tratteggia le strutture della volontà di potenza nicciana e identifica come suo tratto caratteristico la natura 'prospettica' («Ogni punto di forza è in sé prospettico. Tutto il 'reale' è vivente, è in sé prospettico e si afferma nella sua prospettiva contro altri», Heidegger 1961). Lo sguardo stesso diventa quindi un'istanza oltraggiosa, una sfida portata al mondo dai suoi abitanti che trova la sua migliore espressione in un verso di *LB*: «Ed esiste lo sguardo: il primo sfidante, metaforizzante».

«collirio»: non ha attestazioni nella produzione precedente *SFS*, ma lo si potrebbe intendere come allusione a una lacrimazione gravata d'artificio.

«fascino»: qui nella doppia accezione di incantesimo e di legame (etimologicamente). Nella sua analisi complessiva della poetica zanzottiana dalle prime liriche a «La Beltà», Cucchi (1974) sottolinea l'importanza di questo termine come chiave d'interpretazione «tra le più... affascinanti della poesia di Zanzotto». Cucchi riconduce l'uso del termine a una modalità fondamentalmente ambigua di rappresentazione della 'vischiosità' (allegante, affascinante) del principio-Beltà, la divorante terra-madre dalle cui viscere il poeta tenterebbe faticosamente di svicolarsi per affermare la propria individualità (*ECL*, *Ecloga IX*, «io sia colui che 'io' | 'io' dire, almeno, può, nel vuoto, | può, nell'immenso scotoma, | 'io', più che la pietra, la foglia, il cielo, 'io'»). Riconfigurato alla luce delle sovrastrutture messe in gioco in *SFS*, il fascino qui dispiegato potrebbe essere quello della comunione immaginaria di poeta e luna, sciolta dalle coltellate e, più avanti nella lassa 58, dall'«impuntarsi imperativamente vilmente» dello sguardo, ancora una volta in un asseccamento dell'istanza volontaristica di autoaffermazione individuale e simbolica sull'indifferenziata comunione immaginaria.

[59]

Lassa piuttosto martellante, difficilmente integrabile in un discorso lineare rispetto a quelle che la precedono.

«sparagnare»: voce dialettale, dal significato di 'risparmiare', di etimo incerto ma probabilmente affine al latino *parcere*. La voce è attestata

nei dialetti settentrionali come in quelli meridionali, e il «Dizionario del dialetto veneziano» (Boerio 1867) la riporta.

«(sassi [] spine [] braci)»: ancora un esempio di elencazione triadica scandita da una marcata spaziatura, analoga a quella di lassa 38.

[60]

I primi tre versi della lassa, legati dall'anafora del verbo essere, producono diverse rappresentazioni del soggetto-poeta, che marcano una sorta di schizofrenia interna al dettato poetico, ben distinguibile soprattutto in queste ultime lasse. Il verso finale, che si stacca per struttura e significato dai precedenti, sottolinea il carattere contraddittorio delle ultime affermazioni («smentite varie») e torna ancora una volta sul tema dello sguardo-profanazione.

«Sono buiotedesco pfui»: il poeta dichiara la sua oscurità nel duplice senso dell'ermeticità del suo dettato e dell'informe motilità della sua sostanza: il buio qui nominato è il principio *yin* della psiche umana, figura di un Rorschach non ancora deciso. Mi sembra che il suffissoide '-tedesco' stia qui a introdurre il successivo «pfui», esclamazione fumettistica ma anche propria della lingua tedesca, incaricata generalmente di esprimere disapprovazione o disprezzo; lo si potrebbe accostare al «basta» di lassa 1, e quindi ricondurre alla costante sfiducia del poeta nel proprio lavoro.

«sono smascellato dalle risa»: il riso compare in congiunzione al fare poetico in *LB, Profezie o memorie XVI*, vv. 60-67: «ché il nostro gran ridere in quei luoghi, lacune di luogo, [...] | ha forse vinto e detto okey e poi adieu a tutto, | ed è -almeno-, per tutto | (augurio, profezia) a disposizione a gettone». Cf. anche la lassa successiva.

«Alzare, mirare bene»: il poeta sembra parlare da dietro la lente di un mirino, la cui immagine, evocata *in absentia*, riconduce ancora al tema della visione come ferimento (centrale in lasse 57 e 58, appena precedenti), tanto più esplicito in quanto il verso suggerisce al lettore la presenza di un'arma da fuoco.

[61]

«Ehilà, chi c'è, ehi te»: come si era visto per lassa 52, il poeta sente la necessità di vagliare la funzionalità del canale comunicativo, inscenando il tentativo di instaurare una comunicazione tra il poeta e l'istanza lunare (cf. anche lassa 43) che si conclude, ancora una volta, con l'interruzione del rapporto, segnata dalle due sbarre verticali. Si può immaginare che queste esclamazioni siano profferite dal fondo di quel «buio» di cui si parlava nella lassa precedente, e si potrebbe quindi leggere tutta la

lassa come la rappresentazione di un remoto principio di soggettività che tenta di emergere dal pantano informe della psiche semiotica.

