BibliotecaNova Isolotto

COMUNE DI FIRENZE

BIBLIOTECHE COMUNALI FIORENTINE

N.1

I segreti del mestiere: Artigiani della lettura

Quaderni di "LIB(E)RAMENTE - POLLICINO" per la BiblioteCaNova Isolotto: i laboratori

a cura di

Umberto **M**anopoli (tutor)
e del gruppo di lavoro "Artigiani della lettura"
(settembre 2013 - giugno 2014)

BIBLIOTECANOVAISOLOTTO

via Chiusi 4/3A – Firenze T/F 055 710834

http://www.biblioteche.comune.fi.it/bibliotecanova_isolotto

IL LABORATORIO "ARTIGIANI DELLA LETTURA"

"Artigiani della lettura" si propone di trasformare il rito della lettura individuale e solitaria in un laboratorio condiviso. Precisiamolo subito: la "lettura" di cui si parla è una lettura *critica*; non si tratta di un ennesimo esperimento di lettura "attoriale" dei testi, né di svagate conversazioni da salotto, ma appunto, di un "leggere" consapevolmente colto e giudicante. Che poi sia anche un leggere "artigianale" serve a qualificarlo nelle sue caratteristiche di base (nonché più innovative e ambiziose), trattandosi appunto di convertire in paziente artigianato mentale quel rapporto tra testi e lettori che normalmente passa attraverso la mediazione degli esperti "laureati" e che per questo rischia di essere straniante e emarginante: straniante perché incentrato sul protagonismo di persone del mestiere - il critico accademico, il giornalista, il professore di scuola... - e affidato a canali comunicativi che per forza di cose sanciscono l' "estraneità" del lettore rispetto a quanto altri hanno allestito per lui: la conferenza, l'introduzione, il saggio critico, la recensione, il capitolo di storia letteraria); emarginante, perché si dà per scontato che solo il critico, il giornalista, il professore e via elencando siano in possesso degli strumenti per una "lettura" come si deve (in questo senso la premessa-promessa che integra la nostra sigla - I segreti del mestiere: artigiani della lettura - sarà da prendere anche in senso moderatamente ironico; come dire: sveliamo "segreti" che tali non sono).

Come si accennava sopra, "Artigiani della lettura" è un progetto innovativo e ambizioso. Lo è come laboratorio, come scuola-non scuola, come struttura. Ma lo è prima di tutto perché ciascuna delle tre articolazioni citate privilegiano (almeno in prima battuta) il fare sul sapere.

Lo è come laboratorio perché a questa forma esecutiva affida la possibilità di intercettare le esigenze di un'utenza di fatto molto di-

versificata negli interessi, nella storia soggettiva, nei mezzi materiali e intellettuali di cui dispone. Un laboratorio istituisce, tra i partecipanti, un rapporto di tendenziale parità, funziona in maniera interattiva, evita che chi sa schiacci chi non sa sotto il peso di cognizioni - è quanto avviene in un rapporto divulgativo - che invece, *facendo*, tutti sono costretti gradualmente a condividere e molto spesso a ripensare in chiave critica, *tutor compreso*. All'opposto invece la scelta divulgativa dà per scontata l'indeterminatezza del "pubblico" da raggiungere, lo aggrega forzosamente in un indistinto che nulla incoraggia ad articolare, cerca di raggiungerlo attraverso una semplificazione (un tantino paternalistica) dei contenuti iscritta fin da subito nell'effimero di un rapporto a breve termine, sul filo di una "medietà"che di fatto scontenta un po' tutti, proponenti e fruitori. Un progetto-laboratorio (quale che sia l'attività che si decide di fare) supera invece *d'emblée* il problema dell'indeterminatezza del "pubblico" da conquistare e questo semplicemente perché si propone circostanziato nei contenuti, compartecipativo nel metodo, continuativo nel tempo (quasi una regola delle tre "c", forse bizzarra ma utile per fissare il senso di un'iniziativa). Infatti un corso-laboratorio *circostanziato*, *compartecipativo*, *continuativo* intende rispondere a interessi precisi e non prende il via se questi interessi non si incarnano in un gruppo di persone ugualmente preciso e individuato *ex-ante*, eliminando in tal modo le incertezze su chi avrà il compito di animarlo (non si vede di quale "pubblico" dovrebbe avere bisogno, se il "pubblico" fa tutt'uno con chi vi partecipa ed ha interesse a tenerlo in vita), tendendo di conseguenza non già a esaurirsi nel giro di qualche seduta, ma a consolidarsi-allargarsi a misura che l'aumento delle cognizioni e delle competenze e la crescita dell'interesse spingeranno il suo pubblico-non pubblico a proseguirlo e (molto probabilmente) ad attirare nuove adesioni.

Per certi versi la nostra può sembrare anche una "scuola" e forse sotto taluni aspetti lo è. Solo che della scuola (in senso stretto e canonico) tende a privilegiare, al solito, i (rari) momenti "artigianali", quelli che fanno (o che farebbero?) dell'alunno il co-protagonista

di un processo educativo spesso avvertito viceversa - nella *routine* quotidiana - come sovraimposto e noioso. Se "Artigiani" è dunque anche una scuola, lo è perché coltiva anche l'ambizione di fare indirettamente sperimentazione didattica, suggerendo alla scuola (in senso stretto e canonico) nuove metodiche di analisi-interpretazione del testo letterario e invitandola a guardare con occhio critico alla manualistica in circolazione: il tutto, ancora una volta, nel segno di un *fare* che non esclude, ovviamente, il *sapere*, purché questo si caletti sull'esperienza volta a volta acquisita, e si traduca in teoria solo quando può disporre di una pratica ampia quanto basta perché la si possa argomentare e confermare con adeguata dovizia di esempi .

Ma "Artigiani" è scuola anche perché si pone, come "scuola di *lettura*", in dialogo sottinteso con le molte "scuole di *scrittura*" fiorite per ogni dove. Un interfaccia scontato e naturale ma non sempre riconosciuto. Infatti spesso chi "scrive" (tanto più se in forma dilettantistica) non sempre è soddisfatto del proprio retroterra culturale, soffre di lacune (primarie o di ritorno) che non sa come colmare, non ha né tempo né voglia (pur avvertendone il bisogno), di rinfrescare cognizioni o di reperire modelli che lo aiutino a strutturare un mondo interiore e potenzialità espressive in continua evoluzione e che solo un paziente ripensamento della tradizione permetterebbe di stabilizzare e valorizzare. A tutto questo, probabilmente, potrebbe egregiamente servire il "leggere" come noi lo pratichiamo.

Ma "Artigiani della lettura" privilegia nettamente il fare sul sapere anche e soprattutto come artigianato mentale, nel senso - come si è suggerito - che anche a questo livello il sapere (come dottrina) si acquisisce per accumulo progressivo: se e in quanto la necessità di fare - nel nostro caso: *analizzare-interpretare un testo* - richiede l'acquisizione di istruzioni teoriche mirate, circoscritte, funzionali. Questa inversione tra sapere e fare è evidente già nel tipo di strumenti che vengono proposti agli aspiranti "artigiani": a) l'indice di un' "antologia-tutta-da-costruire", ampia e convenzionale quanto basta perché i prelievi possibili appaghino le curiosità e gli interessi

più vari, ma anche rispettosa di un "canone" largamente condiviso; b) l'indice di un "manuale-che-non-c'è"(*Prospetto-indice*), perché è solo l'indice ragionato (questo sì) di una serie di capitoli inesistenti (ipotetici, virtuali, tutti da scrivere), il cui scopo è introdurre direttamente alla tematica prescelta (testi, inquadramento ecc.), presentata secondo un'angolazione certo opinabile, modificabile, sostituibile, ma con forte valore di primo orientamento. Non troveremo, nel nostro indice (riferito elettivamente alla poesia e narrativa breve del Novecento), titolazioni neutre e insignificanti tipo *La poesia di Salvatore Quasimodo*, ma ad es. *Quasimodo da poeta privato e lirico a poeta corale ed epico*: ossia un embrione di giudizio storico-critico che metta sull'avviso il lettore-artigiano e ne stimoli l'inventiva. Come è ovvio, la somma di tante titolazioni ragionate fa del nostro indice anche un prospetto della letteratura italiana del Novecento: non nella forma di un pretenzioso "bignami", ma di un concentrato repertorio dal quale è sempre proficuo partire perché - costituendo un'ipotesi di lavoro - è ricco di ammiccamenti, suggestioni, segnali, formule se vogliamo, che lungi dall'imprigionare chi se ne avvale, lo incitano al contrario a verificare sul campo la sua affidabilità.
La scelta dei testi da "leggere" è assolutamente libera e avviene di volta in volta sulla base di decisioni variamente motivate e condivise, chiunque se ne faccia promotore. E naturalmente poiché il testo e solo il testo è il protagonista-principe di ogni nostro approccio, non esistono obblighi di diacronia: che Gozzano venga prima di Luzi ci deve interessare poco o nulla: e se proprio vogliamo o dobbiamo sapere chi dei due preceda l'altro, è sufficiente dare un'occhiata all'indice del "manuale-che-non-c'è" per sciogliere il dubbio. Resta il fatto che sapere quello che potremmo benissimo non sapere (come appunto la reciproca posizione di Gozzano e Luzi) non ci obbliga affatto a leggere prima Gozzano e poi Luzi: infatti è il testo da esaminare che deve attrarre e concentrare tutta la nostra attenzione. Il quale senza dubbio è intriso di "storicità", ma nella nostra ottica - ottica, lo ripetiamo, prima di tutto operativa, del *fare* - la "storicità" non costituisce un dato preventivo che è obbligatorio rispettare

a prescindere, ma è l'insieme dei riferimenti storici da evocare (e solo quelli) che servono a radicare il testo nella situazione di fatto che lo riguarda: sia per come esso appare inquadrato (in via d'ipotesi) nel *Prospetto-indice* da cui prendiamo le mosse, sia per come esso si viene a poco a poco configurando nella verifica sempre più precisa che, dopo l'inquadramento iniziale, l'analisi-interpretazione permette di compiere.

Come si vede, gli "artigiani della lettura" non rifiutano la dottrina *tout court*; la rifiutano come complesso di nozioni preventiveesibite senza vera necessità (nozionismo), ossia non funzionali alla risoluzione dei problemi posti dallo smontaggio e dal rimontaggio del testo (*analisi* prima, *interpretazione* poi). Perché il testo è per noi un oggetto e ad esso ci accostiamo con lo stesso spirito con cui, poniamo, l'artigiano-elettricista smonta e rimonta (dopo averlo riparato) un ventilatore che non funziona: per farlo, come è logico, non è necessario avere memorizzato l'enciclopedia dell'elettrotecnico e conoscere a menadito il funzionamento di tutti i ventilatori esistenti e esistiti, marche e modelli. Basta che nel procedere, ci si documenti volta a volta su come lo specifico ventilatore che abbiamo in mano è fatto, sul perché si sia guastato, su quali siano i migliori materiali e le migliori procedure perché esso torni a funzionare secondo il progetto d'origine. Naturalmente gli "artigiani della lettura" sanno bene che i testi, diversamente dai ventilatori, non si guastano: ma essendo artigiani *della lettura*, sanno che è appunto la lettura a guastarsi: e che se un testo-ventilatore smette di funzionare o funziona peggio del dovuto, ciò non dipende da difetti nascosti nella sua struttura, bensì dal modo di "leggerlo", sentito ormai come "guasto" o sbagliato per le più diverse ragioni (mutamenti nel gusto, forzature ideologiche, sopravvenuta idiosincrasia culturale, *routine* scolastica). E' appunto a questi guasti o sbagli di *lettura* che gli "artigiani" cercano di rimediare.

"ARTIGIANI DELLA LETTURA"

preliminari con esempi

Premessa. Con il presente "Quaderno" ci proponiamo di illustrare l'attività del laboratorio "Artigiani della lettura" (Associazione "Lib(e)ramente-Pollicino", per e presso la BiblioteCaNova Isolotto). Diversamente da quelli che, si spera, seguiranno, questo "Quaderno", essendo introduttivo o "preliminare", non si limita a offrire i risultati puri e semplici del lavoro compiuto, ma vuole mostrare in che modo a questi si è pervenuti, iscrivendoli in una sintetica esposizione di metodo che renda conto degli strumenti usati e delle regole operative attivate. Non mancano accenni ai presupposti teorici ai quali quegli strumenti e quelle regole rinviano, a cominciare dal significato di base dei termini usati con maggiore frequenza, ovviamente senza troppo indulgere a raffinatezze e complicati distinguo: *testo*, *forma-senso*, *analisi*, *indizi*, *interpretazione*, *con-testi*, *denotazione/connotazione*, *intertestualità* (sono evidenziati in rosso e interpolati al discorso).

I testi coinvolti (tre) ci sembrano più che idonei a soddisfare le esigenze di "preliminarità" cui si è cercato di rispondere.

Il primo - *Nel fresco orinatoio alla stazione*, di Sandro Penna - per la sua brevità e spirito provocatorio, si è prestato ottimamente a fare da "cavia" e ce ne siamo serviti per esemplificare dalla A alla Z il processo analitico-interpretativo che sta al centro del nostro modo di "leggere": ne deriva (così ci sembra) quello che dovrebbe essere, in presenza di qualunque testo, uno *specimen* compiuto e "infallibile" per poter passare da una fase di "lettura" (all'inizio) prevalentemente intuitiva, frammentaria e abbastanza fumosa, a una fase di "lettura" (alla fine) completa e coerente del testo prescelto.

Le liriche invece di Saba e di Luzi illustrano - ci sembra in modo perspicuo - l'opposta difficoltà in cui si trova il lettore-artigiano quando o per l'estrema semplicità di un testo o, al contrario, per la sua ardua decifrabilità, si accorge di non riuscire nel suo intento: *analizzare-interpretare*. Situazione fastidiosa che può assumere due forme contrarie e tradursi in lamentele di opposto segno: "ebbene, ora che ho letto e perfettamente

compreso ciò che il testo mi dice" (è il caso del *Ritratto* sabiano), "quali altri misteri dovrei scoprirvi? Perché analizzarlo e interpretarlo? Alla ricerca di che cosa?". E' questo il caso in cui la forza *denotativa* di un testo - i suoi significati "oggettivi" - rischia di bloccarci al palo di partenza (sul concetto di *denotazione* e su quello antagonistico di *connotazione* ci soffermiamo più avanti, v. C2.3). Opposte in genere le riflessioni sollecitate in prima istanza da testi come il luziano *Avorio*: ispirato a un Ermetismo davvero "ermetico" (chiuso, sigillato, imprenetrabile), subito ci sentiamo sfidati a un ansioso lavoro di decifrazione simbolica: sentiamo che in esso tutto significa "altro", ma sentiamo anche che acciuffare questo "altro", cioè i sensi riposti della poesia, rischia di imprigionarci in un labirinto di ipotesi soggettive senza onorevole via d'uscita, come attesta la difficoltà di denotare la lirica con "note" appunto che dissipino - in lingua piana e corrente - le molte ambiguità che il testo contiene (il *Ritratto* sabiano e l'*Avorio* luziano sono minuziosamente esaminati nell'ultima sezione di questo "Quaderno": cfr. D).

Il fascicolo cerca di assolvere alla sua funzione introduttiva, "preliminare", articolandosi nelle seguenti quattro parti, così intitolate:

A. Un testo di Sandro Penna,
B. Gli strumenti,
C. La procedura (e le Regole operative),
D. Denotazione e connotazione in due testi "contrapposti": *Ritratto della mia bambina* di Saba, *Avorio* di Luzi.

A) Un testo di Sandro Penna.

Ecco dunque il testo di Penna:

Nel fresco orinatoio alla stazione (da *Poesie*, 1927-1938)

Nel fresco orinatoio alla stazione
sono disceso dalla collina ardente.
Sulla mia pelle polvere e sudore
m'inebbriano. Negli occhi ancora canta
il sole. Anima e corpo ora abbandono
fra la lucida bianca porcellana.

A1) Il concetto di *testo*.

Sono sei versi semplicissimi da leggere fin d'ora e magari da mandare a memoria. Va detto comunque che il testo penniano in sé e per sé sul momento non ci interessa, servendoci piuttosto per chiarire alcuni concetti generali cui, molto utilmente, può fare da sponda. Cominciando proprio dalla nozione di *testo*, per noi fondamentale perché su di essa si incardina, nella sua semplicità di base, il nostro modo di "leggere"; in attesa di sperimentarlo concretamente sulla lirica penniana su riportata.

Il *testo*: trama e ordito, iterazioni e incongruenze

Testo (dal latino *texere* = tessere) vuol dire *tessuto*: e un *testo*, come ogni tessuto, si costituisce in virtù della *trama* (orizzontale) e dell'*ordito* (verticale) che i suoi fili, intrecciandosi, formano. Per noi leggere in profondità una lirica, un racconto, una novella, un dramma, un romanzo ecc. significa osservare da vicino, molto da vicino (con una sorta di metaforico microscopio elettronico), la *trama* e/o l'*ordito* che compongono il testo prescelto rilevandone gli elementi che una lettura "ingenua" passerebbe sotto silenzio; ossia i dati che "scartano" rispetto alle attese del lettore: e che il lettore non-ingenuo ma anzi pignolo e appena appena esperto, avverte come "stranianti". O se vogliamo, gli indizi disseminati in una sorta di scena del crimine, che tuttavia solo all'occhio esercitato dell'astuto detective assumono rilievo e significato perché in apparenza tutto, su questa scena, sembra in ordine e nulla vi compare che possa allarmare e insospettire,

mentre tutto, a ben guardare, desta perplessità e diffidenze. Uscendo non solo (ovviamente) dalla metafora poliziesca ma anche dalla genericità di termini come "scarto" e "straniamento" (causa l'uno, effetto l'altro), diremo che riferiti alla situazione *testuale* (fatta di *trama* e di *ordito*), gli "scarti" possono essenzialmente riferirsi a due tipologie ben distinte: una è quella che riguarda le ricorrenze insistite, quasi i *tic*, che scandiscono lo sviluppo orizzontale o di *trama* del testo (le chiameremo ITERAZIONI); l'altra è quella che evidenzia, in verticale (nel senso dell'*ordito*), le discontinuità di sviluppo, le "imperfezioni" che turbano l'apparente uniformità della "stoffa" testuale, introducendovi elementi di incoerenza, contraddizione, conflitto (le chiameremo INCONGRUENZE). Precisazione importante: nell'un caso come nell'altro si tratta non tanto di difetti del tessuto-*testo* in sé, quanto di segnali che il testo ci invia affinché la nostra "lettura", condotta inizialmente per così dire a occhio nudo, a mano a mano che si fa sempre più sorvegliata e attenta, affondi quanto basta perché il testo *comunichi* e cioè ci si riveli nella sua pienezza di Forma e di Senso: sia per *come* ci parla, sia per *che cosa* ci dice.