«in fondo in fondo [...] senza luogo»: un passo della prosa «Alcune prospettive sulla poesia oggi» (Zanzotto 1966) testimonia con dovizia la concezione zanzottiana del termine «luogo», maturata con tutta probabilità nel laboratorio di *LB*: «Torna il sospetto di una poesia che non sia fatta né da un solo né da tutti, né per uno solo né per tutti, che non vada verso nessun luogo e che non venga da nessun luogo perché essa è 'il luogo', la condizione, l'inizio» (*PPS*, 1142). Che la poesia sia il 'luogo' o la 'condizione' dell'esistenza delle cose tutte è concezione che ritroviamo ancora una volta in Heidegger (cf. soprattutto i saggi su Hölderlin), secondo cui l'essenza delle cose viene in luce per l'uomo solo attraverso il linguaggio, ed eminentemente in quella manifestazione autentica del linguaggio che è la poesia. La medesima concezione è però alla base di tutto il discorso post-strutturalista francese (con Lacan in testa), come si è detto in precedenza (cf. lassa 22). È possibile che qui «luogo» si debba intendere anche come sinonimo di 'mondo', ancora una volta in senso heideggeriano, ovvero come insieme delle condizioni originarie d'insorgenza di un particolare fenomeno (cf. lassa 44). La parola di Zanzotto è «senza luogo», o ha un «mancamento di mondo», in quanto è contaminata dalle forze impellenti del linguaggio quotidiano e della madre-Norma poetica, e si deve proporre quindi come spazio aperto per uno scontro di forze, come campo di battaglia per l'incontro tra le istanze più idiolettiche di una psiche narcisistica e autoreferenziale e quelle spersonalizzanti e babeliche dei codici condivisi. Questa mancanza di luogo e di mondo costituisce, in senso heideggeriano e in un'altra accezione di «luogo», l'*Ort* più proprio del poema di Zanzotto, il tema fondamentale del suo dire.

«cincischio»: un lavoro mal fatto, eseguito con poca perizia. Se si presta fede a una possibile lettura etimologica (Pianigiani 1907), è un derivato onomatopeico che mima il suono di una forbice che non riesce a tagliare o perché poco affilata o perché il materiale è troppo spesso.

«come tutto il resto»: l'amara constatazione della mancanza di luogo della (propria) poesia si estende al mondo intero e si fa sentenza capitale sul contemporaneo: ovunque si volti, il poeta non vede che un «cincischio senza luogo», uno sforbiciare a caso (uno spaziare e stanziare significato a mezzo della parola) che ha perduto ogni autenticità e vive solo di inerziali ripetizioni del già detto e casuali donazioni di senso.

«da troppo»: forse, semplicemente, troppo tempo.

«troppi cattivi esempi»: gli «esempi» sono dovunque: all'inautenticità del dire contribuiscono tutte le voci contrastanti che minacciano la parola del poeta, dal borbottamento solenne della madre-Norma alle chiacchiere quotidiane dei media.

[62]

Analogamente a lassa 56, questa lassa è costruita sulla variazione di una delle quartine di settenari ed endecasillabi dell'ode pariniana *La caduta*; anche qui il poeta si è preoccupato di segnalare il riferimento in nota. Si propone di seguito il testo dell'ode (vv. 69-72): «Ma chi *giammai* potrà | **guarir tua** mente illusa, | **o trar per altra via** | **te** ostinato amator de la **tua** Musa?». Ho evidenziato le varianti originali rispetto al testo zanzottiano, marcando in grassetto quelle sostanziali e in corsivo quelle piuttosto formali, che generalmente vanno nella direzione di una modernizzazione del lessico. Le alterazioni più evidenti rispetto al testo di Parini sono quindi la sostituzione di «sanare» a «guarir» e di «ad altra legge» a «per altra via», la versione del pronome dalla seconda alla terza persona e l'aggiunta finale della parentesi «(D centrale)», che ricalca lo stesso procedimento di chiusa con variante adottato in lassa 56. A livello strutturale è certamente molto significativo il cambiamento della disgiuntiva «o» di Parini con la congiuntiva «e», che presenta i due stichi «sanar la mente illusa» e «trarre ad altra legge» come l'uno conseguenza dell'altro. A livello semantico invece è molto importante la scelta del termine «legge», che nella produzione zanzottiana ha una sola corrispondenza, ma molto significativa, in *ECL, Ecloga IX*, vv. 106-108: «ah, individuata | e subito confusa legge, brutto | plasma, densissima lingua», dove è formalizzata l'equivalenza (già lacaniana, ma primariamente figlia dello strutturalismo) tra *langue* e legge. In Lacan (1966), soprattutto, l'ingresso del soggetto nella dimensione del linguaggio (simbolico) è posto sotto l'egida della figura paterna, datore della legge del divieto d'incesto, prima istanza simbolica che conferisce un'identità propria al bambino, il quale, attraverso l'iscrizione nella legalità del discorso, guadagna una posizione psichico-simbolica relativamente stabile. La domanda che qui Zanzotto pone a sé stesso, per bocca di un Parini contraffatto, sembra quindi suonare così: chi mai potrà liberare la mente (del poeta ma non solo) dal gioco semiotico dell'illusione, del confinamento della propria psiche in un'allucinata autoreferenzialità, e condurla sotto il dominio della legge simbolica, «altra» rispetto al poeta in quanto egli si riconosce soltanto nel delirio semiotico della sua musa, la luna? L'aggiunta della parentesi in chiusura, che ancora una volta rimanda al tema del Rorschach, ribadisce in questo caso l'equivalenza tra l'ordine d'esistenza della luna e quello della macchia informe del test, nella cui plastica sostanza gli uomini riversano le loro proiezioni mentali inconscie e i loro desideri.