Come il testo parla, *che cosa* il testo dice: la Forma e il Senso

Poiché il messaggio di un testo può giungere a chi lo riceve segnato non solo dai contenuti che trasmette ma anche da *come* li trasmette (anche nel linguaggio comune si può dire ad es. "buongiorno" in *forme* molto diverse: una cosa è farlo col sorriso sulle labbra e in tono cordiale, un'altra a denti stretti e con un fondo di sarcasmo: ecc. ecc.), ne discende: a) che sia le ITERAZIONI sia le INCONGRUENZE possono essere tanto DI FORMA che DI SENSO; b) che sta al lettore percepire, di volta in volta, il prevalere (in fase di avvio del lavoro analitico-interpretativo) delle une piuttosto che delle altre e viceversa (*iterazioni* DI FORMA/DI SENSO, *incongruenze* DI FORMA/DI SENSO); c) che, analizzato-interpretato un testo privilegiando quella che ci sembra in prima istanza la sua configurazione dominante, analisi e interpretazione non possono dirsi pienamente esperite se non prendono in considerazione *anche* gli elementi lasciati provvisoriamente sullo sfondo, essendo impossibile che un tessuto abbia consistenza di tessuto se lo si riduce unicamente alla sua *trama* (ai suoi elementi ITERATI) o al suo *ordito* (ai suoi elementi INCONGRUI), stante che è

proprio l'intreccio di *trama* e *ordito* la condizione necessaria a garantirne visibilità e robustezza. Di qui la norma di avere sempre ben presente e di richiamare spesso alla memoria, anche se per il momento implicita e messa tra parentesi, la dimensione che la lettura "artigianale" subito non sviluppa, fermo restando però che quella dimensione esiste e che prima o poi dovrà essere esplicitata.

Esemplificando (e riepilogando): nel caso del testo di Penna esaminato più avanti, ci colpiscono subito, al livello della *trama*, un verso più lungo (metricamente) degli altri (12 sillabe, invece delle normali 11: è il secondo, detto per questo "ipermetro"), nonché due *enjambements* (tra v.3 e v.4, tra v.4 e v.5, dove fine del verso e compiutezza del pensiero espresso non coincidono; v. meglio in A2.1). Si tratta di fenomeni che *iterano* (ripetono) - come una sorta di *tic* - segnali che il lettore non può fare a meno di percepire *subito* come caratteristici della *trama* del testo: che insomma ne costituiscono l'elemento ricorrente e portante e che ci inducono a inquadrare il testo penniano come prima di tutto *iterato* nei suoi aspetti *formali* (ITERAZIONE DI FORMA). Più concretamente: quel verso ipermetro, quei due *enjambements* sono segnali che "iterano" non tanto il *che cosa* nel suo testo Penna ci dice, ma *come* lo dice: *come* il suo discorso si configura, la *forma* (nello specifico "metrica") che il suo discorso assume per comunicarci il suo *che cosa*. Naturalmente noi sappiamo che questa ITERAZIONE DI FORMA non esaurisce la complessità del testo esaminato: essa è solo la via di ingresso al testo. Per darne una "lettura" davvero esaustiva, dovremo completarla con ciò che la "lettura" iniziale ha lasciato in ombra; per cui se - come nel caso in esame - ci è sembrato evidente che il testo penniano si imponesse alla nostra attenzione perché prima di tutto *iterato* nella *forma* (nell'uso di talune forme metriche), adesso il nostro impegno dovrà concentrarsi sugli aspetti di INCONGRUITA' DI SENSO (rilevati in sede di *ordito*) che si annidano nelle ITERAZIONI (formali) individuate a livello di *trama*: è infatti solo a questa condizione che tali INCONGRUENZE (discontinuità, contraddizioni) diventano davvero pertinenti e strutturali, ossia tali da conferire alla *trama* del testo consistenza e robustezza in virtù dell'*ordito* che la integra-completa. Tanto da poter dire - come nel caso del testo penniano - che la *trama* esiste

appunto al fine di "iterare" gli elementi incongrui presenti nell'*ordito*, elementi che per adesso ci sfuggono nel dettaglio (li esamineremo in un secondo tempo), ma di cui fin d'ora possiamo avere sentore proprio esaminando le "iterazioni" di *trama* che il testo presenta, che sono, è vero, "iterazioni" sul piano della forma, ma "iterano", come preciseremo meglio (v. A2.2, A2.3), situazioni contraddittorie, "incongrue", sul piano del senso (per dirne subito una, la principale: il discendere non infamante ma nobilitante - sorta di discendere-ascendere - che caratterizza il percorso penniano dalla "collina ardente" all' "orinatoio"). Di qui, come accennato, la necessità di arricchire fin da subito la formula usata nell'approccio iniziale (ITERAZIONE DI FORMA) segnalando, a futura memoria, le implicazioni di *incongruità* che essa virtualmente contiene, riscrivendola-integrandola come segue: ITERAZIONE (INCONGRUA) DI FORMA. E' intuitivo che sviluppando l'esame del testo penniano e focalizzandone gli elementi "incongrui", la procedura da seguire sarà uguale e contraria a quella illustrata fin qui: e che se nella fase iniziale dell'interpretazione abbiamo evidenziato elementi "iterati" di *forma* che sono però anche implicitamente "incongrui", nella fase conclusiva dovremo concentrare la nostra attenzione sugli elementi "incongrui" già affiorati, che non solo debbono essere per forza "incongruenze" di *senso*, ma anche implicitamente "iterate", perché solo a questo patto - ossia applicando la formula rovesciata INCONGRUENZA (ITERATA) DI SENSO - potremo avere conferma che la già effettuata prima "lettura" del testo, si era mossa nella giusta direzione. Insomma: se il *che cosa* dice il testo è segnato da conflittualità e contraddizioni (incongruenza-incongruenze), è necessario che tali conflittualità e contraddizioni confermino le "iterazioni", le insistenze, i ripetuti richiami con cui ci era sembrato che la forma, il *come* del testo, le proponesse. Infatti solo un *senso* implicitamente "iterato" - nel caso del testo penniano - può offrire alla *trama* che *in parte* lo costituisce, il supporto di un *ordito* capace di renderlo davvero "testo", cioè intreccio calibrato di elementi (di forma e di senso) complementari e collaborativi: cioè in definitiva un organismo coerente in cui tutto si tiene.

Quello che vale per il testo penniano vale per qualunque testo gli "artigiani" decidano di affrontare. Secondo la regola semplicissima

per cui, stabilita l'applicazione di una formula di partenza, l'altra consegue necessariamente alla prima secondo il criterio di integrazione-complementarità che si è cercato di chiarire. Se, poniamo, un certo testo sembra imporsi alla nostra attenzione perché caratterizzato da un'evidente, primaria INCONGRUENZA (ITERATA) DI FORMA, è ovvio che l'ispezione successiva non potrà che svilupparsi come ricerca degli elementi *iterati* che ne incarnano il *senso*, per cui attivata la formula INCONGRUENZA (ITERATA) DI FORMA, tutto ciò che ancora di quel certo testo si può e si deve dire non può che rientrare in ciò che impone la formula complementare (ITERAZIONE [INCONGRUA] DI SENSO) a quella già citata. Se invece ci imbattiamo in un testo che sembra parlarci anzitutto attraverso il *senso* ricavabile da indizi che in vario modo tendono a "iterarlo" (ITERAZIONE [INCONGRUA] DI SENSO), è ovvio che il completamento della lettura interpretativa già avviata non potrà aversi se non cercando di rintracciare i dati *incongrui* sul piano *formale* che danno al testo visibilità e pienezza (INCONGRUENZA [ITERATA] DI FORMA): e via elencando e combinando. (Precisazione importante: fino a quando la "lettura" complessiva di un testo non è conclusa, tutto è in gioco e non è raro il caso di "letture" che, *ipotizzata* una certa chiave d'accesso al testo, a ispezione completata debbonono essere ripensate correggendo o sconfessando in modo più o meno radicale l'ipotesi di "lettura" da cui siamo partiti).

A2) Il testo penniano tra *analisi* e *interpretazione*.

Quando parliamo di analisi-interpretazione usiamo per comodità un'espressione sintetica che invece, sul piano pratico comporta due operazioni distinte e anzi opposte: l'*analisi* è lo smembramento del testo

L'*analisi*, ovvero la ricerca di Indizi (INDIZI e INDIZI-SPUNTI)

nelle sue parti costitutive, alla ricerca degli INDIZI che ci consentono di penetrare nella sua struttura più profonda (gli indizi raccolti, specie se numerosi, non hanno mai naturalmente lo stesso peso specifico, alcuni risultando secondari rispetto ad altri; si tratterà di disporli seondo probabile gerarchia e di considerare alcuni di essi inclusivi degli altri: li chiameremo INDIZI-SPUNTI perché è da essi che prende avvio il processo

interpretativo). L'*interpretazione* è invece tutto ciò che

L'*interpretazione*, ovvero la reciproca funzionalità di FORMA e di SENSO

possiamo dire sul testo allorquando, conclusa l'ispezione della sua struttura (avviata e condotta sulla base degli indizi forniti dall'analisi), provvediamo a ricostruirlo *valorizzandone* i dati di forma e di senso alla luce della loro reciproca funzionalità: se e quanto una certa "forma" è quella che meglio si adatta al "senso" da esprimere, se e quanto il "senso" che crediamo di avere individuato, trova in quella "forma" l'espressione più idonea. Un convergere-adattarsi secondo reciprocità in perfetta linea con lo spirito dell'*interpretare*, parola che significa - secondo etimologia - svolgere opera di *inter*-mediazione tra *prezzi* più o meno distanti (interprete = intermediario, mediatore, sensale: dal latino *inter*, "tra", e un derivato di *pretium*, "prezzo", "valore" e simili).

A2.1) Analisi (INDIZI e INDIZI-SPUNTI).

La relativa semplicità del testo penniano permette di rilevare subito i dati che lo caratterizzano con più immediata evidenza, e che sono - come in parte si è anticipato - il v.2, ipermetro, di dodici sillabe (tutti gli altri sono endecasillabi, cioè di undici), la doppietta di *enjembements* che segna il passaggio tra i vv.3-4 («*polvere e sudore / m'inebbriano*») e 4-5 («*ancora canta / il sole*»), il fatto che tale doppietta si concentri nella parte "bassa" del testo (secondo l'indiretto invito a "discendere" assieme al poeta contenuto nel v.2 che, essendo ipermetro, richiama l'attenzione su di sé e in qualche modo ammicca al lettore orientandolo («*sono disceso*»). Ricordiamo che l'*enjambement* (termine francese ormai universalmente diffuso) è una "figura" del discorso secondo cui tra la misura di un verso e quella del pensiero che si vuole esprimere, non c'è totale coincidenza. Es.: nel verso iniziale della poesia di Penna («*Nel fresco orinatoio alla stazione*»), alla compiutezza metrica (è un perfetto endecasillabo) corrisponde analoga compiutezza di pensiero; al contrario, ai vv.3-4 e 4-5 si verifica una asimmetria tra misura metrica (i versi finiscono) e "pensiero" del poeta, pensiero che può essere colto nella sua pienezza solo a patto di "scavalcare" la pur conclusa misura metrica di ciascuno dei versi iniziali (il 3 e il 4) andando, per afferrarne il senso, al verso successivo, ossia al 4 rispetto al

3 e al 5 rispetto al 4 (*enjambement* vuol dire appunto "scavalcamento", dal francese *jambe* = gamba).

A2.2) Interpretazione 1 (ITERAZIONE [INCONGRUA] DI FORMA).

Come si vede gli INDIZI raccolti ci permettono di accedere alla struttura del testo anzitutto (*trama*) sotto il profilo di una insistita "iterazione" *formale*: noi non sappiamo, per ora, quale *senso* attribuirle (lo vedremo in Interpretazione 2, dove l'ITERAZIONE [INCONGRUA] DI FORMA sarà riesaminata esplicitandone, a livello di *ordito,* i dati contraddittori, ossia mostrandola nelle sue caratteristiche di INCONGRUENZA: ovviamente [ITERATA] DI SENSO). Qui possiamo solo dire che essa consiste in una serie di segnali di "discesa" tutti legati al "*come*" il testo si sviluppa: nel v.2 il segnale del "discendere" è esplicitamente inviato («*sono disceso*») attraverso il dato *formale* di un inatteso allungamento metrico (verso ipermetro); tra i vv.3-4 e 4-5 il "discendere" è rappresentato e in certo modo mimato dallo stesso effetto-scalino prodotto dal doppio *enjambement* (dato anche questo relativo alla *forma* del testo, al "*come*" esso ci parla); infine è un segnale di "discesa" (avvenuta) il fatto che l'effetto-scalino prodotto dal doppio *enjambement* si concentri nella parte "bassa" del testo, anche questo un elemento qualificante per capire qual è la sua *forma*, *come* è fatto e *come* modella il proprio messaggio.

A2.3) Interpretazione 2 (INCONGRUENZA [ITERATA] DI SENSO).

Tutto lascia credere che la "discesa" penniana sia una discesa-degrado, visto che essa si arresta in un "orinatoio". Ma è davvero così? Un po' a sorpresa accade esattamente il contrario, perché il discendere del poeta porta non già al disordine ma all'ordine, e nel deprecabile "orinatoio" avviene il recupero di uno smagliante candore al quale è riposante abbandonarsi: e in cui ritrovano giusta misura gli elementi di eccesso dei quali Penna ha fatto esperienza durante l' escursione accennata nella parte "alta" della lirica: l'eccesso di calore patito sulla *collina ardente*, l' incontrollabile *ebrezza* causata da *polvere e sudore*, la sovrabbondanza di luce solare che sopraffà

gli occhi del gitante. Discendendo insomma nell' "orinatoio" Penna reca con sé il senso della esaltante avventura "in ascesa" appena sperimentata, un'avventura che il discendere (nell' "orinatoio") non rinnega ma anzi valorizza, ridimensionandola e fissandola nella paradossale ma gratificante sindrome di un ascendere-nel-discendere (INCONGRUENZA). E in effetti, se tutto sembra in apparenza contrapporre esperienza "in alto" e discesa "in basso", è poi vero che la discesa "in basso" non si configura affatto come degrado perché essa, pur restando discesa, conserva il senso nobile dell' ascesa appena compiuta: un'ascesa - tutto lascia credere - dalla *materia* allo *spirito* (altra INCONGRUENZA), se è vero che da *collina* (v.2) a *sole* (v.5) il rappresentare del poeta, già collocato "in alto", profila un ulteriore e interno moto ascendente: appunto dalla "collina" al "sole", con interposizione tra "collina" e "sole" di quell'impasto di *pelle, polvere* e *sudore* che, suscitando *ebrezza*, connota quell'ascendere come passaggio dal materiale-corporeo all'immateriale-spirituale, tanto che la parola *sole* vale ormai come esclusivo sinonimo di "luce". Se poi si considera che il *sole-luce* "canta" (che quella luce è come un canto: *sinestesia*, figura espressiva che associa campi percettivi diversi, ad es. l'uditivo-visivo nel *silenzio verde* di Carducci, nel *pigolio di stelle* di Pascoli, nell'*urlo nero* delle madri in Quasimodo), è abbastanza facile dedurne che l'esperienza alla quale Penna - nell'orinatoio, al cospetto della sua *lucida, bianca* porcellana - conferisce misura e tranquilla presenza, è quella del poetare nel suo momento conclusivo, quando l'*ardore* dell'ispirazione, assecondato da febbrile e *fabrile* artigianalità (fatta di «*polvere e sudore*»), trova la parola capace, insieme, di emanare luce e di fissarsi in canto pacificato e disteso (di produrre un canto che è tale perché animato da interna luminosità o splendore, e - in quanto "splendido" - bello). Da osservare: l'implicita analogia poeta-scultore «*polvere e sudore*» rende al vivo la fatica e i disagi che ogni arte impone, anche l'incorporea poesia.

Il discorso non è finito ma vale la pena sottolineare subito, sul piano del metodo, il rapporto di reciproca inclusione tra Interpretazione 1 e Interpretazione 2. Se quest'ultima chiama in causa, sul piano *dell'ordito* - come il nostro metodo prevede - la formula integrativa-complementare INCONGRUENZA (ITERATA) DI SENSO (per ora gli elementi" incongrui"

sono almeno due: l'ascendere-nel-discendere, il materiale-corporeo contrapposto all'immateriale-spirituale), ciò dipende dal fatto che l'Interpretazione 1 insiste nel connotare il testo penniano - sul piano della *trama* - usando la chiave di una forma-discesa (il "*come*" il messaggio inviato si con-*forma*) che di fatto "itera" una INCONGRUENZA (*ordito*) - una serie di elementi contraddittori - che adesso il prosieguo del processo interpretativo chiarisce nei suoi esatti termini: all'inizio essa sembra risiedere nel conflitto tra l' "alto" dell'avventura *sulla collina* e il "basso" dello spossato abbandono *nell'orinatoio*, alla fine essa si prospetta come (incongrua, assurda) compresenza, nello stesso discendere, di "basso" e "alto" (come si è detto: sorta di ascendere-nel-discendere), perché la discesa, volendo essere non già sconfessione ma compimento dell'avventura vissuta "in alto", si protegge da ogni rischio di degrado rivelandosi approdo non già - e brutalmente - a un orinatoio, bensì alla luminosità (Bellezza) della sua porcellana.

Quanto poi al *senso* vero e pieno di questo approdo-conquista, esso non è difficile da definire: l' "orinatoio" (lo si è accennato) non solo non rinnega l'esperienza immateriale-spirituale di un'ebrezza poetante che mossa da ardore ispirativo tende a farsi canto luminoso (ossia Bellezza), ma ridimensiona quella esperienza conferendole una misura di vivibile quotidianità nella quale trovano riscatto e nobilitazione anche gli elementi materiali-corporei dei quali si sostanzia, nella convinzione che la Bellezza-luce abbia in sé la forza per penetrare a fondo anche in ciò che è corporeo e per dissolverne l'opacità e il peso (del resto la metafora penniana che attribuisce al poeta i disagi e la fatica fisica propri dello scultore - «*polvere e sudore*» - tende proprio a questo, a fare dell'arte e della Bellezza il principio di nobilitazione della materia: o per dir meglio, come spiega Michelangelo in un famoso sonetto, a ritrovare nella materia, liberata poco a poco dal "di più", dal «*superchio*» che la ingombra, l'idea o «*concetto*» che virtualmente già essa contiene, ma che solo la mano dell'artista-scultore, guidata dall' «*intelletto*», riesce alla fine a isolare e porre in piena *luce*: «*Non ha l'ottimo artista alcun concetto / ch'un marmo solo in sé non circonscriva / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all'intelletto*»). Infatti, nella visione penniana il Bello è

innanzi tutto "luce" e "bianchezza", esattamente come *lucida bianca* è la porcellana dell'orinatoio, la cui "splendente bianchezza" sembra derivare dalla straripante "luce" solare (v.5), tuttavia deprivata della sua prepotenza abbagliante e trasformata in vivibile luminosità interna alle cose, anche alle più degradate. Paradossalmente (e imprevedibilmente) la Bellezza si rende dunque percepibile e praticabile anche e *soprattutto* a partire dalla parte "bassa" dell'esperire umano, quando (dopo l'esercizio vertiginoso ma anche annichilente della Poesia), l'anima *ri-discende* nel corpo, sulla china di un abbandono scevro da timore («*Anima e corpo ora abbandono*», v.5) perché solo attraverso il corpo l'anima acquista consistenza e visibilità, e può diventare-riconoscersi "bella" (pulita, ordinata, luminosa). A tal punto il corpo è innocente e a tal punto il contatto con esso non deve imbarazzare che, già parte "bassa" dell'umano *(corpo* contro *spirito*), è del tutto lecito rappresentarlo in quella sua stessa parte più "bassa" ancora, deputata a espletarne le funzioni fisiologiche in un orinatoio: in esso, nell'orinatoio, fatto di «*lucida bianca porcellana*», la "luce del sole che canta", pur restando principio di *elevazione* spirituale, si fa Bellezza affabile e alla portata di tutti, e chiunque si senta uomo libero, aperto all'avventura e all'incontro con gli altri (l'orinatoio è *alla stazione*) ne può agevolmente godere.