[63]-[64]

Le due lasse sono accomunate da una riflessione sul «poema»: come se Zanzotto avesse deciso, a questo punto, di interrompere la logorrea e soffermarsi a meditare non tanto sul far poesia in generale (che si potrebbe dire il tema centrale di tutto il poemetto), ma sul contingente farsi della poesia che si sta leggendo, il poemetto *SFS*. È interessante notare che Zanzotto usa il termine «approssimazioni» per significare quanto detto finora; concetto che è poi ribadito più esplicitamente nella lassa successiva. Ognuna delle settantanove voci del poemetto potrebbe infatti essere «il via», l'inizio per una nuova logorrea, un nuovo «lunghissimo e noiosissimo poema» che parta dall'ermetico dettato del testo zanzottiano per continuare a ragionare sul 'tema del fermento' (che sarebbe anche l'intendimento principale del presente commento).

[65]

Anche questa quartina è costruita sull'anafora della parola iniziale di tre versi su quattro, come si era visto per lassa 60. Il tema dominante è quello del concedersi della luna alla profanazione, discorso che Zanzotto aveva già affrontato in lassa 17, e con la lassa successiva si inserisce in un più ampio raggruppamento tematico (analogo a quelli delle lasse 63-64 e 57-58) imperniato sul tema del dormire.

«Quanto è dolcemente [...] concedere»: il verso sembra alludere ancora una volta alla caratteristica complicità della luna nel compiersi della profanazione. Molto significativo il termine «conformato», che per la prima volta porta chiaramente in luce il tema della forma assunta dalla macchia-luna nel momento in cui essa si concede al discorso deietto di «quaggiù», scendendo dal suo piedistallo di purezza. Se infatti la luna prima della profanazione è ancora la figura in-forme del Rorschach lunare, nel cui abisso le intelligenze di poeti e sognatori hanno riposto le loro proiezioni, dopo il 'fatto' essa è definitivamente 'conformata', ovvero dotata di una forma per azione di istante molteplici, concretata in un «dato focale» di scientifica manipolabilità e liberata dalla sua oscura condizione di bacino per il manifestarsi di forme, lei stessa non-forma per eccellenza.

«ti adatti tutta»: ancora nel senso del con-formarsi al nuovo assetto ontologico che l'«età della tecnica» (in cui domina il culto del «dato focale») ha stabilito per lei, relegandola al ruolo di mero sasso orbitante.

«si sda»: limpido neologismo che è forse costruito sul modello di 'svendersi', ovvero darsi per un nulla, umiliandosi nel proprio valore.

«dormi tra con tutti»: cf. i «dormienti» di lassa 5. Qui il dormire è inteso come sinonimo dell'intimità amorosa, corroborando ulteriormente le al-

lusioni al meretricato lunare presenti in questa lassa. L'accostamento della doppia preposizione testimonia un'esuberanza di significazione che non può fare a meno di sfondare la rigida costituzione della grammatica.

[66]

Legata alla precedente dal tema del dormire, la lassa presenta una luna rivestita di una qualche lontananza e purezza, per il fatto che il suo dormire non è più inteso nel senso di 'dormire insieme' (e quindi come allusione all'atto sessuale) ma come un sonno 'totale' («ti dormi tutta») che implica una specie di divieto («non si tocca»). L'apparente contraddizione rispetto alla lassa precedente si scioglie intendendo l'avverbio «ora» che apre la lassa come segnale di un comportamento 'a fasi' della luna, conforme alla sua natura cangiante e fluida.

«Ora ti dormi tutta»: verso costruito a partire dal secondo della lassa precedente («ora ti adatti tutta»), come variazione sullo stesso materiale fonico-semanticco, che viene in parte ripreso dall'ultimo verso di lassa 65 («dormi [...] tutti»). Non è molto chiara la ragion d'essere del pronome clitico, ed è possibile che esso sia un resto della variazione sul secondo verso di lassa 65: per parallelismo, dunque, si è tentati di considerarlo un dativo di pertinenza.

«occhi capelli raggi bocca»: raro caso di elencazione a quattro elementi; si indicano parti anatomiche di una luna fortemente antropomorfizzata.

«e l'altre cose [...] tocca»: cf. la perplessità di uno Zanzotto ancora giovane di fronte al miracolo delle «barche» e delle «reti» che «si sono lasciate toccare» (*DP, Le case che camminano sulle acque*), infrangendo il «divieto» di cui si parla anche in *LB, Profezie o memorie IX*, stabilendo un contatto tra la monade solipsistica del poeta e il mondo esterno. In *SFS* il verbo 'toccare' è contaminato da una connotazione sostanzialmente sessuale, mediata dalla lassa precedente ma in generale da tutto il discorso di fondo del poemetto.

[67]

Ancora una lassa costruita sull'anafora della prima parola del verso: con l'approssimarsi della fine del testo (del suo 'dormirsi'), la struttura del poemetto sembra ricalcare quella di una nenia. Troisio (1974) propone una lettura per questi versi: «La luna sarebbe la muta testimone della storia personale dell'uomo, che fissandola può far affiorare i depositi profondi (far emergere quelle strutture cui manca soltanto la dimensione dell'esistenza), *Phantasie*» (1974, 278), ancora una volta quindi ribadendo la natura proiettiva e immaginifica dell'istanza lunare.

- «il riconcorrersi»: ogni proiezione, con Lacan (1966), è un tentativo di riconoscersi, di formare una propria individualità: così Zanzotto, nelle sue proiezioni lunari, ricerca quell'io eternamente futurato, di cui in un altro luogo disse: «mai sorge l'ora del tuo vero nascere».
- «ehi-là-sei-tu»: anche in questo caso i trattini sembrano definire un composto sostantivale, l'«ehi-là-sei-tu» come sinonimo molto lato del «rincorrersi».
- «déjà-vu»: ancora, con Troisio (1974), i «depositi profondi» della psiche che vengono riportati in luce dall'attività ipnagogica della luna.

[68]

Torna il tema dell'entusiasmo, già affrontato nella lassa dedicata al trattato *Del sublime*, dove pure era l'istanza lunare a prendere la parola. La nota d'autore precisa: «*entusiasmo*: etim. invasione ispirazione (sopraffazione?) divina». La domanda qui posta dalla voce centrale è se sia dunque ineluttabile il destino di scadimento che le vicende e il discorso poetico sembrano prospettare: l'entusiasmo, la sopraffazione delle proiezioni immaginarie, il libero discorso della lingua originaria e autentica, dovrà per sempre acquietarsi nel ronzio di fondo delle chiacchiere mediatiche?

«quello che non sarò [...] però hypsus»: allude forse alle stesse proiezioni immaginarie degli osservatori lunari di cui si parlava nella lassa precedente. Con la caduta dell'astro nella giostra delle cose-squillo, il suo statuto proiettivo e identificativo rischia di decadere o di essere spostato («devieremo») verso qualcosa di molto meno sacro. Il sublime, («però hypsus», traslitterazione dal greco del titolo originale dell'opera) come si era visto nel commento alle lasse 14 e 56, è quel fondo immaginario e proiettivo (il «semiotico», con Agosti) che sta al di sotto della soglia dell'ordine simbolico condiviso. È da segnalare che alcune delle stesure autografe del testo conservate presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia (AUT1, DS1, AUT3) denunciano una diffusa incertezza variantistica tra «entusiasmo» e «sublime» («non liquideremo per sempre il sublime?», AUT1); i due termini rappresentano effettivamente due momenti del medesimo processo: il farsi 'divino' dell'uomo nel dominio assoluto del principio di piacere che presiede alle formazioni immaginarie.

[69]-[70]

Ancora due lasse accomunate da una profonda somiglianza di struttura e contenuto, in questo caso anche più lampante che nei casi precedenti: le lasse sono perfettamente identiche, salvo la variazione di «si» con «la» nell'emistichio finale sinistro. Le «questioni» di cui si parla, vocabolo nuo-

vo per la poesia di Zanzotto, sono quelle rivolte all'istanza lunare dagli abitanti del mondo di giù, oppure le domande che essa suscita, come quella emblematica del *Canto notturno* di Leopardi («Che fai tu luna in ciel?»). «dirottamente»: attestato nei dizionari come allotropo di «a dritto», che rievoca la pioggia di lassa 22, ma che si può intendere come sinonimo di «in abbondanza».

[71]

«Io o tu o tutti»: l'alternativa prospettata dal poeta potrebbe essere inclusiva o esclusiva, non avendo apparente legame con quanto segue. Tuttavia, penso che sia molto probabile che la prima disgiuntiva sia inclusiva, la seconda esclusiva: il poeta prospetta alla sua interlocutrice lunare l'inevitabile scelta da compiersi, a una certa soglia dell'esistenza, tra la simbiosi polare e indecisa del rapporto proiettivo e identificativo tra luna e poeta, che non ammette *tertia* di sorta («io o tu», alternativamente intercambiabili in quanto coinvolti in una stessa dimensione d'esistenza, come la madre e il bambino nei primi mesi di vita), e la mediazione costituita dall'ingresso del soggetto nell'ordine simbolico, con la necessaria inclusione in un sistema culturale condiviso e marcato dalla comunicazione («tutti»).

«ho rapporto con queste terre [...] dirotti»: le «terre» di cui si parla sono forse quelle del Soligo, cui il poeta è sempre stato devoto; ma il verso successivo, che sembra inteso a specificare ulteriormente il senso di queste «terre», parla di «sogni di ferite» e «strappi carnei»: sono esse dunque le 'terre del fermento', i luoghi dove si compie la profanazione lunare? Il nostro mondo contemporaneo, oppure, ancora una volta, il campo del linguaggio, la terra-madre (*Heimat*) della poesia di Zanzotto e il luogo (*Ort*) del suo poema. «Dirotti» è aggettivo disusato almeno nel senso (anche zanzottiano) di «danneggiato, distrutto, lacerato» (*GDLI*).

«fabulei»: così sono gli «strappi carnei», le «ferite», cioè 'fabulanti', 'parlanti'; in quanto ad essi si riconduce l'origine del linguaggio. Cf. un sintagma analogo, i «favi fabulei» di lassa 44.

[72]

La domanda è forse rivolta dal poeta a sé stesso: quella che si sta compiendo, la messa in poesia della profanazione del mito lunare, cos'è? Un funerale, la celebrazione di una definitiva dipartita, quella dello statuto sacrale della luna, ridotta ad astro per la contemplazione dei «nihilscopi»? Un matrimonio, forse più ironicamente, nel senso del compimento di un'unione a lungo procrastinata, quella tra sacro e profano (il coito tra il

razzo e la luna)? Un battesimo, l'inizio di una nuova vita, un'epoca dell'umano in cui non si darà alternativa all'immersione (dal greco βαπτίζειν) nel marasma delle «cose-squillo»? Oppure solo un'avventura, la sbandata di un giorno, un errore di percorso che presto o tardi sarà riparato con l'instaurarsi di un più autentico rapporto tra l'uomo e la Cosa, secondo un sogno che fu anche di Heidegger, e che Zanzotto potrebbe qui declinare al singolare, limitatamente alla sua esperienza di vita, all'interno della quale l'escatologia di salvazione è sempre presente, tra ripensamenti e contraddizioni («Non essere stanco | di durare tra le albe, esse faranno | verità della nostra menzogna», da *ECL, Ecloga IX*).