Ma non è difficile leggere nel testo penniano anche una larvata polemica antiromantica, con il suo rifiuto di un'idea della poesia come abbacinante ma anche generica-fumosa *ispirazione*, e il ritorno a una sorta di moderno (e in apparenza irriconoscibile) classicismo. Nel *senso* del testo insomma si può ravvisare, in termini storici, anche il ricorrente conflitto (ulteriore INCONGRUENZA) tra *"classico"* e *"romantico"*, e nella scelta del *classico* la decisa opzione per un'idea di arte che, pur animata nel suo scatto iniziale da fervore romantico, accetta poi di *discendere* e di fissarsi nella "marmorea" (luminosa-bianca) compostezza del Bello: nella calma pacificata di un fantasticare che il *corpo* compatto del "marmo" rende oggettiva, tangibile, condivisibile; anche quando la Bellezza, in apparenza ormai negletta dai moderni, si rifugia, più che nel "marmo", nella «*lucida bianca porcellana*» di un orinatoio, come del resto, prima di Penna, aveva osato suggerire Duchamp (cfr. Marcel Duchamps, *Fontana*,

1917), pronto a ritrovare il Bello in oggetti di uso funzionale (ossia sottratti alla loro funzione corrente), e a sfidare la forza di tenuta dell' "arte bella" in un'epoca in cui l'invasione-aggressione di *cose* in apparenza dalla Bellezza molto lontane, sembrava ormai incontenibile. A quella Bellezza nondimeno l'artista ("dadaista") cerca di riaccostarsi, trasformando un volgare prodotto della ditta Mutt (come suona la falsa firma d'autore) in una "scultura": d'altra parte se Penna parla del poeta come potrebbe parlare di uno scultore (evocandone l'ebrezza creativa anche e soprattutto attraverso la fisicità di una pelle intrisa di «*polvere e sudore*»), forse non è un caso che il suo "orinatoio" sia stato già trasformato da Duchamp, non molti anni prima, appunto in una "scultura".

Marcel Duchamp, **Fontana (Orinatoio)**, 1917

B) Gli strumenti (il Programma preventivo, il Prospetto-indice, le Cronologie degli autori, il "Dizionario" letterario).

B1) Il *Programma preventivo*.

E' un'amplissima antologia (virtuale) della letteratura italiana del Novecento (è virtuale perché consta solo di titoli: diventa attuale nel momento in cui questo o quel titolo si fa - per consapevole scelta - testo esplicito, testo da "leggere"). Sui contenuti, variamente perfettibili e in genere esemplati su ciò che offrono le migliori antologie scolastiche, non c'è molto da dire (unico limite: la quasi esclusiva scelta di narrazioni brevi e di testi poetici non troppo estesi per ovvie esigenze di praticabilità "artigianale"). Il *Programma* ha però anche il valore di uno strumento di lavoro, e questo per almeno due ragioni: a) perché allarga il ventaglio delle nozioni letterarie ricavabili dal *Prospetto-indice* (se ne parla qui sotto: B2), iscrivendole contestualmente (con opportuni rinvii) nella struttura da esso predisposta; b) perché fornisce un campo di scelta dei testi che permette ampia libertà di movimento evitando - tuttavia - ogni rischio di dispersione, dato che ogni testo è facilmente rintracciabile e inquadrabile secondo affidabili coordinate; di qui la possibilità di scegliere i nuovi testi da analizzare-interpretare con sempre vigile cognizione di causa, pur ubbidendo magari all'estro del momento (ad es., letto Penna si può decidere di approfondire Saba, se non altro per verificare di persona identità e consistenza della linea poetica "sabiana" in cui Penna è inserito; cfr. ancora B2).

B2) Il *Prospetto-indice*.

Il solo strumento ufficiale di lavoro di cui gli "artigiani" in partenza dispongono, è il *Prospetto-indice della letteratura italiana del Novecento*, sorta di indice di un manuale "che non c'è" (e il cui valore stimolativo, proprio per questo, ci sembra notevolissimo perché evita, da una parte, che l'interesse primario dedicato al testo si disperda dietro curiosità non direttamente funzionali all'obbiettivo da raggiungere; e perché spinge, dall'altra, a immaginare quale potrebbe essere il contenuto dei suoi vari

capitoli laddove disponessimo delle cognizioni utili a scriverlo noi stessi sulla base delle analisi-interpretazioni nel frattempo esperite). Niente affatto pensato come un improprio "bignami", esso serve non già a dare un'affrettata infarinatura sulla materia letteraria, ma tende al contrario a liberare il campo dell'analisi-interpretazione del testo da tutto ciò che può pre-giudicarla, offrendo nondimeno in compenso al "lettore artigiano" gli spunti (storici e teorici) che servono a intraprenderla. In questo senso si tratta di un Indice "ragionato", lontano sia da ogni illusoria neutralità, sia da ogni pretesa di immodificabile compiutezza: consta di definizioni "forti" e al tempo stesso stringate, alcune direttamente mutuate dalla manualistica più accreditata, altre allestite da noi stessi, magari utilizzando e ricombinando in vario modo definizioni preesistenti; suo compito esclusivo è fornire *ipotesi di lavoro* utili per partire ma assolutamente bisognose di verifica ogni volta che l' intervenuta analisi-interpretazione di un certo testo - e conseguentemente l'accumulo di nuove cognizioni - renda indispensabile un controllo della loro effettiva affidabilità. Siamo certi che la metafora critica *"il fiore e il gambo"*, colga l'essenza della poesia penniana? Ed è convincente la qualifica di *"irresponsabilità"* che a tale poesia normalmente si attribuisce (qui e sotto ci si riferisce allo specifico passaggio del *Prospetto* in cui si parla di Penna: se ne può avere più precisa nozione in C2.1)? D'altra parte - retrocedendo e contestualizzando dal particolare al (sempre più) generale - che cosa potremmo dire della sua appartenenza alla ***linea "antinovecentesca"*** o **"sabiana"**? Quali altri poeti vi appartengono? In che senso e con quanta originalità essa tenta di andare (citiamo fedelmente dal *Prospetto*) *"oltre le chiusure ermetiche"*: il tutto in una fase del Novecento (*"dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta-Settanta"*) in cui "c*ultura e letteratura*" ripensano se stesse *"tra fedeltà alla tradizione e necessità di misurarsi con il mutato volto della storia"*? Eppure, nonostante informazioni così reticenti e problematiche, il *Prospetto-indice* assolve a una funzione preziosa perché, grazie proprio alle domande che suscita, orienta la "lettura" dei testi senza condizionarla con l'offerta di impossibili certezze. D'altra parte - qualunque sia il grado di "verginità" che vogliamo attribuire al nostro occhio - è impensabile che si possa accostare un testo e "leggerlo" con cognizione di causa partendo dal

vuoto assoluto: gli ammiccamenti e gli stimoli di cui è sparso il *Prospetto* hanno appunto lo scopo di fare di quel vuoto un vuoto relativo spingendo il "lettore" ad approfondire per proprio conto una ricerca che comunque ha nel testo prescelto il proprio sbocco. Ci riescono? Non ci riescono? *A priori* non lo si può dire: ma lo si può dire (o incominciare a dire) una volta approdati a quel luogo reale (il testo) verso cui la "mappa", con le sue suggestioni, ci ha sospinto; solo a quel punto potremo giudicarne l'efficacia e eventualmente correggerne-integrarne le indicazioni. Nel caso del nostro testo-cavia, ad es., possiamo dircene abbastanza soddisfatti: se la Poesia è un "fiore", è intuitivo che Penna non ne disprezzi affatto il "gambo" (come non disprezza - *mutatis mutandis* - «*la lucida bianca porcellana*» dell'orinatoio), utile anch'esso - "il gambo" - a conferirle il tasso di Bellezza che, nella prospettiva penniana, alla poesia si confà. Che poi quest'idea di poesia - sorta di affabile riedizione dell'idea di poesia come "fiore del male" (C. Baudelaire, *I fiori del male*, 1857 sgg.) - sancisca anche l' "irresponsabilità" del poeta, ci sembra ovvio, visto che la poesia, tendendo anzitutto alla Bellezza, sfugge a qualunque obbligo ("responsabilità") di tipo moralistico e didattico, non avendo nulla da insegnare. D'altra parte il candore fanciullesco della poesia penniana poco ha anche a che vedere con le chiuse macerazioni ermetiche, preferendo come modello (nella sua vocazione *antinovecentesca*) alle criptiche complicatezze di un discorso poetico "chiuso" e per pochi, la lineare chiarezza quasi-prosastica della poesia di Saba, protesa, come quella di Penna, nella fase difficile del generale ripensamento culturale del secondo dopoguerra, sì a innovare ma nel solco della tradizione e con l'obbiettivo di instaurare un moderno "classicismo".

B2.1) Il *testo* e i suoi con-testi.

Riassumendo: il *Prospetto-indice* serve, come ogni "mappa", a fissare la posizione di uno o più testi nel doppio con-testo che li inquadra e li circoscrive.

I con-testi: diacronico-storico e sincronico-concettuale

che poi si tratti di un con-testo *doppio*, non è difficile da spiegare. La poesia penniana, come si è accennato, intrattiene nel Novecento un

rapporto antagonistico con la poesia ermetica: il che vale immediatamente a caratterizzarla in senso diacronico-storico (si colloca in una certa fase *temporale* del secolo, assolve a una funzione *storica* anti-ermetica). Ma essa è pur sempre *poesia* (o pretende di esserlo) e come tale appare riconoscibilmente inscritta in una nozione di Poesia che pur storicamente esposta a continue e imprevedibili trasformazioni diacronico-storiche, è quella che i secoli ci hanno trasmesso; e anzi, solo riportandola (o tentando di riportarla) alla riconoscibilità di una tradizione, se ne possono meglio accertare gli elementi innovativi, come ad es. la tendenza a ridurre o annullare, "irresponsabilmente", il proprio spessore moralistico e didattico, con conseguente degrado (almeno in apparenza) della sua identità "nobile" e con improvvisa apparizione di sgradevoli "gambi" (o anche "orinatoi") che radicano nel terrestre i suoi valori cromatici e olfattivi per così dire "puri" (propri della purezza del fiore *senza* "gambo"), e che ammettono l'ingresso - nel fiore *con gambo* della poesia - di motivi in altri tempi considerati impoetici come appunto l' "orinatoio". I modelli utilizzati (Saba) sono quelli secondo cui la storia della poesia novecentesca sembra andare *contro* se stessa (anti-novecentismo), respingendo canoni largamente dominanti (ermetismo) e proponendo forme di classicismo non già puramente restaurativo ma teso, nella sua disarmante semplicità, ad andare *oltre* le proposte chiusamente elitarie del poetare ermetico, autoreferenziale e "separato": il tutto su una linea di ricerca che pur conforme alla storia ideologica e politica del Novecento (altamente confusa e conflittuale) e pur smantellando in apparenza l'idea tradizionale di Poesia, alla tradizione comunque riapproda, in forme certo mutate, ma non meno precise e solide di quelle precedenti. D'altra parte, non solo l'idea di Poesia ma anche quelle di Bellezza, Modello, Classicismo, Tradizione e via dicendo, anche se costrette dalla storia a ridefinirsi secondo criteri moderni, resistono e riprendono vigore, rendendosi di nuovo disponibili all'uso, come repertorio di un con-testo sincronico-concettuale che i mutamenti diacronico-storici alterano ma non cancellano (sincronico-concettuale: relativo a *nozioni* che, nonostante gli scossoni del tempo-storia, sono e restano *sincrone*, ossia sostanzialmente "simultanee" e uguali a se stesse). Detto un po' diversamente: concetti come Poesia, Bellezza,

Modello, Tradizione e via elencando (il repertorio è smisurato), nella loro persistente riconoscibilità, sono condizione perché il "discorso" sulla letteratura si mantenga fedele alla propria specificità disciplinare; perché messi di fronte a un testo *letterario* si eviti il rischio di "leggerlo" secondo criteri non-letterari, come potrebbe essere - esagerando un po' - la moda di certe letture "pluridisciplinari" scolastiche di anni non lontani, tese magari a fare della *Ginestra* leopardiana anche un documento di... vulcanologia. L'area della "letterarietà" del resto è molto estesa come può constatare chiunque tenti un catalogo delle "voci" che potrebbero rientrare in un "*Dizionario*" specificamente dedicato al con-testo sincronico-concettuale della letteratura, ossia costituito dai termini e dalle formule che illustrano le intenzioni, i modi, le forme dell'azione letteraria (novecentesca o meno): restare in quest'ambito, evitare gli sconfinamenti a casaccio, significa appropriarsi del linguaggio che serve a "pensare" la *letteratura* e solo quella: e quindi a parlarne con cognizione di causa, almeno fin tanto che il lessico vigente, pur segnato internamente dal tempo-storia, rimandi a *concetti* affidabili e riconoscibili e dunque *sincronici* perché provvisti di una sorta di ideale "con-temporaneità" in grado di prevalere (finché sarà in grado di prevalere) su ogni spinta al definitivo mutamento.

B3) Le *Cronologie degli autori.*

Ulteriore strumento di lavoro sono le *Cronologie* relative alla vita e alle opere degli autori presi in esame. Poiché sono strettamente funzionali al testo o ai testi analizzati-interpretati (secondo un criterio pragmatico-*artigianale* che rifugge da ogni astrattezza), le *Cronologie* sono uno strumento doppiamente "dinamico": vuoi perché saranno più o meno circostanziate a seconda del testo-testi dell' autore che si è deciso di affrontare (e dunque in stretto rapporto con la fase della sua produzione più direttamente coinvolta), vuoi perché, non essendo chiaro all'inizio quali saranno gli sviluppi del lavoro analitico-interpretativo intrapreso, è difficile stabilire fin da subito su quali elementi sarà opportuno soffermarsi perché ogni *Cronologia* risulti davvero funzionale all'identikit dell'autore prescelto. Le *Cronologie* ripercorrono in forma il più possibile oggettiva gli accadimenti essenziali della vita di un certo autore e le tappe relative

alla produzione-pubblicazione dei suoi testi. Servono ad "animare" il rapporto tra i dati biografici stringatissimi presenti nel *Prospetto-indice* (Penna: Perugia, 1906-Roma, 1990) e i dati bibliografici non meno spartani riportati nel *Programma preventivo* (ancora Penna: semplice citazione delle *Poesie* con date delle loro apparizioni e riedizioni: 1939, 1957 sgg.). Le *Cronologie* si vietano espressamente qualunque notazione critica, limitandosi a mediare tra i dati in *Prospetto* e quelli in *Programma*, così da meglio intendere-articolare le formule definitorie presenti in partenza nel *Prospetto-indice*.

B4) Il *"Dizionario" letterario*.

Non meno virtuale e *in fieri*, di lenta e progressiva costituzione, è il *Dizionario letterario* che deve accompagnare il farsi del lavoro artigianale in parallelo con la "lettura" dei testi. Se le *Cronologie* gravitano piuttosto sul versante con-testuale diacronico-storico (cfr. B2.1), il *Dizionario letterario* tende piuttosto a strutturare nozioni proprie del con-testo sincronico-concettuale, nel senso ad es. - lo si è accennato - di precisare se e quanto l'idea tradizionale di Poesia conservi una sua riconoscibilità nonostante la diversa accezione che lo stesso termine assume, poniamo, negli ermetici e nel "sabiano" Penna. Sorta di "diario" in continuo accrescimento delle nozioni sincronico-concettuali progressivamente acquisite dagli "artigiani" nel corso del loro lavoro, il *Dizionario* registra quanto l'impegno sui testi lascia loro come patrimonio e attrezzatura concettuale necessaria a "pensare" la letteratura: ad accostare cioè il testo *letterario* come specifica forma di "sapere", provvista di una sua (relativa) costanza di terminologia, strutture e modi di essere, nonostante le trasformazioni diacronico-storiche cui è esposta e i mutamenti di aspetto che ne conseguono.

C) La procedura (e lo Schema operativo di massima)

L'analisi-interpretazione penniana di cui si è dato esempio in A2) permette a questo punto di immaginare un protocollo abbastanza definito e affidabile di "artigianato della lettura" sostanzialmente valido, tappa dopo tappa, per qualunque testo si voglia affrontare. Restano da fare alcune precisazioni importanti, ma esse risulteranno più chiare se direttamente interpolate all'ipotesi di simulazione di seguito proposta (e al solito applicata concretamente al testo di Penna: lo **Schema operativo di massima** riepiloga di volta in volta le operazioni da compiere in successione).

C1) Scelta di un testo.

Secondo criteri non fissi, su proposta del *tutor* o degli "artigiani": l'area normale di prelievo è il *Programma preventivo* (B1); niente impedisce tuttavia che si possano proporre anche testi lì non inclusi e prescelti in base a gusti personali, a interessi sorti nel frattempo ecc.;

Schema operativo di massima:

1) scelta di un testo (*tutor* e/o "artigiani", in genere dal *Programma preventivo*)

C2) Comprensione del testo.

Il suo momento-*clou* è naturalmente rappresentato dall'*analisi-interpretazione*, ma questo non è l'unico né il primo in ordine di tempo. Infatti "comprendere" un testo (latino *comprehendĕre* = prendere insieme, abbracciare) significa circoscriverlo e spiegarlo in tutti i suoi aspetti. Il che comporta una serie di operazioni che possiamo indicare come segue:

C2.1) inquadrare l'autore con l'ausilio del *Prospetto-indice* (contesto diacronico-storico/contesto sincronico-concettuale: cfr. B2.1). Precisazione importante: i dati di con-testo (di entrambi i tipi di contesto ricordati) saranno da considerarsi *due volte*: in questa fase (fase 1), come elementi di un inquadramento ipotetico e perfettibile (suggerimenti del

Prospetto-indice), alla fine (fase 2) come oggetto di verifica e di eventuale correzione/arricchimento/ anche ripudio, se la "lettura" nel frattempo esperita, lo impone.