«in sutura»: è una delle tante figure di aggancio e ricomposizione (le «lap-pole», la «tenia», le «cuciture») che costellano la produzione di Zanzotto soprattutto a partire da *IX Ecloghe*, e che valgono generalmente come metafore del fare poesia. Tutto quanto elencato prima (il funerale, il matrimonio ecc.) si compie «in sutura», ovvero per entro il magistero della poesia, mentre il 'di fuori' di questo mondo rimane indifferente a ciò che si compie al suo interno. È un'ennesima allusione al rischio di inautenticità connesso al far poesia, ricomposizione chirurgica di una realtà originariamente indecisa.

[73]

Lassa tra le più impenetrabili del poemetto, affastella una serie di oggetti, alla maniera di un certo Montale, ma con un carico di mistero per la difficoltà del lettore di individuarne gli eventuali referenti reali e/o simbolici. Può sembrare che si parli di una gita in macchina («in macchinetta», forse la famosa Lambretta che il poeta acquistò in seguito alla vittoria del Premio San Babila nel 1950) con la radio ad altissimo volume («decibel a mazzi») e una serie di curiosi passeggeri.

«Precedevamo»: la comparsa del plurale è forse riconducibile alla medesima confusione sul numero del soggetto parlante che si fa manifesta in lassa 75 («Ora me ne andrò me ne andremo»). La soggettività non ancora inclusa nella castrazione simbolica (non identificata) procede a una serie di identificazioni successive che innescano una pluralità dell'io incapace di organizzarsi in un'unità che le raccolga e trascenda. Non è impossibile che la lunga catena di cose che si dispiega per tutta la lassa costituisca la 'serie' nel cui gioco si svolgono le successive identificazioni del poeta: una vita assolutamente deietta nella giostra delle cose-squillo, la cui dimensione d'esistenza è tuttavia marcata da un tempo passato («Precedevamo»), e che quindi sembra alludere alla possibilità di un oltrepassamento. Stando al piano letterale, il verbo potrebbe riferirsi semplicemente ai partecipanti all'innominata gita.

- «macchinetta e trombetta [...] pingpong»: l'Oriente fa il suo ingresso nella scena, ora tramite la sacra contrapposizione tra yin e yang, ora con il popolare sport da tavolo cinese. Il dualismo di yin e yang è perfettamente sovrapponibile all'alternativa tra ordine simbolico e ordine semiotico che struttura il poemetto, se si fa riferimento alle connotazioni che delle due istanze si danno nella tradizione cinese (cf. in particolare il «Tao Te Ching» di Lao Tzu).
- «Harlekin e Zanni»: entrambi personaggi di area veneta della Commedia dell'Arte. Zanni è la versione veneta di Gianni, maschera cinque-seicentesca del contadino grezzo e animalesco, che nel Settecento evolverà nel più astuto e raffinato Arlecchino («Harlekin», curiosamente citato nella variante tedesca).
- «gran fitte»: alle orecchie, per i decibel altissimi, o forse, di nuovo, per la presenza della famosa ferita.
- «questa imparità [...] calma parità»: i versi, piuttosto enigmatici, ruotano intorno ai temi del 'freddo' e della 'parità'. Del primo si è già detto a sufficienza (cf. lassa 2), mentre la seconda allude possibilmente allo sbilanciamento del rapporto speculare tra istanza lunare e poeta sovrappiù a seguito della inclusione di quest'ultimo nel sistema triadico della significazione linguistica (madre - padre - figlio, referente - significante - significato). «Diffrangimento» sembra una variazione sul termine 'diffrazione', tecnicismo scientifico che indica il fenomeno di deviazione dalla direzione di propagazione delle onde luminose quando queste incontrano un ostacolo sul loro cammino.

[74]

La lassa di un solo verso è divisa in tre pericopi da due coppie di sbarre verticali (qui intese a segnalare un disturbo nella comunicazione) e una coppia isolata a fine verso che tronca definitivamente la comunicazione. Agosti interpreta questa lassa come allusiva «alla deambulazione goffa e sussultante dell'astronauta sul suolo lunare» (PPS, 1522).

«Diana»: nome di donna, attinente al campo semantico del femminile già ampiamente discusso; è soprattutto la divinità romano-italica assimilata al culto di Artemide durante il V secolo a.C., quindi divenuta dea della luna. Tramite l'invocazione dell'astro per mezzo di un nome di donna si compie la sua definitiva assimilazione al «luogo femminile» di cui parla Agosti (1973) nell'«Intervento di Ivrea». Una lunga tradizione simbolistica, che va dal *Corpus Hermeticum* al *Pharmakon* di Derrida passando per Giordano Bruno, vede in Diana e nelle divinità lunari in generale una figura di quel velo o barriera che, precludendo agli uomini la visione della luce solare, divina e assoluta, media per loro il messaggio di Dio in forma di *Logos* sensibile, parola e linguaggio. Intendere Diana e la

luna come simboli del linguaggio stesso («senhal») suggella in un certo senso il discorso lunare protrattosi fino a questo punto e nello stesso tempo lo apre a vastissime significazioni ulteriori.

[75]

Il penultimo intervento della voce lunare è quasi un congedo, dal poeta e dalla scena poetica, che prospetta tuttavia il dono di un memento, le «proiezioni di qua nel cristallo», cui il poeta potrà continuare a rapportarsi. «Ora me ne andrò me ne andremo»: l'uso contraddittorio e iterativo della stessa voce verbale al singolare e al plurale testimonia una dissociazione interna alla voce poetica, già di per sé evidente nel dettato contraddittorio delle varie voci del poemetto, dichiarato esplicitamente qui e anche nel plurale di lassa 73.

«sull'altro bordo della ferita»: ritorna il tema della ferita, con un'accentuazione particolare dell'attenzione sui bordi, che rinvia al tema della biforcazione, del cavernoso e della maternità ctonia, ampiamente trattati da Stefanelli (2011b) nella sua monografia. La volontà dichiarata della luna di andarsene «sull'altro bordo della ferita», e quindi la sua presenza sul bordo opposto, ricorda da vicino la situazione presentata dal poeta in *LB, Alla stagione*, v. 22: «La mami-madre là sul versante ha una forbicina d'argento», per cui cf. ancora una volta le pagine di Stefanelli. Il passaggio all'altro bordo potrebbe significare, qui, la definitiva accettazione, da parte della luna, del suo nuovo ruolo di divinità decaduta, fatta partecipe del mondo 'di qua'.

«ma lascerò proiezioni di qua nel cristallo»: anche se dovrà andarsene sull'altro bordo, e quindi accettare il suo destino di decadimento, la luna lascerà «proiezioni», che non sono sue proprie, ma appartengono a tutti coloro che si sono riconosciuti nel suo volto attraverso i secoli. Queste proiezioni rimangono in quanto sono iscritte «nel cristallo», ovvero nella poesia, nella scrittura che sempre avanza come traccia, come la cenere che, con Derrida, rimane di ciò che passa e brucia come il fuoco: la parola. Per «cristallo», cf. un passo significativo di *DP, Elegia pasquale*, v. 16: «il mio corpo ferita di cristallo». Quella del cristallo è immagine fraterna a quella del vetro, metafora di un dantesco ghiaccio perenne, per cui cf. lassa 2 e relativo commento.

«nello stabilizzato nell'in-fuga che che»: il verso si riferisce ancora al cristallo come immagine della scrittura: «stabilizzato», in quanto forma per sempre definita, segno deciso e iscritto, non più alterabile perché lettera destinata a durare nei tempi; «in-fuga», all'opposto, e ancora una volta sotto il magistero della riflessione heideggeriana e post-strutturalista sull'ermeneutica testuale, in quanto consegnato all'interpretazione peculiare di ogni lettore in ogni tempo, e quindi mai propriamente deciso,

ma sempre aperto all'attribuzione di nuovi significati. Per un parallelo d'immagine si può concepire la rifrazione della luce nel cristallo come figura del suo essere «in-fuga». L'iterazione del «che» attiene al medesimo tentennamento nella scrittura che attraversa tutto il poema a partire dalla prima lassa («NO BASTA non farlo non scriverlo»).

«mio respiro-sospiro»: ci troviamo di fronte a un termine composto di due vocaboli autonomi, imparentati da relazioni etimologiche e fonetiche; esso naturalmente accoglie, e compone nella loro differenza, i diversi significati dei due termini che lo formano. Ancora una volta sembra possibile associarlo, in ragione del «che» relativo, al cristallo-scrittura, che come si è visto sopra partecipava pure di due dimensioni (stabilizzato/in fuga) apparentemente contraddittorie. I tratti del respiro e del soffio sono poi associati al luogo del semiotico da Agosti (1973) nell'«Intervento di Ivrea». Cf. anche lasse 7 e 78.

[76]

La voce lunare sembra rivolgere a sé stessa la sua ultima *boutade*, come in contemplazione dell'esito della profanazione: ridotta a «povera cosa», scaduta dal suo piano privilegiato, calata nel palcoscenico affollato delle cose-squillo e costretta a prendervi dimora, accettando l'esito destinale della profanazione.

[77]

Una delle ultime esclamazioni di dolore si riallaccia in silenzio alle lasse d'apertura, dove si dichiarava a gran voce il sospetto dell'inutilità del poema, la sua pretestuosità. È uno dei rari casi in cui l'esegesi ci è fornita dal poeta stesso, nell'«Intervento di Ivrea» (Zanzotto, Agosti 1973): parlando di quella specie di «inconcio poetico ed anche letterario» in cui si vengono a trovare i poeti, ovvero il 'grande mare' della tradizione, Zanzotto ammette che *SFS* è letteralmente stipato di furti e prestiti; ma «la 'cosa rubata', la refurtiva [la citazione di un testo, i rimandi di cui è stipato il poemetto] è di scarso conto, o a tal punto ridotta per dispersione, perdita» (*PPS*, 1530). Zanzotto non vuole qui minimizzare i suoi 'furti' di versi ed espressioni altrui, ma sottolineare l'intrinseca diminuzione che quelle parole soffrono per il fatto di essere state strappate al loro contesto e inserite a forza nel babelico discorso zanzottiano. Tale autointerpretazione può essere integrata con un secondo livello di lettura: il poeta contempla la sua opera e si ritrova costretto a constatare che la «refurtiva», il guadagno dell'operazione, è cosa davvero «minima», e poi, «subito persa»: la restanza del discorso poetico, ovvero il testo, va incontro a un destino