Schema operativo di massima:

C2) Comprensione del testo:

C2.1) inquadrare l'autore (fase 1; fase 2, v. C3.2). Uso del *Prospetto-indice*. Riportiamo fedelmente da quest'ultimo le coordinate che inquadrano Penna, rispettando anche la grafica usata (i puntolini sostituiscono-eliminano tutto ciò che nel *Prospetto* non riguarda Penna).

- Dal **Prospetto**:

Il Novecento: dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta-Settanta

11. Cultura e letteratura tra fedeltà alla **tradizione** e necessità di misurarsi con il mutato volto della storia

.....

b) La poesia oltre le chiusure ermetiche [**ermetismo**]

.....

b3) La ***linea "antinovecentesca"*** o "***sabiana***" (estranea all'ermetismo):

Il fiore e il gambo: la poesia "irresponsabile" di **S. Penna**

*C2.2) **elaborare un** "Dizionario" letterario.*

Penna è inquadrato sulla base di un con-testo diacronico-storico che non esclude indicazioni sincronico-concettuali: i termini in grassetto costituiscono infatti il nucleo di un possibile "*Dizionario*" *letterario* (v. B4) che gli approfondimenti successivi permetteranno di arricchire ma di cui già il semplice accostamento alla poesia penniana offre significativi esempi. Non si insisterà mai abbastanza sulla necessità di una costruzione *graduale* di detto *Dizionario*, la cui funzione è prima di tutto pratica, finalizzata ad esigenze ("artigianali") di pronto impiego: per questo motivo sarà cura del *tutor* illustrare di volta in volta le nozioni che ogni termine evoca solo per quel tanto che servono a capire gli autori e i testi prescelti. Non parleremo

mai di Poesia, Bellezza, Classicità ecc. in tutta l'estensione della loro vita storica, ma solo per quella parte di essa che l'autore e il testo in esame coinvolgono. Il che non toglie che cambiando autori e testi, nozioni già parzialmente esplorate debbano essere integrate o corrette, con l'effetto di ottenere un *Dizionario* "componibile" sempre più ampio e preciso.

Schema operativo di massima:

C2.2) elaborare un "*Dizionario" letterario* (riferito a Penna): **novecento**; **tradizione; ermetismo; antinovecentesca (o sabiana), linea**; con qualche giustificazione si potrebbero ipotizzare "voci" del tipo **"irresponsabile", poesia** o **irresponsabilità dell'arte**, ma anche "voci" più personalizzate (con indicazione dell'autore di riferimento) come **Il fiore e il gambo (Penna)**, definizione sintetica della poesia penniana derivata da Piero Bigongiari, che ne parla come di un «*fiore dal gambo invisibile*» (e v. di Francesca Bernardini Napoletano il saggio penniano *Il gambo del fiore. Sandro Penna e la poesia italiana del Novecento*, in A.A.V.V., *Sandro Penna. Una diversa modernità*, 2000).

C2.3) lettura collegiale del testo prescelto: denotazione e connotazione.

Dei testi prescelti si dà lettura collegiale, lettura che può essere fatta a turno dai singoli "artigiani" o affidata a un solo lettore, secondo opportunità. La lettura sarà ripetuta, in tutto o in parte o a campione, ogni volta che si renderà necessario richiamare i passaggi qualificanti di un certo testo e/o ricostruire la sua fisionomia complessiva senza per questo doverlo ripercorrere interamente. In A2 si è cercato di spiegare in che senso una corretta lettura "artigiana" sia insieme *analitica* e *interpretativa*, prevedendo due operazioni distinte in qualche modo opposte: smontaggio e rimontaggio di un testo. Tuttavia in quella distinzione-opposizione si annida un problema che la relativa semplicità del testo penniano preso a modello ci ha permesso fin qui di rinviare. Ma il problema sussiste e non sempre è di facile soluzione perché coinvolge il rapporto tra "oggettivo" e "soggettivo" che rispettivamente *analisi* e *interpretazione* implicano; e che, da questo diverso angolo visuale, si può riformulare come rapporto tra aspetti *denotabili* di un testo (analisi, smontaggio) e sua *connotatività*

(rimontaggio, interpretazione). La domanda è: il passaggio dai dati oggettivi o "denotabili"di un testo (evidenziati dall'*analisi*) a quelli soggettivi e "connotati" (messi in luce dall'*interpretazione*) è lineare, progressivo e a senso unico o altalenante e dialettico (tra andate, ritorni, adattamenti) come se non altro fa supporre l'essere l'*analisi* e l'*interpretazione*, procedure in certo modo contrapposte (smontaggio/rimontaggio)?

Ma definiamo meglio i termini DENOTAZIONE e CONNOTAZIONE:

denotazione/*connotazione*: accertamento oggettivo-letterale/soggettivo-simbolico del messaggio del testo

- DENOTAZIONE: accertamento oggettivo (in senso lato, letterale) di *come è fatto* e di *che cosa dice* un testo (procedure tecniche più usuali e dirette per "denotare" il testo: "note", appunto, e parafrasi). Il *come è fatto* un testo, a livello denotativo, si definisce SIGNIFICANTE, il *che cosa dice*, SIGNIFICATO. Poiché si tratta di una terminologia mutuata dalla linguistica (il che vale anche per i termini "connotativi" *forma* e *senso*: v. sotto), un testo, a livello denotativo, coincide con una serie di *parole* per denotare le quali è necessario far corrispondere ai diversi *significanti* (ad es. *c,a,n,e*: in italiano, ma in inglese *d,o,g*) il relativo *significato* (animale a quattro zampe, che abbaia ecc.), condizione necessaria (anche se non sufficiente) per capire *che cosa dice*. E' superfluo precisare che se le *parole* da denotare contengono nozioni su cui è necessario essere informati, la denotazione, ossia le "note" deputate a chiarificarle debbono essere *informative* quanto basta per comprenderne la lettera (se vi si parla di Garibaldi o del volo dei "puffini" [cfr. più avanti Saba: D3.2.2, **5**], bisognerà spiegare in nota chi è stato Garibaldi o che tipo di uccello sia il "puffino");

- CONNOTAZIONE: la *connotazione* concerne invece l'accertamento soggettivo (in senso lato, simbolico) di *come* è fatto e di *che cosa dice* un testo (*con-notare*: notare, descrivere insieme. «Descrivere qualcosa per descriverne un'altra che viene posta in rapporto con la prima. *La descrizione della morte dell'eroe connota anche la fine della civiltà di cui egli è il campione*», DIR, Firenze, D'Anna, 1988). Che la *connotazione* abbia a che fare (in senso lato) con il simbolo lo conferma l'etimologia della parola "simbolo" (dal greco *sýn* = insieme + *bállein* = gettare: "gettare" insieme, associare, unire) che sottolinea appunto il fatto che qualcosa si

definisce grazie a qualche altra cosa, acquisendo ciascuna delle due spessore e valore *in rapporto* all'altra. Il *come è fatto* un testo, a livello connotativo, si definisce FORMA, il *che cosa dice*, SENSO. Il testo letterario presenta indubbiamente elementi "connotati": contiene cioè una diffusa potenzialità simbolica che lo predispone a una lettura oltre che analitica, *interpretativa*. E se essa non si riflettesse nello specchio di una interpretazione capace di attualizzarla, rimarrebbe semplice e non valorizzata potenzialità. Inutile dire che in questo passaggio la soggettività dell'interprete è determinante, perché sta a lui decidere quali elementi del testo considerare "connotativi", in quale rapporto gerarchico connetterli, quale valore simbolico attribuire a ciascuno di essi e via elencando.

Del resto, come si può vedere dall'esempio penniano, l'interpretazione in precedenza proposta si sviluppa (al pari di ogni altra) sul piano connotativo, ossia dando per ovvio che il testo sia "connotato" e che Penna non abbia voluto limitarsi a mettere in versi (ma perché "in versi"?) un semplice episodio di spossatezza fisica e di piacevole rilassamento fisiologico, ma abbia voluto dirci altro (molto altro). Ricordiamolo: la discesa-non degrado del poeta dalla «*collina ardente*» al «*fresco orinatoio*» della stazione è segnalata-mimata dagli elementi formali (metrici) del testo, che dunque *associa* il dichiarato "discendere" del poeta (ma in un verso di *forma* particolare: ipermetro), all'effettivo discendere di *sé testo* grazie ai due scalini creati da un doppio *enjambement*. Mentre l'evidenza conclusiva non tanto dell' "orinatoio", quanto della «*lucida bianca porcellana*» di cui è fatto, *si associa*, come *senso*, alla precedente esperienza di un "ardore" capace di attingere il "canto luminoso del sole" e di offrirlo agli uomini comuni (come "lucida bianchezza" di porcellana, cioè come poesia-Bellezza divenuta fruibile quotidianità), per appagare il loro bisogno di fidente abbandono alla vita. Invece sul piano *denotativo* il testo di Penna non presuppone alcuna difficoltà (al punto da non richiedere né *note* né, meno ancora, *parafrasi*, cioè "circonlocuzioni" o "diciture con parole simili" [DIR, cit.] - dal greco *para* = accanto, *phrásis* = frase - al fine di renderlo più comprensibile, come potrebbe accadere nel caso di difficoltà linguistiche talmente continuative ed estese da sconsigliare come antieconomico l'uso di singole *note* e da far preferire al loro posto la scelta

di vere e proprie "traduzioni", cioè di *parafrasi* più o meno estese delle parti da spiegare).

L'accertamento *denotativo* di un testo serve a fissare il punto di riferimento in rapporto al quale è possibile misurare il grado di "artisticità" del testo stesso (ossia la sua forza connotativo-simbolica). Ma il rapporto tra accertamento *denotativo* e accertamento *connotativo* non è affatto semplice da stabilire perché svaria tra estremi assai divaricati: il che rende spesso l'interpretazione altamente problematica, visto che si va da testi che l'eccesso di facilità denotativa rischia di celare nella loro "artisticità" (ossia nella loro forza connotativo-simbolica), a testi che, all'opposto, l'eccesso di complessità connotativo-simbolica (il loro alto grado di "artisticità") rende difficili da accertare nella loro fisionomia denotativo-letterale (esempi dell'un tipo e dell'altro possono essere, rispettivamente, *Ritratto della mia* bambina di Saba e *Avorio* di Luzi: su entrambi ci soffermiamo nella prossima sez.D). Il che significa che se è vero che l'*analisi* del testo (cioè il suo smontaggio) è la base del suo rimontaggio *interpretativo* (dell'*interpretazione* che ne ricompone le parti in una sintesi-lettura rinnovata e più "corretta" delle precedenti), è anche vero che tanto l'una quanto l'altra operazione non si possono compiere se, *prima di tutto*, non si comprende la "lettera" del testo da analizzare-interpretare. O, detto più semplicemente, è impossibile procedere alla *connotazione* di un testo se *prima di tutto* non si provvede a *denotarlo*. Ma come rispettare questa sequenzialità se (caso Luzi) l'eccessivo grado di artisticità di un testo ne impedisce il previo accertamento denotativo costringendoci fin da subito a interpretarlo, tanto è evidente e prevaricante la sua fisionomia simbolica? Ebbene, la successività *denotazione/connotazione*, il rapporto prima-dopo che dovrebbe caratterizzare i due accertamenti, non vanno intesi in senso banalmente cronologico ma logico perché spesso (ma dovremmo dire sempre) è proprio l'interpretazione (l'accertamento dei dati connotativi) che ci permette di comprendere il testo *anche sul piano denotativo*, stante che - di fronte ai tanti dubbi in cui inciampa a ogni passo il tentativo di *denotarlo* - solo una lettura connotativa ben argomentata può sperare di offrire *ex-post* a se stessa, la base denotativa che può giustificarla. E' ben arduo spiegare in una "nota", fin da subito, che cosa possa voler

dire l'esordio luziano in *Avorio*, «*Parla il cipresso equinoziale*» (chi è il "cipresso equinoziale"? e come fa a parlare? e che cosa dice? Cfr. D6.2.2). Ma forse tale difficoltà risulta superata (e lo stesso vale per quelle che seguono) se, individuato il disegno profondo della lirica, l'*interpretazione* ipotizza che il "cipresso" sia l'alter-ego metaforico del poeta, destinato come ogni altro uomo alla morte ("cipresso") e nondimeno, in quanto poeta vocato a "parlare", capace, con la sua parola-poesia, di vivere nel mito imperituro appunto della poesia-Bellezza (e dunque, grazie al suo "parlare", *equidistante* tra la morte individuale-personale che lo attende come uomo, e la vita perenne della poesia, nella cui storia anche la poesia da lui prodotta aspira a collocarsi). D'altro canto, se è vero che l'accertamento *denotativo*, ottenuto attraverso il processo interpretativo (ossia *connotante*) di un testo è sempre "presunto", ugualmente "presunto" ne è anche l'accertamento denotativo, anche quando in apparenza non crea problemi (come nel caso del *Ritratto* di Saba), stante la necessità di ripensare gli elementi *denotati* iniziali (specie se non lasciano del tutto soddisfatti) a connotazione effettuata, perché forse (ma è un "forse" superfluo) quello che all'inizio ci sembrava, sul piano denotativo, chiarissimo, adesso si rivela meno semplice e convincente di quanto appariva. Certo la "bambina" che chiede al padre-Saba di uscire con lui continua ad essere la piccola figlia del poeta, come senza problemi avevamo appreso: e tuttavia quella "bambina-semplicemente figlia" risulta ora insufficiente e sfocata, perché *nel testo* (se non *nel vissuto*) di Saba, essa è ben altro rispetto a quanto le eventuali "note" potevano dirci di lei nella sua realtà extra-artistica di base. Tutto questo a riprova che "comprendere" davvero un testo (artistico) nella sua completezza e coerenza, esclude di fatto qualunque netta separazione tra dati oggettivi (accertabili *denotandolo*) e dati soggettivi (unicamente affidati al processo interpretativo-*connotativo* chiamato a valorizzarli). Dati oggettivi e dati soggettivi sono gli uni specchio degli altri: sono "oggettivi" quelli che l'interpretazione ("soggettiva") del testo di volta in volta praticata, fa appunto apparire come "oggettivi": ossia *necessari*, per numero e funzione, a conferire al testo ("tessuto") il massimo di evidenza e robustezza, in coerenza con l'interpretazione che se ne è data.

Schema operativo di massima:
C2.3:
1) lettura collegiale del testo prescelto;
2) eventuale DENOTAZIONE collettiva del testo prescelto (note-parafrasi da allestire in proprio o, se disponibili, da ricavare utilizzando la varia (e più accreditata) pubblicistica destinata alla scuola;
3)CONNOTAZIONE. Questo punto comporta che si effettui l'operazione interpretativa articolandola su due momenti distinti (nel caso di Penna v. quanto già detto in A2.2 e A2.3):
3.1) il *tutor* propone un'ipotesi di interpretazione che partendo da INDIZI significativi (v. per Penna A2.1) imposta la "lettura" del testo secondo il principio delle ITERAZIONI (INCONGRUE)/INCONGRUENZE (ITERATE) DI FORMA-DI SENSO (nel caso di Penna la proposta del *tutor* consisterebbe in quella che abbiamo chiamato Interpretazione 1: ITERAZIONE [INCONGRUA] DI FORMA [v. A2.2]).
3.2) l'ipotesi del *tutor* sarà integrata dagli "artigiani" a completamento del processo di interpretazione già parzialmente esperito. Il criterio è semplicissimo: se siamo partiti rilevando un' ITERAZIONE (INCONGRUA) DI SENSO, occorrerà "rileggere" il testo alla ricerca degli elementi *incongrui-formali* (INCONGRUENZA [ITERATA] DI FORMA) che ne permettono un'interpretazione pienamente esaustiva (nel caso di Penna a questa seconda fase corrisponde l'Interpretazione 2 [v. A2.3]: ricerca dell' INCONGRUENZA [ITERATA] DI SENSO che integra la prima "lettura" del testo). Il contributo degli "artigiani" al completamento dell'interpretazione dipende ovviamente dal grado di esperienza acquisita: le loro ipotesi, confrontate con quelle del *tutor* (che a sua volta provvederà, ove necessario, a integrare-correggere le proprie), porteranno infine alla formulazione di un'interpretazione del testo prescelto, unitaria e condivisa.

C2.4) dal testo all'inter-testo.

Dipende dalla cultura letteraria dell' "artigiano" la possibilità di vedere il testo in esame non solo come *testo* ma anche come *inter*-testo, ossia in rapporto con altri testi (non

L'*intertestualità*: il rapporto tra il testo in esame e altri testi (letterari ma non solo)

necessariamente solo letterari, come nel caso di Penna: Duchamp) con i quali in vario modo e misura è collegato. Come chiarisce C. Segre l'*intertestualità* segnala «*casi di ben individuabile presenza di testi anteriori in un dato testo*» (*Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985). Il termine *intertestualità*, di origine recente, indica una pratica di accostamento al testo non nuova di per sé (ricerca delle

fonti, confronto con testi-parodia, vario citazionismo ecc.), ma di più larga e inclusiva portata rispetto al passato: nel senso di un approccio che al puro interesse erudito o alla semplice curiosità, sostituisce un dinamico rapporto di reciprocità tra testi originari e testo derivato (o tra singoli aspetti di essi), istituendo, all'interno della comune tradizione, un "dialogo" che anziché esaurirsi in un percorso a senso unico è anche in certo modo retroattivo perché - come in ogni dialogo - il testo derivato funge anche da "risposta" al testo originario modificandone, con la sua stessa presenza, la percezione e creando una sorta di cassa di risonanza che moltiplica, attualizza, valorizza le potenzialità in esso contenute.

Ad es. il nostro ben noto testo penniano, già messo in rapporto di derivazione (ipotetica) con la *Fontana* di Duchamp, potrebbe benissimo aver fatto da antecedente, *mutatis mutandis*, al cap. "Ottanta" di *Centuria* (1979) di Giorgio Manganelli (Milano. 1922-Roma, 1990), dove si raccontano l'esperienza e i pensieri di un «*guardiano di gabinetti*». Ne riportiamo la parte conclusiva: «*...il fatto di occupare un posto così basso nella scala sociale gli dà una dignità, giacché i guardiani dei gabinetti in tutta la città sono forse una decina, e sono il punto più basso, dunque un punto estremo, e non tutti sono capaci di giungere al punto estremo di qualsiasi cosa. Ora, poi, sta avvenendo in lui un altro mutamento: infatti egli si accorge che l'uomo che orina, l'uomo che si rintana per defecare è qualcosa di radicalmente diverso dall'uomo che cammina per le strade della città, è un uomo che non mente, che si riconosce creatura, transito di cibo, perituro, e insieme in colui che, appoggiato alle piastrelle, sta orinando, egli vede l'uomo disperato dalle proprie feci, dalla sinistra efficienza del suo corpo, dalla incertezza su quel che significhi che l'essere umano usi i genitali per orinare. Il luogo infimo è anche una catacomba, e il guardiano dei gabinetti si accorge che il gesto dell'orinare contiene una supplica, è la bruttura e la realtà, l'infimo e il supremo; e il suo orinatoio egli ora lo considera una chiesa, e se stesso officiante*».

Naturalmente è fuori luogo chiedersi, sul piano *critico*, se e quanto sia dimostrabile l'asserita *intertestualità* di un dato testo (dimostrarla è semmai compito della *filologia*): in sede *critica* ciò che conta è che certe affinità e derivazioni siano argomentate e che il rilevarle serva a scoprire

aspetti altrimenti non visibili del testo esaminato. Che poi un testo, poniamo, di Montale presupponga effettivamente ascendenze dantesche o sia il lettore-critico a ipotizzarle, poco importa, purché quelle ascendenze, ancorché non provate nei fatti, arricchiscano il modo tradizionale di "leggere" il testo montaliano.

Per un di più di informazione: l'intertestualità può essere *esterna* e *interna*; è *esterna* quella che associa testi *di autori diversi*; è *interna* quella che accosta invece testi *dello stesso autore* (una specificazione dell'intertestualità *interna* è la cosiddetta *intratestualità*: che evidenzia rapporti intertestuali *all'interno dello stesso testo* di un dato autore).

Schema operativo di massima:
C2.4):
- se appaiono evidenti, fondati e funzionali vengono proposti e illustrati i *dati intertestuali* che possono aiutare a connotare il testo così come si configura al termine del processo di analisi-interpretazione parziale data, in un primo momento, dal *tutor* (Penna: Duchamp, *Fontana*, 1917).
- ancora una volta: se appaiono evidenti, fondati e funzionali vengono proposti e illustrati gli eventuali *dati intertestuali* emersi nel frattempo ad analisi-interpretazione conclusa. Nel caso del testo penniano preso a modello, una scelta assai proficua è stata quella di iscriverlo - utilizzando campioni significativi tratti dalle principali raccolte - nell'arco complessivo della produzione di Penna (*intertestualità interna*), così da farlo "risuonare" attraverso le suggestioni del contesto poetico più ampio offerto da altri testi dello stesso autore.
C2.4.1):
- integrazione-correzione di C2.2 (v.): elaborazione di un *"Dizionario" letterario.* L'analisi-interpretazione appena compiuta consente eventualmente di integrare-correggere il repertorio terminologico già avviato sulla base del *Prospetto-indice*. Nel caso di Penna si possono elencare i seguenti nuovi termini (cfr. Analisi [A2.1], Interpretazione 1 e 2 [A2.2, A2.3]): **ipermetro, verso**; **enjambement**; **orinatoio**; **sinestesia**; **Bellezza: bello-luce**; **corpo/spirito**; **poesia-scultura**; **ispirazione**; **romanticismo**; **classico/romantico**; **classicismo: neoclassicismo**; **arte bella**; **dadaismo**. L'elenco è raffazzonato, abbisognando di una griglia che ordini e gerarchizzi i termini secondo una logica che qui tuttavia non possiamo né esporre né rispettare: ma esso serve comunque a suggerire il senso di un lavoro "artigianale" che mentre opera, precisa e affina anche i propri strumenti.
2.5) Ad analisi-interpretazione completata (non prima), è utile confrontare le conclusioni raggiunte con le offerte della pubblicistica qualificata (scolastica o meno) a partire, se possibile, da analisi-interpretazioni dello stesso testo esaminato.

C3) <u>Cronologie degli autori</u> (v. B3).

Anche le *Cronologie degli autori* affrontati prmettono di integrare-correggere ulteriormente il *"Dizionario" letterario* in progressivo allestimento. Inoltre lo sguardo gettato sull'autore tramite la *Cronologia* consente di chiudere il cerchio aperto in C2.1) verificando, alla luce di quanto emerso nel frattempo, la tenuta-affidabilità dell' inquadramento iniziale dedotto dal *Prospetto-indice*.

Schema operativo di massima:

C3) Nel caso di Penna proponiamo la seguente *Cronologia*:

1906 Nasce a Perugia, dove trascorre infanzia e giovinezza. Dopo la separazione dei genitori vive, insieme al fratello, con il padre. La madre, con le due figlie, si trasferisce invece prima a Pesaro poi a Roma. **1925** Si diploma in ragioneria. Si apre agli interessi letterari mentre si precisa la vocazione alla poesia. Varie e ampie le letture. **1929 sgg.** In conflitto con il padre, si sposta a Roma (anche per ricongiungersi alla madre). L'amicizia con Umberto Saba lo introduce nel mondo letterario: a Firenze prende contatto con i letterati e gli artisti che frequentano il caffè "Le giubbe rosse"; a Roma entra in rapporto con Gadda, G. Baldini, Gatto, Falqui, Gargiulo. Precaria la situazione lavorativa ed economica (tra i vari mestieri: contabile, commesso di libreria, correttore di bozze, mercante d'arte). **1932** Grazie a Saba, pubblica sull' "Italia letteraria" le prime liriche. Tema dominante e ricorrente è l'amore omosessuale: l'omosessualità, dal poeta sempre ammessa, è causa di un'esclusione-autoesclusione sociale che lo induce a vivere appartato e gli comporta gravi sensi di colpa. **1937-39** E' a Milano, correttore di bozze presso la casa editrice Bompiani e commesso alla libreria Hoepli. Frequenta Sinisgalli, Solmi, Titta Rosa. **1939** Di nuovo a Roma. Pubblica la prima raccolta di versi, *Poesie*, grazie ai buoni uffici di G. Ferrata e S. Solmi. Il successo gli apre le porte di varie riviste: "Corrente", "Letteratura", "Il Frontespizio", "Primato", "La Rassegna d'Italia": molte delle prose lì pubblicate saranno poi raccolte nel volume *Un po' di febbre* (1973). Si dedica a qualche traduzione. **1943** Muore il padre, con i quale ha però mantenuto rapporti rari e freddi. **1950** Pubblica la seconda raccolta di versi, *Appunti.* **1955** Pubblica il racconto *Arrivo al mare.* **1956** Pubblica *Una strana gioia di vivere* (liriche), ottenendo l'alto apprezzamento di P.P. Pasolini. **1957** Riceve il

Premio “Viareggio” per le *Poesie*. Seguono numerose e importanti recensioni che ne consacrano la fama e l’unanime stima. **1958** Pubblica la raccolta *Croce e delizia.* **1964** Muore la madre e si trasferisce nell’abitazione di lei. Vive in semipovertà. **1970** L’editore Garzanti cura la pubblicazione di *Tutte le poesie* (ed. postuma ampliata, 1989). Crescente l’attenzione della critica per la sua opera (Raboni, Debenedetti, Garboli ecc.). Intorno al poeta, precocemente invecchiato, ammalato e in stato di indigenza, si moltiplicano le premure degli amici. **1973** Pubblica le prose narrative di *Un po’ di febbre.* **1975** Pubblica *L’ombra e la luce* (liriche). **1976** Pubblica *Stranezze* (liriche), poi Premio “Bagutta” (1977). **1977 sgg.** Muore a Roma. Postume escono le poesie de *Il viaggiatore insonne*, *Il rombo immenso*, *Confuso sogno*, *Peccato di gola*. Nel 1984 esce a cura di E. Pecora, *Una cheta follia*, raccolta di lettere e materiali di diario.

C3.1):

- integrazione-correzione di C2.2: elaborazione di un *“Dizionario letterario”*. Molti i termini relativi a periodici e riviste (**rivista letteraria**), un riferimento al celebre **caffè letterario** fiorentino delle “Giubbe rosse”), vari i richiami a **editori** e a **case editrici**, nonché ad amici, estimatori e colleghi molti dei quali anche importanti esponenti del ceto **intellettuale** della **critica letteraria** del Novecento.

C3.2):

- integrazione-correzione di C2.1: inquadrare l’autore (fase 2). Uso del *Prospetto-indice* (Penna). L’inquadramento offerto in via preventiva dal *Prospetto-indice* non sembra abbisognare né di integrazioni né di correzioni significative.

D) Denotazione e connotazione in due testi "contrapposti": *Ritratto della mia bambina* di Saba, *Avorio* di Luzi.

In questa quarta sezione del "Quaderno" è nostro intento esemplificare, per mezzo di due analisi-interpretazioni abbastanza estese, soprattutto il problema (basilare) del rapporto *denotazione/connotazione* attivo all'interno del testo letterario. In questo senso ci sembrano particolarmente significativi, perché in certo modo "contrapposti", i due testi di Saba e di Luzi di seguito esaminati: facile da *denotare* il primo, quello sabiano, ma appunto per questo difficile da interpretare in quanto in apparenza scarsamente *connotato* e quindi impermeabile a interventi soggettivi di un certo peso; troppo *connotato* invece quello luziano e quindi difficile da *denotare*, visto che la possibilità di riportarlo a significati relativamente oggettivi dipende quasi esclusivamente dall'interpretazione - per forza di cose soggettiva - che siamo stati capaci di darne. Ma non è il caso di ripetere cose già dette (v. in proposito la **Premessa**, v. soprattutto la sez. C al punto 2.3). Qui vale piuttosto avvertire che - per ovvie ragioni di spazio - daremo dei testi citati la "lettura" *definitiva* a cui il lavoro "artigianale" progressivamente è pervenuto, evitando ovviamente di ripetere passo dopo passo i momenti, in successione, della Procedura seguita per il testo di Penna. Tale "lettura" definitiva è del resto ciò che probabilmente il lettore *non* aspirante "artigiano" - poco interessato al metodo e molto ai risultati - vuol conoscere. Ed è stato proprio pensando a lui che non solo abbiamo evitato qualunque richiamo alle questioni teorico-pratiche toccate nelle sezioni A, B, C (salvo quella, ovviamente, del rapporto *denotazione/connotazione*), ma ci siamo anche permessi qualche necessaria infrazione procedurale: come quella di anticipare (in funzione illustrativa) le *Cronologie* sia di Saba che di Luzi; infatti, puntando in questa sezione del "Quaderno" soprattutto ai risultati ottenuti, sapere chi sono sono stati e che cosa hanno fatto e scritto Saba e Luzi ci è sembrato decisamente prioritario. E tuttavia non ci è parso superfluo richiamare in questa sede anche i passaggi cruciali su cui il lavoro "artigiano" si basa: ecco perché ogni

analisi-interpretazione proposta è scandita dalle diciture (inutili sul piano dei risultati ma fondamentali su quello del metodo) relative sia agli INDIZI che introducono all'*analisi* dei testi, sia alle categorie concettuali che ne hanno permesso l'*interpretazione* (INCONGRUENZE e ITERAZIONI, di FORMA e di SENSO): attivate nella doppia configurazione illustrata in precedenza (*Interpretazione* 1 e *Interpretazione* 2; cfr. per Penna A2.2, A2.3) e sviluppate ovviamente secondo opinabile libertà ma sempre in modo da conferire - se possibile - alle nostre "letture", il massimo di chiarezza argomentativa, di penetrazione, di completezza.

D1) Umberto Saba: *Cronologia della vita e delle opere*

1883 Nasce a Trieste (in territorio allora austro-ungarico). Il vero cognome è Poli (la madre, Felicita Rachele Cohen, di origine ebraica, ha sposato un nobile veneziano: Ugo Edoardo Poli), ma il poeta assume lo pseudonimo di "Saba" per ostilità verso il padre, che abbandona la famiglia prima della sua nascita (il poeta lo conoscerà solo nel 1905). Tuttora non chiare le ragioni di questo specifico pseudonimo, tradizionalmente fatte risalire al presunto cognome della balia slovena (amatissima) che si prende cura di lui nei suoi primi anni di vita: Peppa Sabaz (in realtà Schobar). I rapporti con la madre, amareggiata e delusa, sono affettuosi ma non sereni. **1887-1902** Di nuovo con la madre, prima a Padova, poi a Trieste: precoce e appassionato lettore e autodidatta; studi ginnasiali e commerciali non condotti a termine; lavora come commesso in una ditta triestina. **1903** Pubblica a proprie spese (con l'aiuto economico dell'amata zia Regina) *Il mio primo libro di poesia*. Si trasferisce a Pisa per frequentare corsi universitari, presto interrotti per la "neurastenia" che incomincia a tormentarlo. **1905-1906** Si trasferisce a Firenze, attratto dalla fama culturale della città: aspira a farsi conoscere nell'ambiente della

rivista "La Voce", ma senza troppo successo. Deludente anche un fugace incontro con D'Annunzio. **1907-1908** Assolve, come cittadino italiano, agli obblighi militari, prima presso Firenze, poi a Salerno (dove scrive i *Versi militari*) **1909** Sposa a Trieste Carolina ("Lina") Wölfler; l'anno successivo nasce la figlia Linuccia. Commercia in apparati elettrici. **1910** Pubblica la raccolta *Poesie*, la prima in cui usa lo pseudonimo "Saba". **1911** Temporanea crisi matrimoniale e separazione dalla moglie. Scrive un articolo, *Quel che resta da fare ai poeti*, in cui espone e difende la propria idea di poesia (cui non sono mancate incomprensioni e stroncature, come quella di R. Serra). Rifiutato dalla "Voce", l'articolo vedrà la luce postumo nel 1956 (i poeti della «*generazione presente*» - scrive Saba - sono come i figli di genitori *«malamente prodighi di averi e di salute»*, con trasparente allusione a D'Annunzio; ad essi - simili a *«malati lontani dalla loro patria, la cui ultima speranza di guarigione è l'aria nativa»* - altro non resta che tornare «*alle origini: con un'opera forse più di selezione e di rifacimento che di novissima creazione: resta ad essi* [...] *la poesia onesta*». **1912** Pubblica, per le edizioni della "Voce", e a proprie spese, la raccolta *Coi miei occhi* (*Il mio secondo libro di versi*): sarà incluso nel futuro *Canzoniere* con il titolo *Trieste e una donna*. **1913-1914** E' a Bologna, poi a Milano (dove gestisce il Caffè del "Teatro Eden"). **1915-1918** Partecipa alla prima guerra mondiale nei servizi amministrativi perché affetto da nevrosi. **1919** Tornato a Trieste apre una libreria antiquaria ("Libreria Antica e Moderna") acquistata grazie all'eredità della zia Regina. **1921** Prima edizione, a cura della sua stessa "Libreria", del *Canzoniere*: le edizioni successive (1945, 1948, 1961) comporteranno progressive aggiunte di testi e modifiche della struttura complessiva dell'opera. L'amicizia e gli studi del critico G. Debenedetti avviano una progressiva rivalutazione della poesia sabiana. Muore la madre. **1928** La rivista "Solaria" dedica a Saba un numero monografico, imponendolo all'attenzione di lettori, poeti e critici. **1929-31** Cura la sua nevrosi presso il dottor Weiss, psicanalista freudiano. I risultati sono modesti, ma la psicanalisi dischiude a Saba ampi orizzonti culturali e gli consente di conoscersi meglio anche come poeta. **1934-1935** Avvia la composizione di brevi prose, tra aforisma e aneddoto, *Scorciatoie*, che tuttavia decide di non pubblicare per i frequenti sconfinamenti politico-

civili: vedranno la luce, ampliate, nel 1946. **1938** Per le leggi razziali si rifugia a Parigi. Trasferisce la gestione della libreria al fedele commesso "Carletto" (Carlo Cerne). **1939-1943** Rientrato in Italia, è prima a Roma poi di nuovo a Trieste. **1943** Dopo l'8 settembre si rifugia a Firenze, in clandestinità, protetto tra gli altri da Montale. **1945** Seconda edizione del *Canzoniere* (Einaudi). Si trasferisce a Roma partecipando all'atmosfera di ottimismo successiva alla Liberazione. Si iscrive, non senza riserve, al Partito Comunista. **1946** Pubblica le prose di *Scorciatoie e raccontini*. **1947** Torna a occuparsi, dopo anni di gravi traversie anche economiche, della propria libreria triestina. **1948** Terza edizione del *Canzoniere*, accompagnata da *Storia e cronistoria del Canzoniere*, dove, fingendosi critico di se stesso, ricostruisce in terza persona le fasi e le occasioni della propria poesia, anche per reagire alle incomprensioni e sottovalutazioni che tuttora lo amareggiano. **1951** Quarta edizione del *Canzoniere* (Garzanti). Si moltiplicano i riconoscimenti ufficiali della sua opera. Riceve il premio dell'Accademia nazionale dei Lincei. **1953** L'Università di Roma gli conferisce la laurea *honoris causa*. Scrive il romanzo (incompiuto) *Ernesto*, pubblicato postumo nel 1975. **1956** Pubblica *Ricordi-Racconti* (contiene i "ricordi" *Gli ebrei*, 1910-12, e sette novelle, 1912-13). Muore la moglie Lina. **1957** novembre: muore in clinica a Gorizia. **1961** (post.) Edizione definitiva del *Canzoniere* (Einaudi) **1963** (post.) Esce l'*Antologia del "Canzoniere"*, già progettata dall'autore, a cura di C. Muscetta.

D2) U. Saba, *Ritratto della mia bambina* (dal *"Canzoniere", Cose leggere e vaganti,* 1920)

La mia bambina con la palla in mano,
con gli occhi grandi colore del cielo
e dell'estiva vesticciola: "Babbo
- mi disse - voglio uscire oggi con te".
Ed io pensavo: Di tante parvenze
che s'ammirano al mondo, io ben so a quali
posso la mia bambina assomigliare.
Certo alla schiuma, alla marina schiuma
che sull'onde biancheggia, a quella scia
ch'esce azzurra dai tetti e il vento sperde;
anche alle nubi, insensibili nubi
che si fanno e disfanno in chiaro cielo;
e ad altre cose leggere e vaganti.

D3) *Analisi* e *interpretazione* del testo:

D3.1) L'analisi (INDIZI e INDIZI-SPUNTI)

1. **Saba padre e artista: due prospettive in conflitto?** A una prima lettura il testo sembra "non dire nulla" (per eccesso di facilità denotativa). Ma allora come scavarne le valenze simboliche? Come interpretarlo? E c'è davvero qualcosa da "interpretare"? La piccola figlia del poeta (Linuccia), già provvista di palla, è pronta ad uscire con lui («*Babbo / - mi disse - voglio uscire oggi con te*»). Vorrà il padre condurla con sé? Ma la risposta non giunge e l'esile figurina sembra dissolversi nella sospesa evanescenza di una intenerita contemplazione (da parte di lui), tuttavia senza sbocco. Probabilmente il padre-poeta aderirà all'invito, ma ciò avverrà *fuori* della poesia, nella cronaca insignificante di un vissuto piccolo (piccolissimo)-borghese che però la lirica si rifiuta di accogliere.