ineluttabile di smarrimento del senso originario, soprattutto per l'inevitabile futura assenza dell'autore come garante della correttezza dell'esegesi. Tuttavia, tale esito di deterioramento è coesistente allo scopo della creazione poetica, che ammette una corruzione di originarietà e intattezza proprio a vantaggio della condivisione del processo di genesi del senso con il nuovo lettore. La lassa non è quindi un'inappellabile dichiarazione di sfiducia e nichilismo: piuttosto la forma più decente e malinconica di congedo del poeta «baco da seta» dal suo prodotto 'finito'.

[78]

Anche qui il poeta si rivolge al suo poema inteso come sineddoche del fare poetico in generale. La poesia è «respiro-sospiro» del poeta (per cui cf. anche lassa 75) in quanto duplice movimento di introiezione ed emissione della sparsa realtà che chiede di essere composta in unità. Il movimento conclusivo, non a caso, è chiamato «sospiro» (e non semplice 'espirazione') per marcare ancora una volta la tonalità essenzialmente malinconica del gran gesto poetico, votato alla sconfitta e al deterioramento, come si è visto nella lassa precedente. Il «gemito» invece è di «oggi», in quanto la voce del poeta si affievolisce all'approssimarsi della fine del poema (che in realtà è *carmen continuum*, e difficilmente si potrebbe dire concluso: quindi si può pensare piuttosto al gemito di una pena interminabile) e per l'oscuro presentimento del nuovo mondo in cui essa viene a dimorare: un'Italia massacrata dal consumismo e da un rapporto deteriorato con la sacralità del linguaggio, incapace di accogliere il dire della poesia o anche solo di ascoltarne il rantolo. Cf. anche lassa 7.

[79]

Formula di interruzione del messaggio, che da un lato rinvia al contesto finzionale della comunicazione a distanza tra astronauti e terra; dall'altro, in senso poetico, significa la volontà di troncatura quella che, come testimonia lassa 64 («Qui ogni verso potrebbe essere il titolo o il via per un poema»), si prospetta come una logorrea inarrestabile, un *logos erchòmenos* che non trova mai incarnazione in una forma stabile. Alla luce della nota d'autore («*Passo e chiudo*: come usando un apparecchio ricetrasmittente. Ma non soltanto») si può anche intendere il «passo» come un invito al lettore a fare la sua parte, a farsi carico del poema così compiuto col continuarlo, riversando in questo Rorschach verbale le sue letture e le sue proiezioni inconscie: così, forse, esercitando questo umile colloquio, si può ancora sperare in una sopravvivenza della poesia.

Mit Untertänigkeit

Gli Sguardi i Fatti e Senhal

Andrea Zanzotto, a cura di Mattia Carbone

Bibliografia

Opere di Andrea Zanzotto

- (1951). *Dietro il paesaggio (DP)*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.
- (1954). *Elegia e altri versi (EL)*. Milano: Edizioni della Meridiana. Quaderni di poesia.
- (1957). *Vocativo (VC)*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.
- (1962). *IX Ecloghe (ECL)*. Milano: Mondadori. Il Tornasole.
- (1968). *La Beltà*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.
- (1969). *Gli Sguardi i Fatti e Senhal (SFS)*. Pieve di Soligo: Il Tridente.
- (1970). *A che valse? (Versi 1938-1942)*. Milano: Scheiwiller.
- (1973). *Pasque (PQ)*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.
- (1973). *Poesie (1938-1972)*. Milano: Mondadori. Oscar Poesia.
- (1976). *Filò. Per il Casanova di Fellini*. Venezia: Edizioni del Ruzante.
- (1978). *Il Galateo in Bosco (GB)*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.
- (1983). *Fosfeni (FN)*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.
- (1986). *Idioma*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.
- (1991). *Fantasie di avvicinamento*. Milano: Mondadori. Saggi di Letteratura.
- (1993). *Poesie (1938-1986)*. Milano: Mondadori. Oscar Poesia.
- (1994). *Aure e disincanti nel Novecento letterario*. Milano: Mondadori. Saggi di letteratura.
- (1996). *Meteo*. Roma: Donzelli.
- (1999). *Poesie e prose scelte (PPS)*. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Al suo interno, in particolare:
- (1966). «Alcune prospettive sulla poesia oggi». *Poesie e prose scelte*, 1135-42.
- (1969). «Su 'La Beltà'». *Poesie e prose scelte*, 1143-9.
- (1973). «Infanzie, poesie, scuoletta(appunti)». *Poesie e prose scelte*, 1161-90.
- (1973). «Alcune osservazioni dell'autore» (Intervento di Ivrea). *Poesie e prose scelte*, 1529-37.
- (2001). *Sovrimpressioni*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.
- (2009). *Conglomerati*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.
- (2011). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori. Oscar Poesia.