Linuccia non ha affatto, nella poesia, un posto di rilievo, anzi è evocata in funzione di un meditare svagato e malinconico che è tutto e soltanto del padre: "cosa leggera e vagante", è l'emblema stesso dell'inconsistenza della realtà. Fa tenerezza perché il suo destino, come quello di tutte le *«parvenze / che s'ammirano al mondo»*, è di essere presto *dimenticata*; esattamente come adesso il padre-poeta si dimentica, in apparenza, di rispondere all'appello di lei, senza che possiamo sapere quale sviluppo avrà, sul piano della cronaca, il raccontino abbozzato ma non finito. Ma le cose stanno veramente così? Bisogna dire che una certa inerzia di lettura porta in genere a trascurare la parola davvero qualificante che connota in apertura il titolo della lirica: *ritratto*. E in effetti tutto cambia se Linuccia viene inscritta in un progetto *artistico* (il *ritratto* di lei in poesia) che fin da subito cattura l'interesse del padre-poeta: padre, certo, ma pronto a guardare alla figlia da "artista" (di qui l'apparente indifferenza al suo appello), nella convinzione che solo "ritrattandola" potrà garantirle l'assistenza affettuosa ma anche solida e duratura che essa merita e che solo l'arte-poesia assicura a ciò che decide di rappresentare. Ed è nel progettato "ritratto" della figlia che Saba spera di sopire l'ansia paterna sulla sorte di Linuccia e con lei di tutte le "cose" che - come lei "leggere e vaganti" - il tempo fatalmente disperde.

D3.2) <u>L'interpretazione</u>:

D3.2.1) *<u>Interpretazione</u>* 1 (<u>INCONGRUENZA [ITERATA] DI SENSO</u>)

2. **Un progetto di ritratto che è anche subito un ritratto.** La lirica non elimina affatto, nel suo svolgersi, il virtuale conflitto che oppone Saba-padre e Saba-artista: anzi, è proprio questo il "motore" che ne assicura l'energia e i movimenti; sul filo di un esperimento (un "ritratto da farsi") che comunque tende di volta in volta a riassorbire-risarcire la trepidazione umana che segna la sua genesi (e *prima* che essa prenda il sopravvento) in una rinnovata

fiducia nel potere terapeutico dell'arte: e che mentre evita al poeta qualunque caduta nel patetico, sblocca la possibile situazione di perplessità e di stallo che prospettiva paterna e prospettiva artistica in conflitto potrebbero creare, ribaltando continuamente il negativo connesso alla prima nel positivo implicito nella seconda. Alla fine Linuccia, come vedremo, "uscirà" certamente con il padre, ma non sul piano della cronaca (su cui comunque la lirica non si pronuncia), bensì su quello della sua forma "artistica": nei termini, e secondo le varie vie di fuga (disegno, colore, suono) che il vagheggiato *ritratto* della figlia permetteranno al poeta-padre di rintracciare. Fin da subito infatti l'insignificante "verismo" della scena appare orientato verso il "ritratto da farsi" di Linuccia e sullo sguardo affettuoso e cronachistico del padre prevale l'acuto interesse dell'artista-ritrattista, intento piuttosto che ad *ascoltare* la figlia a *guardarla*, interessato alla sua postura, a come tiene la palla, ai suoi occhi grandi e azzurri, alla sua vesticciola estiva. Nei tre versi meditativi che seguono (5-7), il rischio - come si è detto - che il poeta possa "dimenticarsi"di Linuccia, è molto forte, perché Saba sembra sopraffatto dal pensiero («*ed io pensavo»)* dell'estrema fragilità non solo della figlia ma di tutte le «*cose leggere e vaganti*», sembra molto vicino a perdersi nelle astrattezze di un pessimismo senza ritorno. Eppure il suo depresso "pensare" cambia presto di segno: non "filosofo" ma "artista", Saba, sedotto dalla possibilità di un "ritratto" risarcitorio che riscatti, in virtù della poesia bellezza, la caducità di Linuccia, su questo si concentra: e così facendo, non per caso, mostra di avere intrapreso una strada che - all'opposto di ogni riflessione astratta - porta a un approdo concreto e durevole perché il poeta-artita (non il "filosofo") , interessato a come *rappresentare* la figlia (e nell'intento di reperire le altre "parvenze" alle quali possa la sua «*bambina assomigliare*»: la schiuma del mare, la scia di fumo, le nubi, come vedremo) ottiene di conferire non solo a Linuccia ma anche alle "parvenze" cui la paragona, coesione e solidità. In tal modo Linuccia, "ritrattata" - fissata nelle parole assolute della poesia - non correrà alcun rischio di dispersione e di

oblio, a testimonianza che la vita, di lei ma anche delle altre «*cose leggere e vaganti*», nonostante la sua fugacità trova nell'arte il modo di resistere e di durare: come se le "parvenze" legate a doppio filo l'una all'altra, in virtù dell'atto poetante, acquisissero uno statuto di necessità reciproca, formando un "tutto" concreto e solidale capace di resistere a ogni minaccia di distruzione. Il finale della lirica lo conferma: del tutto scevra da segnali di tristezza, l'essere Linuccia "cosa leggera e vagante" è ormai il segno della sua fresca e libera disponibilità verso la vita, non già l'amara conferma delle implacabili leggi di trasformazione e di morte che tutto governano. In linea del resto con quanto Saba afferma in *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1948), dove a proposito della raccolta *Cose leggere e vaganti* (il titolo deriva proprio dall'ultimo verso di questa lirica), il poeta evoca «*gli anni che seguirono immediatamente la prima guerra mondiale*» e «*l'aria euforica e di (illusoria) libertà che si respirava in quel breve periodo*». Anche lui, «*pur essendo come tutti i poeti, un egocentrico, fu…sensibile agli avvenimenti esterni…* Cose leggere e vaganti *sono nate, psicologicamente, da quel clima*»: sono «*dodici brevi poesie; il filo che le lega è lo stato d'animo… che inclinava il poeta ad amare le cose, che per la loro leggerezza, vagano, come liete apparenze, sopra e attraverso le pesantezze della vita*». Appunto *dell'*artista (confessatamente «*egocentrico*»), non *di* Linuccia e nemmeno *per* Linuccia, sono gli stati emotivi che animano la lirica nelle sue tre parti: sorpresa per aver visto nella figlia (nel suo stare, nel suo porsi) un soggetto "ritraibile" (vv.1-4), risposta lievemente eccitata a una domanda (non della figlia ma artistica) del tipo: si può fare il ritratto di Linuccia? a che cosa si può la «*mia bambina assomigliare*»? (vv.5-7), enunciazione di un progetto operativo che entusiasma per la sua facile eseguibilità (così pensa il padre-artista), tanto che a implicite obiezioni (sue o come sue), il poeta risponde fugandole con piglio autodidattico (alla fine abbandonato per fervida impazienza: vv.7-13). Naturalmente, il centro della lirica-"ritratto da fare" privilegia i "paragonanti" che permettono a Linuccia, nonostante la sua inconsistenza, di

consistere e che, associati ad altrettante proposizioni relative, sono i seguenti: la schiuma del mare «*che sull'onde biancheggia*», la scia di fumo «*ch'esce azzurra dai tetti*», le nubi «*che si fanno e disfanno in chiaro cielo*». Forse ve ne potrebbero essere altri, ma il poeta è impaziente di mettersi al lavoro (in realtà l'ha già compiuto) e taglia corto: Linuccia è soprattutto "schiuma di mare", "scia di fumo", "nube" e in questa veste ha tutti i numeri per riscattarsi, trasformandosi (per usare ancora le parole di *Storia e cronistoria del Canzoniere*) da "parvenza" penosamente fragile e caduca, in "lieta apparenza" che vaga "leggera" «*sopra e attraverso le pesantezze della vita*».

D3.2.2) *Interpretazione* 2 (ITERAZIONE [INCONGRUA] DI FORMA)

3. **Il ritratto come "disegno".** Che il "ritratto da farsi" sia già (al momento di immaginarlo) un ritratto *in via di esecuzione*, ce lo suggerisce, all'inizio della 3.a parte, il paragonante-schiuma marina, il primo usato da Saba per rappresentare Linuccia. Dalla schiuma del mare è nata Venere, emblema della Bellezza, e dalla Bellezza (che sta all'artista irraggiare sulle cose, illuminandole ed eternandole) dipende la possibilità di restituire nuova vita-energia (mare) al mondo: la Bellezza lo fa rinascere come l'amore (ancora Venere), che ridà forza e smalto al vivere umano, liberandolo dall'inerzia dell'abitudine, rinnovando la visione delle cose, riaccendendo la curiosità e l'entusiasmo per ciò che l'esperienza ci riserba. Linuccia, naturalmente, non è Venere che nasce dalla schiuma del mare (senso della Bellezza e forza d'amore appartengono all'artista-ritrattista, non al soggetto; e infatti la lirica è proiezione dell' "egocentrismo" del poeta), ma, investita dalla forza *mitopoietica* della Poesia-bellezza, da essa, secondo etimologia (greco *poieîn* = fare, creare), è "fatta" mito, trasformata da dimessa e inconsapevole figurina, appunto in una figura del mito, sorta di nuova Pallade o Minerva, in linea con le esigenze di un ritratto cui si addice in primo

luogo un “disegno” fermo e limpido, quasi di tipo neoclassico (parte iniziale del testo). In questo senso termine-chiave dell’operazione sabiana è la parola “palla”, allusiva da un lato alla sfericità-perfezione (emblema di Bellezza raggiunta) che è l’obbiettivo del poeta al lavoro (con conferma e risonanza negli «*occhi grandi*» e nel «*cielo*» nei quali la “palla” si replica); indicativa, dall’altro, di un processo di nobilitazione di Linuccia che vede in successione: a) la modesta «*vesticciola*» della bambina diventare indumento prezioso e solenne (cfr. latino *palla*=sopravveste; da *pallium*, mantello di tipo greco adottato dai romani che lo indossavano sopra la tunica; più tardi indumento di prestigio della liturgia cristiana), b) la bambina stessa diventare Pallade (colei che scaglia la lancia: greco *pallo*), quella che i romani chiamano Minerva (uscita dalla testa di Giove). E’ vero che Saba è «*egocentrico*» come tutti i poeti, ma questo non gli impedisce di ascoltare l’appello di Linuccia e a suo modo di accoglierlo; la bambina certamente “uscirà” con il padre, anzi, senza saperlo, con lui (*da* lui) è già uscita, ma uscirà dalla sua testa allo stesso modo in cui Minerva “uscì” dalla testa di Giove: nella forma di un ritratto bene-augurante che abilita Linuccia-Pallade a un rapporto gioiosamente reattivo e coraggioso con «*le pesantezze della vita*» (*Storia e cronistoria*, cit.).

4. **Il ritratto come “colore”.** Ma il ritratto sabiano non è solo “disegno”, è anche e soprattutto “colore”, con rinnovata centralità della «*schiuma*», della «*marina schiuma*» del v.8. Infatti essa, con la sua bianchezza che rompe a tratti l’azzurro del mare, apre la lirica anche a un gioco (coloristico) estremamente mosso e cangiante: al “basso” dell’azzurro marino, diffuso e indistinto, contrapponendo l’“alto” del suo essere schiuma, più raro e occasionale e quindi più prezioso, come più occasionale e preziosa è la sua bianchezza, che allude al solito alla luminosità del Bello. Ebbene, il “bicolorismo” azzurro-bianco (mare-schiuma) e il rapporto basso/alto che lo regola, danno alla lirica un impulso ascendente ricco di implicazioni di senso. Intanto l’azzurro serve - retrospettivamente - a (ri)nobilitare

il ritratto di Linuccia, sottraendo la bambina, ancora una volta, alla cronaca: come il padre-poeta, pur vivendo in una dimensione terrena (quella in cui si autorappresenta come personaggio apostrofato dalla figlia: «*"Babbo / - mi disse...»*), tende, da artista, a sfuggire ai vincoli mondani per sollevarsi al "cielo" della poesia, così Linuccia prende forma *anche* in virtù di quel "celeste" (degli occhi, dell'estiva vesticciola) che, contro ogni lettura "veristica" della lirica, ne rintuzza il realismo e ne valorizza il profilo ideale. Il fatto in certo modo si ripete (ma in forma più astratta e simbolica) quando - questa volta non a ritroso ma a procedere - dai tetti «*esce azzurra*» la scia-Linuccia (è la seconda delle tre similitudini proposte da Saba); i tetti sono il tetto-famiglia sotto il quale la bambina abita insieme al padre-poeta: dunque ancora una volta, grazie alla vocazione "celeste" di lui (alla sua vocazione alla poesia), Linuccia può uscire, «*azzurra*», con il padre. D'altra parte il bianco della «*marina schiuma*», più "alto" dell'azzurro del mare, si replica, più in alto ancora, nella bianchezza delle nubi, però più "bassa" del diffuso e indistinto «*chiaro cielo*» che le contiene. Anche se poi l'aggettivo «*chiaro*» spoglia di ogni fisicità la precedente bianchezza (della schiuma, delle nubi) traducendola in una chiarezza smaterializzata che interrompe la successione basso/alto: infatti quella "chiarezza" non è a sua volta più alta del cielo, perché essa con il suo "celeste" si compenetra e si fonde in un tripudio di luce; d'altra parte quel cielo celeste non appartiene più alla realtà esterna ma all'occhio del poeta, capace di trasformare Linuccia in "cosa leggera e vagante" perché tale ("leggero e vagante") rende lui, prima ancora, il suo senso del Bello: un senso che lo anima e lo muove fino a quell'approdo cosmico in cui attingimento della Bellezza e ordine del Mondo (o Cosmo; greco *kosmein* = ordinare) coincidono, bruciando nel "celeste" finalmente raggiunto ogni residua traccia di "terrestrità". Dopo il ritratto "disegnato" di Linuccia, che il padre-poeta consegna alla stabilità di un mito capace di fermarla nel suo fatale transito verso il nulla, ecco dunque un ritratto "colorato" di lei che ne riscatta la condizione terrestre («*scia / ch'esce azzurra*

dai tetti e il vento sperde»): nel segno di una Bellezza-chiarezza partecipando della quale (schiuma marina, nubi impalpabili) Linuccia, come "cosa leggera e vagante", trova la propria naturale collocazione - tra mare e cielo - in quel ritmo universale che solo la poesia sa cogliere e che regola i movimenti delle singole creature come una rassicurante altalena («*...alla schiuma, alla marina schiuma...*»; «*..alle nubi, insensibili nubi*»). Dunque anche sotto il profilo "coloristico", Linuccia "esce" con il padre, perché, assistita e protetta dal suo sguardo di poeta, può "vagare" libera per il mondo con la medesima levità con cui una palla (la sua palla?), abbandonata a se stessa, rimbalza e si fa strada «*sopra e attraverso le pesantezze della vita*» (*Storia e cronistoria*, cit.).

5. **La parola del poeta tra visività e suono (Leopardi, Carducci, Pascoli).** Naturalmente il "ritratto" di Saba, poeta e non pittore, non sarebbe completo se non restituisse piena cittadinanza alla *parola*, che del linguaggio della poesia è lo strumento-principe. Ancora una volta il passaggio relativo alla «*schiuma, alla marina schiuma*» risulta determinante, in particolare se lo si mette a fuoco attraverso il verbo che alla «*schiuma*» conferisce visibilità, il «*biancheggia*» del v.9, da ripensare alla luce di due probabili (e famosi) antecedenti: quello di Leopardi (*Il sabato del villaggio*, 1829: «*al biancheggiar della recente luna*», v.19), e quello di Carducci (*San Martino*, 1883: «*urla e biancheggia il mar*», v.4. La lirica completa suona così: «*La nebbia a gl'irti colli / piovigginando sale, / e sotto il maestrale / urla e biancheggia il mar; // ma per le vie del borgo / dal ribollir de' tini / va l'aspro odor de i vini / l'anime a rallegrar. // Gira su' ceppi accesi / lo spiedo scoppiettando: / sta il cacciator fischiando / su l'uscio a rimirar // tra le rossastre nubi / stormi d'uccelli neri, / com'esuli pensieri, / nel vespero migrar*»). I due «*biancheggia*» si associano, nelle liriche ricordate, a forti impressioni sonore: in *San Martino* con immediata evidenza («*urla*»), nel *Sabato* leopardiano in forma ripetuta e diffusa: infatti al v.20, troviamo la «*squilla*» (la campana) che «*dà segno della*

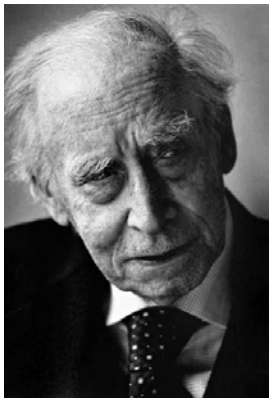
festa che viene», poco sotto (vv.24-27) ecco fanciulli che «*gridando su la piazzuola in frotta, /... / fanno un lieto romore*»; dopo altri due versi (v.29) udiamo il "fischio" del «*zappatore*» che torna a casa; infine - proprio quando il silenzio sembra dominare («*e tutto l'altro tace*») - in un'operosa bottega, ancora a notte fonda, «*odi il martel picchiare, odi la sega / del legnaiuol*» che, in ritardo con il lavoro promesso, si affretta a concluderlo per consegnarlo l'indomani; per non dire della «*vecchierella*» che, in apertura, mentre fila, «*novellando vien del suo buon tempo*». In entrambi i casi si tratta di suoni umani o umanizzati (come lo straziante "urlo" del mare carducciano), e l'ambientazione è serotino-notturna (sera-notte in Leopardi, «*vespero*» in Carducci). Nel testo sabiano gli unici suoni riprodotti («*-mi disse-*») sono le disadorne parole dell'appello (senza risposta) che Linuccia rivolge al padre: quelle parole sono ancora lì, tacitate ma non cancellate dal ritratto solo in parte eseguito ("disegno" e "colore") da Saba-artista: e ancora sembrano attendere una sorta di redenzione che le liberi dal loro sentore di cronaca, dalla loro pesantezza prosaica, dal loro essere sgraziato rumore. Ma sono ancora sgraziato "rumore"? E' evidente che né il "biancheggiare" leopardiano né quello carducciano possono servire (o possono servire solo per contrasto) al ritrattista Saba, nel momento in cui cerca di reperire nella tradizione una associazione bianco-suono che gli sia utile per trasfigurare la voce di Linuccia in accordo con le trasformazioni da lei subite grazie al "disegno" e al "colore" attribuiti al suo ritratto. Infatti né il *mare* notturno carducciano né il *cielo* (luna) ugualmente oscuro di Leopardi possono corrispondere ai bisogni di Saba: il ritratto sonoro di Linuccia rimandando a un percorso ascensionale che sottrae la "bianchezza" sabiana a ogni tentazione di oscuramento e di tenebra, visto che in Saba il *cielo* non si riduce a enigma lunare (Leopardi) e il *mare* rinuncia ad essere cupa minaccia. All'opposto la "bianchezza" sabiana della «*marina schiuma*» si trasvaluta quasi subito nell'improvviso slargarsi di un «*chiaro cielo*» finale che, sullo sfondo di un diurno sempre più intenso, mette in diretto

contatto, e in stretto dialogo, mare e cielo, cielo e mare: quel dialogo non solo è tutto sotto il segno della luce, ma esclude ogni presenza umana e con essa ogni suono che al mondo umano possa riferirsi, si tratti del mare-belva antropomorfico (che "urla") di Carducci, e che la parola del poeta esorcizza (come simbolo di un mistero che incombe e minaccia) contrapponendogli il riparo nel "borgo", l' "allegrezza" drogata del vino, il "fischiettare"indifferente del cacciatore; si tratti dei confortanti suoni del "villaggio", che le parole del poeta riproducono con la partecipazione affettuosa di chi in essi sente, diversamente dai più, di non poter dimenticare l'inquietante silenzio di una luna-enigma, simbolo di indecifrabile mistero. Nel diurno sabiano i suoni, se suoni vi sono, non possono che collocarsi tra mare e cielo e cielo e mare; in uno spazio *naturale* che esclude ogni parola umana, anche quella del poeta, che anzi in quello spazio, anche nei momenti di più acuto dolore, può ritrovare - tutta intera - la propria originaria freschezza-innocenza, nel segno di quella "bianchezza" (a partire dalla «*marina schiuma*») che ne eleva la voce fino a rarefarla nella "chiarezza" incorporea del cielo («*chiaro cielo*») in cui finisce per sboccare e identificarsi. E' in questo spazio diurno e luminoso, e secondo un procedere che libera la parola umana da ogni carico di sofferenza e pesantezza di "cronaca", che anche la voce troppo "vera" di Linuccia può trovare il proprio riscatto. In questo senso il ritratto (anche sonoro) della figlia bambina sembra compiersi sulla base di una trasfigurazione "naturalistica" di tipo - si può azzardare - pascoliano. Tra cielo e mare, dice Pascoli (*I puffini dell'Adriatico**, 1890, poi in "Myricae"),