Bibliografia critica

- Agosti, Stefano (1969). «Zanzotto o la conquista del dire». *Sigma*, 21, 64-72.
- Agosti, Stefano (1999). «L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto». *Poesie e prose scelte*, IX-XLIX.
- Benjamin, Walter (1962). *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi.
- Boerio, Giuseppe (1867). *Dizionario del dialetto veneziano*. Venezia: Reale tipografia di G. Cecchini.
- Carbognin, Francesco (2007). *L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*. Varese: Nuova Editrice Magenta.
- Ceronetti, Guido (1992). *Il Cantico dei Cantici*. Milano: Adelphi.
- Chemama, Roland; Vandermersch, Bernard; Albarello, Carlo (a cura di) (2004). *Dizionario di psicoanalisi*. Roma: Gremese Editore.
- Compagnon, Antoine (1998). *Il demone della teoria*. Torino: Einaudi.
- Conti Bertini, Lucia (1984). *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*. Venezia: Marsilio.
- Cucchi, Maurizio (1974). «La beltà presa a coltellate?». *Studi novecenteschi*, 4(8-9), 251-71.
- Dal Bianco, Stefano (1999). «Profili dei libri e note alle poesie». *Poesie e prose scelte*, 1379-739.
- Freud, Sigmund (1910). «Un particolare tipo di scelta oggettuale nell'uomo». *Sessualità e vita amorosa*. Roma: Newton Compton editori.
- Gadamer, Hans-Georg (1960). *Verità e metodo*. Milano: Bompiani.
- Groddeck, Georg (1923). *Il libro dell'Es*. Milano: Adelphi.
- Heidegger, Martin (1927). *Essere e tempo*. Milano: Longanesi.
- Heidegger, Martin (1950). *Holzwege*. Trad. it.: *Sentieri erranti nella selva*. Milano: Bompiani.
- Heidegger, Martin (1959). *In cammino verso il linguaggio*. Milano: Ugo Mursia Editore.
- Heidegger, Martin (1961). *Nietzsche*. Milano: Adelphi.
- Heidegger, Martin (1981). *Hölderlin*. Milano: Adelphi.
- Jakobson, Roman (1963). *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli.
- Jesi, Furio (1968). «Mito e linguaggio della collettività». *Letteratura e mito*. Torino: Einaudi.
- Jung, Carl Gustav (1921). *Tipi psicologici*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, Carl Gustav (1944). *Psicologia e alchimia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Lacan, Jacques (1966). *Scritti*. Torino: Einaudi.
- Malson, Lucien (1964). *I ragazzi selvaggi*. Milano: Rizzoli.
- Martignoni, Clelia; Occhi, Daniele (2011). «'Gli sguardi i fatti e senhal': di alcuni percorsi genetici tra gli autografi». *Autografo*, 46, 21-33.
- Mazzacurati, Carlo; Paolini, Marco (2007). *Ritratti. Andrea Zanzotto*. Roma: Fandango Libri.

- Nuvoli, Giuliana (1979). *Andrea Zanzotto*. Firenze: La Nuova Italia.
- Papa, Elena (2007). «I labirinti dell'inconscio». Pregliasco, Marinella (a cura di), *Nove Novecento: studi sul linguaggio poetico*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Pianigiani, Ottorino (a cura di) (1907). *Vocabolario etimologico della lingua italiana*. Roma: Albrighi, Segati e C. URL www.etimo.it (2016-01-10).
- Poe, Edgar Allan (1832). «Metzengerstein». *Tutti i racconti, le poesie e 'Gordon Pym'*. Roma: Newton Compton editori.
- Raboni, Giovanni (1970). «Notizie clandestine sul terrore». *Paragone*, 21(240), 126-8.
- Raimondi, Ezio (1990). *Ermeneutica e commento. Teoria e pratica dell'interpretazione del testo letterario*. Firenze: Sansoni.
- Scerbo, Francesco (1908). *Grammatica della lingua ebraica. Con aggiunta di esercizi gradualis e di piccola crestomazia non che del dizionario corrispondente*. Firenze: Libera editrice fiorentina.
- Stefanelli, Luca (2011a). «Intersezioni. Tra Pasque, La Beltà, Gli Sguardi i Fatti e Senhal». *Autografo*, 46, 37-50.
- Stefanelli, Luca (2011b). *Attraverso la «Beltà» di Andrea Zanzotto. Macro-testo, intertestualità, ragioni genetiche*. Pisa: ETS.
- Troisio, Luciano (1974). «La luna e i senhals». *Studi novecenteschi*, 4(8-9), 273-80.
- Zanzotto, Andrea; Agosti, Stefano (1973). «Un intervento su 'Gli Sguardi i Fatti e Senhal'» (Intervento di Ivrea). *Poesie e prose scelte*, 1517-29.

Mi limito a segnalare i volumi e i testi effettivamente consultati e citati nel corso di questo lavoro; per una panoramica esaustiva sulla bibliografia di e su Andrea Zanzotto si confronti:

- Abati, Velio (1999). «Bibliografia». *Poesie e prose scelte, 1741-82*;
- Dal Bianco, Stefano (2011). «Bibliografia». *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, XCIII-CX.

È il 1969: l'uomo sbarca sulla luna e Zanzotto canta l'evento nei versi de «Gli Sguardi i Fatti e Senhal» come il più classico poeta civile. Meno classico è il linguaggio, che manifesta e interroga la crisi, a un tempo universale e individuale, del rapporto dell'uomo con la parola. Il commento si propone di guidare il lettore nell'esegesi con riferimenti puntuali alla produzione poetica precedente e immediatamente successiva, decifrando con parzialità programmatica quello che si potrebbe definire un primo esempio di Rorschach in poesia.



Università
Ca'Foscari
Venezia