*Pascoli, *I puffini dell'Adriatico*: «*Tra cielo e mare (un rigo di carmino / recide intorno l'acque marezzate) / parlano. E' un'alba cerula d'estate: / non una randa* [imbarcazione con vela a trapezio] *in tutto quel turchino. // Pur voci reca il soffio del garbino* [libeccio] */ con oziose e tremule risate. / Sono i puffini* [uccelli palmipedi]*: su le mute ondate / pende quel chiacchiericcio mattutino. // Sembra un vociare, per la calma, fioco, / di marinai, ch'ad ora ad ora giunga / tra 'l fievole sciacquìo della risacca; / quando, stagliate dentro l'oro e il fuoco, / le paranzelle* [piccole e veloci barche da pesca] *in una riga lunga / dondolano sul mar liscio di lacca.*»

corre un continuo e intenso dialogo - «*Tra cielo e mare (un rigo di carmino / recide intorno l'acque marezzate) / parlano*» - e il dialogo si fa percepibile grazie alla voce degli uccelli-puffini. Non l'ora serotina, ma la luce nascente dell'alba («*E' un'alba cerula d'estate*») è lo sfondo e la condizione di questo parlare: l'umano è assente o tacitato e se appare (le simil-voci dei marinai sulle paranzelle), ciò avviene nella forma indiretta della similitudine e in forma invertita rispetto all'accostamento umano-naturale ad es. in Carducci (qui i puffini emettono suoni indistinti che *sembrano* voci di marinai lontani, in Carducci è il mare a vestire panni umani con il suo "urlare"). Ma il rapporto Saba-Pascoli permette altri accostamenti significativi. Colpisce l'assetto delle «*paranzelle*» che «*in una riga lunga / dondolano sul mar liscio di lacca*», e il cui "dondolio" è facilmente accostabile al "dondolio" *fonico* (tradotto in forma visiva grazie a Pascoli) che - ancora tra mare e cielo o cielo e mare - popola la lirica sabiana di «*cose leggere e vaganti*» simili prima alla «*schiuma, alla marina schiuma*», poi «*alle nubi, insensibili nubi*». Ma più ancora colpisce la sovrapponibilità di sguardo poetante Pascoli-Saba, visto che il «*chiaro cielo*» sabiano equivale sostanzialmente all' «*alba cerula*» di Pascoli, essendo i due sintagmi costruiti sulla medesima compresenza di spiccante "bianchezza" (chiaro, alba) e di diffusa "azzurrità" (cielo, cerula). A questo punto, se la voce della poesia è la voce del dialogo tra mare e cielo, se la connotazione *fonica* connessa alle similitudini che "assomigliano" Linuccia-cosa leggera e vagante, esprime un placido e rassicurante dondolare, anche la voce di Linuccia risulta liberata da ogni traccia di grave e urtante "verismo": e "la bambina" non ha veramente più nulla da chiedere al padre, desiderosa com'è (come dev'essere secondo l'auspicio di Saba) di esprimere soltanto la sua innocente letizia. A lei, "cosa leggera e vagante", si conviene - direbbe Pascoli - solo la voce primordiale e naturale dei puffini, fatta di «*oziose e tremule risate*», di «*chiacchiericcio mattutino*», di un «*vociare, per la calma, fioco*».

D4) Mario Luzi: *Cronologia della vita e delle opere*



1914 Nasce a Castello (Firenze) da famiglia di origini maremmane (Samprugnano, oggi Semproniano, Grosseto). **1932 sgg.** Conclude gli studi classici a Firenze, dopo alcuni spostamenti (Milano, Siena) imposti dalla professione del padre, funzionario delle ferrovie. Di formazione cattolica, inizia presto a collaborare con la rivista fiorentina "Il Frontespizio", animandone l'ala più inquieta, sensibile e aperta alla cultura europea; e, se non ostile al regime fascista, "assente" rispetto ai suoi programmi (C. Bo, C. Betocchi, N. Lisi, P. Bigongiari, O. Macrì, A. Parronchi, L. Traverso, L. Fallacara...). La rete sempre più ampia delle amicizie e dei rapporti, lo porterà presto ad altre collaborazioni ("Letteratura", "Campo di Marte", "Prospettive", "Primato"...). Diventa esponente di punta del movimento ermetico fiorentino (un indirizzo di poesia aristocratica e per pochi, tesa più a *rivelare* che a comunicare, sfruttando le risorse di un linguaggio iniziatico che la "chiude" rispetto alla comprensione dei più: modello il francese S. Mallarmé). **1935** Pubblica la sua prima raccolta di liriche, *La barca* (Guanda). **1936** Si laurea in lettere con una tesi sullo scrittore cattolico francese François Mauriac (relatore: Luigi Foscolo Benedetto). **1937** Frequenta E. Montale e gli intellettuali che si ritrovano al caffè delle "Giubbe Rosse" (Palazzeschi, Gadda, Gatto, Landolfi, Vittorini, Bonsanti...). **1938 sgg.** Pubblica *L'opium chrétien*, rielaborazione della tesi di laurea e punto di inizio di una lunga e ininterrotta opera di saggista. Insegnante nelle scuole medie superiori (Massa, Parma, San Miniato al Tedesco, Firenze). **1940** Esce la seconda raccolta poetica, *Avvento notturno* (Vallecchi). Già riformato per insufficienza toracica, allo scoppio della guerra, evita il richiamo alle armi. **1941** Ottiene il trasferimento a Roma dove lavora presso la rassegna bibliografica (ministeriale) *Il libro italiano*. Pubblica *Un'illusione platonica e altri saggi*, scritti di critica e di teoria letteraria ispirati a una convergenza tra cattolicesimo, platonismo,

simbolismo (la poesia coglie nella realtà esistenziale e storica il rivelarsi, per discontinui barlumi, dell'assoluto). **1942** Pubblica *Biografia a Ebe* (prose simboliste). Si sposa con Elena Monaci, già compagna d'università. **1945** Insegnante a Firenze al Liceo scientifico "Leonardo da Vinci" (vi rimarrà per un ventennio). **1946** Pubblica la raccolta *Un brindisi* (Sansoni). Pressato anche da ragioni economiche avvia una serie di collaborazioni giornalistiche ("Il Nuovo Corriere", "La Nazione", il settimanale "Tempo" ecc. **1947** Pubblica la raccolta *Quaderno gotico* (Vallecchi) **1949** Pubblica il saggio *L'inferno e il limbo* (sulla tradizione petrarchista come elemento limitante della poesia italiana). Traduzione delle poesie di S.T. Coleridge (e più tardi di Montesquieu, Racine e molti altri). **1952** Pubblica lo *Studio su Mallarmé*. Pubblica la raccolta *Primizie del deserto* (Schwarz). E' un decisivo cambio di passo della poesia luziana, che abbandona i toni troppo rarefatti della sua prima produzione e avvia una sorta di racconto (metafisico) a partire dal "deserto" del dopoguerra. L'esperienza esistenziale e storica, con il suo carico di diffuso dolore, pur trasvalutata, non è "dimenticata"; forte è la tensione meditativa. Il poeta ha voluto dare ai suoi versi «*una sostanza e un aspetto più elementari, più fondati sulla natura dell'esperienza dell'uomo e sulla natura del linguaggio che la esprime*» (Luzi, *L'inferno e il limbo*). Premio Carducci. Molti i riconoscimenti critici (G. De Robertis, V. Sereni, F. Fortini, S. Antonielli). **1954-1955** E' tra i principali animatori della rivista fiorentina "La Chimera" (1954-1955), edita e diretta da E.Vallecchi (gli scritti luziani saranno ripubblicati in volume nel 1965: *Tutto in questione*). La rivista ripropone, aggiornata, la lezione dell'Ermetismo degli anni Trenta, in polemica con il diffondersi del neorealismo anche in poesia. **1955** E' nominato professore incaricato di Letteratura francese all'Università di Firenze (facoltà di Scienze politiche "C.Alfieri"). **1956** Pubblica *Aspetti della generazione napoleonica e altri saggi di letteratura francese* **1957** Pubblica la raccolta *Onore del vero* (Neri Pozza), che gli guadagna nuova stima e favore critico. Premio Marzotto. Forti le ascendenze dantesche e "purgatoriali" in una rappresentazione del "vero" della vita che rifiuta ogni cedimento al realismo e che ribadisce la necessità dell'amore cristiano come fondamento della solidarietà imposta dalla comune sofferenza.

1959 (e 1977) Pubblica *L'idea simbolista*, antologia dedicata alla storia del simbolismo europeo **1960** Riunisce buona parte della precedente produzione lirica nel volume *Il giusto della vita* (Garzanti), dedicato alla madre di recente scomparsa (1959). **1963** (e 1966) Pubblica la raccolta *Nel magma*, ancora con Garzanti, divenuto ormai l' editore di riferimento di Luzi. Ancora una svolta radicale nella poesia luziana, che si apre al dibattito intellettuale e politico degli anni Sessanta, rifiuta ogni tentazione "melodica", accetta il confronto anche aspro con il "magma" di un mondo in trasformazione che mette in crisi la stessa identità del poeta. Il verso si amplia, rasenta la prosa, si apre a un dialogato spesso polemico, che prelude da vicino alla vera e propria esperienza teatrale affrontata negli anni seguenti. Forte è ancora la presenza del Dante "purgatoriale": «*non è un mondo di dannati, ma di gente sospesa e disorientata*» (Luzi, *A Bellariva. Colloqui con Mario*). **1965** Raccolta *Dal fondo delle campagne*. Pubblica le prose saggistiche, di intonazione morale e religiosa, *Tutto in questione.* **1965** Traduce in versi il *Riccardo II* di Shakespeare. Il successo ottenuto spinge Luzi a cimentarsi in prima persona nel teatro. **1966** Lascia l'insegnamento liceale, compie un viaggio in Russia. **1967-1973** Collabora al "Corriere della Sera" come critico letterario **1968** Compie un viaggio in India **1971** Pubblica la raccolta *Su fondamenti invisibili*, premio Fiuggi. La RAI trasmette il suo primo testo teatrale, *Ipazia*, pubblicata l'anno successivo. Si apre per Luzi una feconda stagione di teatro in versi. **1972-1981** Insegna, come incaricato, alla facoltà di Magistero di Urbino, letterature comparate. **1973** Pubblica *Poesia e romanzo* (in collaborazione con C. Cassola). **1974** Sempre più frequenti i viaggi all'estero. Sempre più numerose le traduzioni in varie lingue delle sue opere. Pubblica l'opera saggistica *Vicissitudine e forma*, che si interroga sul rapporto tra le continue metamorfosi della vita e la "forma" stabile della poesia (cfr. anche *Discorso naturale*, 1984). **1977** *Il messaggero* (teatro) **1978** *Il libro di Ipazia* (teatro). Pubblica la raccolta *Al fuoco della controversia*, premio Viareggio. Ancora un esperimento di diretta immissione del linguaggio poetico nella scena confusa e "controversa" della storia contemporanea (tra contestazione, terrorismo, trasformazioni convulse della società). **1981** Diventa ordinario di letteratura francese, prima alla facoltà di

Magistero di Firenze, poi di nuovo al "C. Alfieri" **1982** Pubblica il volume *Trame*, che raccoglie la sua produzione in prosa. **1983** Pubblica *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, raccolta delle traduzioni poetiche. *Rosales* (teatro). **1985** Pubblica la raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti*, che segna un ulteriore avanzamento della scrittura poetica luziana: al "magma" succede adesso piuttosto la tendenza al "frammento", in un rapporto poesia-realtà dominato dal senso di una continua sproporzione tra parole e cose («*sopravanzano le cose il loro nome. / In avanscoperta / esse, ma dove?*») **1987** *Hystrio* (teatro) **1989** *Corale della città di Palermo per santa Rosalia* (teatro). Lascia, per raggiunti limiti di età, l'insegnamento universitario. **1990** *Frasi e incisi di un canto salutare (*poesia). **1991** La prima guerra del Golfo vede Luzi su posizioni politiche e civili sempre più contrarie alla violenza, mentre cresce lo sgomento per l'apatia morale che lo circonda. **1992** *Io, Paola, la commediante* (teatro, omaggio a Paola Borboni). *Dante e Leopardi o della modernità* (saggistica), *Spazio, stella, voce: il colore della poesia* (saggistica) **1994** *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini (*poesia). **1995** *La naturalezza del poeta* (saggistica). *Felicità turbate* (teatro, sul Pontormo) **1997** *Ceneri e ardori* (teatro). E' insignito della Legion d'onore. **1998** Esce il "Meridiano" Mondadori dedicato a *L'opera poetica* luziana, a c. di S. Verdino **1999** *Sotto specie umana (*poesia). **2002** *Vero e verso* (saggistica). *Opus florentinum*, dramma in versi sulla chiesa di Santa Maria del Fiore. **2003** *Il fiore del dolore* (teatro, sull'omicidio di don Puglisi) **2004** *Dottrina dell'estremo principiante* (poesia). E' nominato senatore a vita. **2005** Muore a Firenze. **2009** (post.) *Lasciami, non trattenermi* (poesia). Numerosissimi gli interventi luziani minori e/o variamente occasionali, nonché gli articoli, le lettere, le interviste, le traduzioni delle sue opere ecc.

D5) M. Luzi, *Avorio* (da "*Avvento notturno*", 1940)

Parla il cipresso equinoziale, oscuro
e montuoso esulta il capriolo,
dentro le fonti rosse le criniere
dai baci adagio lavan le cavalle.
Giù da foreste vaporose immensi
alle eccelse città battono i fiumi
lungamente, si muovono in un sogno
affettuose vele verso Olimpia.
Correranno le intense vie d'Oriente
ventilate fanciulle e dai mercati
salmastri guarderanno ilari il mondo.
Ma dove attingerò io la mia vita
ora che il tremebondo amore è morto?
Violavano le rose l'orizzonte,
esitanti città stavano in cielo
asperse di giardini tormentosi,
la sua voce nell'aria era una roccia
deserta e incolmabile di fiori.

D6) *Analisi* e *interpretazione* del testo:

D6.1) L'*analisi* (INDIZI e INDIZI-SPUNTI)

1. **Una nostalgia "neoclassica"? La probabile ragione del titolo.** Difficile reperire indizi interpretativi in una lirica come questa tutta librata nelle zone alte del simbolo e dunque molto problematica da decifrare, non offrendo appigli oggettivi che permettano di connotarla sulla base di affidabili certezze: come subito conferma l'assoluta *non pertinenza* del titolo, mai ripreso nella poesia e del tutto estraneo - a prima vista - al suo sviluppo

(dove mai vi si parla di "avorio"?). D'altra parte lo stacco e il vuoto tra titolo e testo che subito colpiscono il lettore appaiono tutt'altro che isolati, essendo anzi i caratteri diffusi di un discorso poetante che procede per frammenti e rivelazioni irrelate, cioè tipici del "sogno" (e cfr. i vv. 7-8, centrali in ogni senso: «*si muovono in un sogno / affettuose vele verso Olimpia*»). Un "sogno" che ovviamente dovrebbe trascendere l'occasionalità del privato e modellarsi su un qualche paradigna culturale condiviso, sfidando il lettore a una decifrazione ardua ma non impossibile e chiamandolo a ricomporre in unità i dati volutamente sconnessi e allusivi di un messaggio che un eccesso di chiarezza banalizzerebbe e che invece, posto nei termini di un enigma per pochi, serve a rafforzare, tra detto e non detto, il senso di appartenenza a una comunità intellettuale sempre più cosciente di se stessa e orgogliosa della propria diversità rispetto al sentire comune. In questa chiave non è fuori luogo pensare che la lirica luziana, al di là di ogni generico visionarismo, utilizzi il modello "onirico" (greco *óneiros* = sogno) per riattivare, in termini "ermetici", un tema non nuovo in assoluto (cfr. **4**) ma particolarmente attuale sul finire degli anni Trenta (*Avorio* è del '37): e che poi è quello noto come "sogno di grecità", qui riproposto come una "andata (in sogno) nell'antica Olimpia", la città dell'Elide sede di un celebre santuario dedicato al culto di Zeus Olimpio. In questa città lavorò (e forse morì) il grande scultore ateniese Fidia (490-80 c.-431 a.C.) che per il tempio di Zeus approntò una statua del dio oggi perduta (ma gli scavi, avviati a fine Ottocento, hanno riportato alla luce un edificio concordemente ritenuto il laboratorio di Fidia, ivi compresi gli stampi in terracotta usati per fondere le parti in oro della statua su ricordata: statua - attenzione! - detta *crisoelefantina* perché fatta di oro [*criso*, greco *chrysós*=oro] e, appunto, di *avorio* [*elefantina*: di avorio come le zanne degli elefanti]). L' "andata in sogno verso Olimpia" avrebbe allora il valore - con coinvolgimento e giustificazione del titolo: *Avorio* - di una rapita regressione onirica ai tempi mitici dell'arte greca classica (Fidia); sarebbe il "sogno" di un poeta moderno affascinato dal mito

della perfetta arte antica, sogno dolente perché espressione di un equilibrio umano e di un armonico rapporto tra l'uomo e il mondo, ormai tramontati per sempre (v. su questo ancora il paragrafo **4**)

D6.2) *L'interpretazione:*

D6.2.1) *Interpretazione* 1 [ITERAZIONE (INCONGRUA) DI FORMA]

2. **I dati formali e il tessuto meditativo della lirica.** Se questo è il *senso* complessivo della lirica, i dati che permettono di articolarlo nello specifico sono prima di tutto *formali*: sarà il loro esame a consentirci di scendere nei particolari del messaggio luziano, chiarendo innanzi tutto il significato dell'ardito sintagma - «*cipresso equinoziale*» - con cui la lirica incomincia. Si può capire che un capriolo appaia al poeta "oscuro e montuoso" (vivendo nei boschi montani e partecipando della loro ombrosa atmosfera), o che le vele (le imbarcazioni) gli sembrino "affettuose", cioè - pensando a chi vi naviga - animate dal desiderio ("affetto") di raggiungere la meta, in tutto simili (come vele-vele) alle vesti leggere e mosse di fanciulle in corsa ("ventilate fanciulle"): ma che cosa ha di "equinoziale" un cipresso? Tornando ai dati formali del testo, gli elementi che in successione ci colpiscono sono: a) la distribuzione strutturante del verbo (al *presente* nella 1.a parte: vv.1-8, al *futuro* nella 2.a: vv.9-13, all'*imperfetto* nella 3.a); b) la funzione orientativa degli *enjambements* che scandiscono le tre parti della lirica (vv.1-2, 10-11, 17-18); c) il parallelismo che replica ma anche oppone le «*eccelse città*» del v.6 (1.a parte) e le «*esitanti città*» (collocate *in cielo*) del v.15 (2.a parte), nonché le «*foreste vaporose*» del v.5 (1.a parte) e i «*giardini tormentosi*», del v.16 (2.a parte): il tutto mediato dal parallelismo per contrasto, al centro (2.a parte), tra "ilarità" delle «*ventilate fanciulle*» (comunque le si voglia intendere: o fanciulle reali o metafore di "vele") e disperazione del poeta; infine - ultimo ma non ultimo - la possibilità di doppia lettura della 3.a parte della poesia (d). - la distribuzione strutturante del *verbo* e la funzione degli

enjambements (punti *a* e *b*). Il *verbo* struttura il testo nella forma di un discorso solo in apparenza scandito in parti distinte e relativamente estranee. Il *presente* infatti (1.a parte) ha tutti i caratteri di una durata che l'*imperfetto* (tempo appunto "durativo") allunga indefinitamente (3.a parte), ma per così dire "al passato", visto che quel *presente* dura non come attualità ma come potenzialità di *futuro negato*, stante che gli elementi di speranzosa fiducia associati, nella 2.a, alla gioiosa navigazione delle «*ventilate fanciulle*» si convertono subito nel vuoto di una disperazione senza sbocco, o, se vogliamo, nel *futuro* "senza futuro" («*dove attingerò io la mia vita*») sancito come irreparabile dalla fine del «*tremebondo amore*» sperimentato dal poeta. Insomma, se il *presente* della 1.a parte "dura" nella 3.a (dove i segnali di morte sono sparsi a piene mani), vi dura però nella forma ibernata di una sopravvivenza mortuaria (il "tremebondo amore" «*è morto*») che non cancella ma perpetua (cristallizzato) il perplesso andirivieni di una meditazione che la *forma* del verbo e delle sue connessioni distingue sì in tre tempi, ma - come si è visto - non senza contaminazioni e sovrapposizioni. Ma quali sono i contenuti di questo meditare? Ce lo suggeriscono gli *enjembements* che articolano il testo e che associano la diversificata gestione del verbo nelle tre parti della lirica (presente, futuro, imperfetto) ad altrettante immagini-chiave: al "capriolo che esulta" («*oscuro / e montuoso* esulta *il capriolo*», vv.1-2), al "guardare delle fanciulle dai mercati marittimi al mondo"(«*dai mercati / salmastri* guarderanno *ilari*», vv.11-12), al contraddittorio "persistere della desolata voce-roccia" che conclude la poesia («*la sua voce nell'aria* era *una roccia / deserta e incolmabile di fiori*», vv.17-18). La calcolata non coincidenza di misura metrica e pensiero tipica dell'*enjambement* è un invito a sostare e a riflettere sulla funzione dei verbi coinvolti (esulta, guarderanno, era) in rapporto al "vedere" del poeta e al connesso discorso da lui pronunciato. Il presente senza futuro (ossia oggi *negato, non più visibile*: dunque "al passato") che caratterizza la 1.a parte, evoca un'originaria fusione di umano e naturale che

dall'*esultare* del capriolo porta - attraverso le cavalle *(che lavano* le criniere *dai baci)* - al *battere* dei fiumi alle eccelse *città*. L'umano, presente fin da subito (ma implicito) nel naturlae "saltare" (nella naturale vitalità) del capriolo tra i monti (l'esultare-gioire di cui l'uomo fa esperienza, rimanda etimologicamente, in latino, al "saltare" - "ex saltare" - animale), diventa esplicito nelle *città* che chiudono la prima parte del testo: luogo umano per eccellenza (sede della vita *civile*), esse non sono meno alte dei monti su cui il capriolo ("montuoso") esulta per oscura forza vitale (sono anzi eccelse, con allusione alla parte alta e fortificata delle città greche - acropoli - che così potevano garantire, anche in casi estremi, la difesa della cittadinanza; più tardi saranno sede di santuari e templi dedicati alle divinità locali). Ad esse «*battono i fiumi / lungamente*» (con eco del *enjabement* di apertura: recitazione «*oscuro / e montuoso esulta il capriolo*»): ad esse cioè "bussa" una natura che - divenuta da "monte", "acqua" - associa alle sue doti purificatrici (le criniere delle cavalle *lavate* dai baci), l'irruenza dell'acqua-fiume, che, con la sua azione incessante e dagli effetti prolungati ("*lungamente*"), spinge l'uomo sempre più avanti, fino a fargli trovare il proprio sbocco nella pacificata ampiezza del mare: quel mare che è poi emblema del suo destino di ariosa apertura verso il mondo; quel mare solcando il quale, le «*vele*» (la navigazione umana, il muoversi dell'uomo nella vita) inclinano irresistibilmente («*affettuose*») verso il sognato approdo ad Olimpia, regno della Bellezza imperitura. Naturalmente protesa verso un ideale di Bellezza (di armonia tra sé e il mondo) l'umanità - e siamo al secondo *enjambement* («*mercati / salmastri*»), quello che àncora il punto di osservazione del poeta alla parte centrale della lirica - potrà espandersi gioiosa ("ilare") sul filo di un'avventura vitale che il "mare" permetterà di assaporare in tutta la sua pienezza e senza limitazioni anche in termini di profitto («*mercati*»), perché il rapporto dell'uomo con il mondo deve essere fattivo e non astrattamente contemplativo: ossia tale da cogliere - non già con violenza e ottusa cupidigia ma con naturale, civile e serena prontezza - le occasioni che la vita dischiude («*ventilate*

fanciulle…dai mercati / salmastri guarderanno ilari il mondo»: "guardare" = non *vedere*, ma *stare in guardia*, dal franco *wardon*: osservare per cogliere con solerzia e tempestività il momento di un felice intervento nelle cose). Il terzo *enjambement* fissa la "visione" del poeta su ciò che la meditazione svolta (e la connessa dichiarazione di fallimento: vv.12-13) sancisce come ormai perduto: la forza "durativa" dell'imperfetto (*era*) preserva certo la "voce" un tempo consolatrice del "morto amore", ma nella forma puramente negativa di una memoria fatta "roccia", pesante-ingombrante come un sogno divenuto incubo (il cui etimo - latino *in* + *cubāre* - rimanda appunto a ciò che "giace sopra" e "schiaccia con il suo peso"). Il clima è di fonda tetraggine e l' "esultanza" e l' "ilarità" si sono ormai capovolte - da leggere e innocenti che erano - in segnali di violenza («*Violavano le rose l'orizzonte*»), di minacciante tracollo («*esitanti città stavano in cielo*»), di insidiose seduzioni («*giardini tormentosi*»).

- <u>parallelismi tra 1.a e 3.a parte mediati dal parallelismo per contrasto presente nella 2a</u>. (punto c). Ma la meditazione luziana si avvale anche di simmetrie molto calcolate e suggestive tra le varie parti del testo. Tenendo conto che al centro (2.parte) è operante il parallelismo per contrasto tra slancio promettente di un'umanità guidata da un infallibile senso di armonia tra sé e il mondo e il contestuale senso di lutto che coglie il poeta constatando che *a lui* quel futuro è negato, forse non è difficile intuire quali siano gli sviluppi della sua riflessione. Del resto il passaggio (tra 1.a e 2.a parte) che porta le «*affettuose vele*», prima dirette a Olimpia, ad espandersi successivamente verso Oriente (vv.8-9), non registra un semplice dilatarsi dell'esperienza del mondo: da "Olimpia" all' "Oriente" l'originaria cultura-civiltà ellenica subisce un vero e proprio salto di qualità, trasformandosi in quella cultura-civiltà *ellenistica* o *alessandrina* che insieme dissemina ma anche stravolge la cultura-civiltà ellenica d'origine, introducendovi elementi di raffinata inquietudine, di preziosismo, di ansiosa ricerca di nuove forme di spiritualità (quella cristiana *in primis*).

L'originario equilibrio tra uomo e mondo si altera irrimediabilmente e quella che, nell'ignoranza di ciò che sarebbe avvenuto, poteva apparire indefinita e felice espansione, la nitida coscienza del *poi* del colto poeta novecentesco non può che sentirla come rovinosa frattura, con l'effetto, almeno nell'immediato, di un radicale senso di disperazione. Ecco allora che alle «*città eccelse*» del v.6, non possono che corrispondere le «*esitanti città*» del v.15, e che alle «*foreste vaporose*» del v.5, non possono che contrapporsi i «*giardini tormentosi*» del v.16: come se, al "vedere" del poeta - dopo la morte del «*tremebondo amore*» che lo ha legato, per studi e formazione, al mondo classico - la "grecità" delle origini apparisse per sempre perduta: perduta sul piano della vita *civile* (la "città", da *civitas*, è la sede della vita civile), prima collocata in città *eccelse*, poi in città *esitanti*; ma perduta anche sul piano culturale del rapporto uomo-natura, essendo la natura rappresentata in un primo momento dal rigoglio di «*vaporose foreste*», poi dall'insidiosa leziosaggine di «*giardini tormentosi*». *Avorio* insomma non si limita a una meditazione privata ma restituisce il senso di una frattura storica, certo accennata e scorciata ma chiarissima: quella tra mondo antico e mondo moderno, tra una civiltà (greco-pagana) capace di edificare città "eccelse" (espressione di un'umanità superiore, serenamente consapevole della propria "eccellenza") perché ancorate a una visione esuberante e ricca della Natura (le «*foreste vaporose*»), e una civiltà (cristiano-moderna) che ha sostituito allo stare in alto delle antiche città ("eccelse") il precario stare in alto delle città moderne (che stanno «*in cielo*»): città non più dell'Uomo ma di Dio e come tali segnate dal senso di fragilità-caducità («*esitanti*») che caratterizza l'umano rispetto al divino, e avvolte nelle spire di una Natura che ha perduto energia e innocenza e il cui modello sembra ormai oscillare tra la seduttiva raffinatezza dei "giardini di Babilonia" e la felicità apparente dell'insidioso Eden, teatro del peccato originale: città "sparse" di «*giardini tormentosi*», abitate da una Natura estenuata e peccaminosa e, insieme, luogo di sofferenza e di ambita redenzione («*asperse*», sparse, letteralmente

"spruzzate": "spruzzate", con l'aspersorio, di acqua benedetta?).
- possibilità di doppia lettura della 3.a parte della poesia. A ben guardare la 3.a parte della poesia ospita un ossimoro («*la sua voce nell'aria era una roccia*») che mentre contrappone l'inconsistenza di un'aria fatta voce alla solidità della roccia, offre anche per questo al poeta una via d'uscita e di salvezza: sul filo di una contraddizione che permette di interpretare in chiave (proficuamente) ambigua anche le altre immagini di questa parte conclusiva della lirica. Le rose che "violano" l'orizzonte, fanno certo violenza (latino *vis* = forza), ma moltiplicano anche il potenziale coloristico e floreale della visione (sono anche *colore* viola e *fiore* viola). Le città "esitanti" sono certamente instabili e insicure, ma stanno anche "attaccate" (*haesitare* latino, intensivo di *haerēre*=rimanere fermo, attaccato ecc.: e infatti chi "esita", *indugia*, non prende decisioni, "attaccato" a pensieri e comportamenti che non intende modificare). E ancora: i giardini che le "aspergono" (parola che implica pur sempre un'idea di fresco e rigenerante umidore) danno tormento ma anche le circondano e le gratificano di spazi vivificanti (la parola "tormento" viene da *torquēre* che non vuol dire solo *torcere*, *storcere*, *torturare*, ossia generare sofferenza, ma esprime anche il senso di un protettivo avvolgere, circondare, intrecciarsi a, ecc.). Infine la «*roccia / deserta e incolmabile di fiori*» che chiude la lirica non è solo l'indizio di una irrimediabile desolazione, ma anche la metafora di un'entità (la *voce*: la voce della poesia, come diremo) che nessun "fiore" prodotto può esaurire (colmare) nelle sue potenzialità infinite, perché per quanto la si possa esercitare, appare (voce-roccia qual è) baluardo indistruttibile, pronto a popolarsi di sempre nuovi fiori: dunque in qualche modo, per quante fioriture possa produrre, sempre felicemente "deserta".

D6.2.2) *Interpretazione* 2 (ITERAZIONE (INCONGRUA) DI SENSO

3. **La voce-roccia del "cipresso equinoziale".** La *voce* (voce-roccia) che chiude la lirica, al pari del "cipresso equinoziale" che la

apre, è in apparenza del tutto solitaria e irrelata nella lirica. Eppure il fatto che il cipresso *parli* induce a legare i due enti e a scoprirli in reciproco rapporto. Entrambi sono al centro di uno scenario di dolore e di morte, ma entrambi sono anche ricchi di straordinarie potenzialità di vita: infatti, come l'ostinata, persistente, solida forza di "voce" (fatta di aria ma robusta come una roccia) di un amore morto-non morto chiude la lirica nel segno di una vitalità mai davvero sconfitta, così (con ritorno all'inizio della poesia e quasi a chiusura di un circolo) anche il cipresso, emblema di morte, è nondimeno ricco di vita perché "parla". Come dire: la voce «*roccia / deserta e incolmabile di fiori*» che appare nel finale altro non è che la voce ostinata e duratura (*era*, imperfetto, tempo "durativo") del cipresso (del poeta-cipresso, albero "sempreverde") che in apertura "parlava". E' vero che il poeta, chiuso come *uomo* nella prigionia di un tempo *storico* che gli impedisce di immaginare il ritorno di un'età ormai trascorsa, è preso da sconsolata disperazione per la morte del suo «*tremebondo amore*». Ma è ugualmente vero che al suo presente di dolore vissuto come *uomo* (e incapace di farsi futuro), fa da contraltare e da occasione di salvezza la coscienza di vivere, come *poeta*, nel presente eterno di un mito che non ha affatto bisogno di rinascere, perché esso - eterno, perenne, "sempreverde" - non ha mai veramente rischiato di morire. Nella mente del poeta moderno, colto e consapevole, il mito della grecità è vivo e luminoso per sempre; e l'esercizio della poesia è la condizione per custodirlo ma anche per riattivarlo in tutta la sua forza di "arte bella" ogni volta che se ne sente il bisogno. L' "avorio" è la materia preziosa (perché dura e insieme elastica) su cui il poeta-artista incide i suoi raffinati intagli (magari aggiungendovi oro); ma è anche l'emblema dello splendido e necessario isolamento ("torre d'avorio") che al poeta-artista si addice quando i tempi sono bui e la Bellezza sembra respingere-disertare lo stesso amore che egli nutre per lei, e rifugiarsi nel passato mitico (pronto però a tornare presente) in cui gli uomini sapevano rispettarla e apprezzarla (non per nulla la stessa iniziale estraneità, o "isolamento" del titolo - "avorio" -

rispetto al testo che segue, diventa, a interpretazione ultimata, perfettamente funzionale: come se l'avorio-Bellezza fosse un "prima" irrimediabilmente perduto, "fuori" fin dall'inizio dal testo che ne lamenta appunto la scomparsa). E infatti il poeta-cipresso *che parla*, nel momento in cui parla (in cui decide di farlo, nonostante la sua disperazione umana e culturale), pur costretto, come *uomo*, a vivere nel tempo e destinato, insieme al tempo (alle epoche, alle civiltà) a tramontare, recupera e riattiva una vita che non tramonta. La fedeltà alla propria vocazione e la fedeltà al modello di perfetta Bellezza (di armonia tra uomo e mondo) tramandato dall'arte greca classica, se non gli impediscono di sentirsi "cipresso", lo salvano tuttavia dai tempi bui che è costretto come uomo ad attraversare, perché - prima ancora - lo salvano dallo stesso smarrimento che comunque coglie chi, vivendo nel tempo, non può sfuggire al senso di inevitabile declino che grava su tutte le cose. "Cipresso" dunque il poeta, ma "equinoziale", intermedio tra morte e vita, prigioniero di un presente *temporale* di morte annunciata, da cui però la sempreverde presenza di un mito *metatemporale* che non tramonta, può, al bisogno, salvarlo.

Solo il sogno e le disconnessioni del sogno possono ormai farsi veicolo - sembra dirci Luzi - di una coscienza culturale che la precarietà della vita, ma anche la miseria politica del presente rende sempre più frammentaria e "perduta" nella memoria dei più (in brutale sintesi: Ermetismo contro Fascismo). E che, contro la volgarità dei tempi, si mantiene viva e continua a tramandarsi, in forma necessariamente cifrata (come segno di gelosa distinzione), solo tra coloro che continuano ostinati a credere in un umano libero di decidere di se stesso e del proprio destino. Di qui la necessità di un *discorso in poesia* che al fine di ritrovare radici e misura classiche, si "chiude" alle contaminazioni *discorso comune*: sempre fatalmente legato ai bisogni, agli umori, alle urgenze, alle limitazioni dell'esistere, ma anche esposto, in particolari fasi storiche, alla violenza aggiuntiva di un consenso coatto che ne stravolge irrimediabilmente i valori.

4. Il mito dell'arte greca classica: un *topos* del neoclassicismo

tra Sette e Ottocento. La regressione ai tempi mitici dell'arte greca è un *topos* ricorrente della cultura a cavallo tra Sette e Ottocento. Infatti, da una parte la stanchezza per un Classicismo divenuto convenzionale, e dall'altra i segnali di incipiente Romanticismo, portano a quella rivisitazione della tradizione classicistica che va sotto il nome di Neoclassicismo (noto, nella sua fase di trapasso Classicismo-Romanticismo, appunto come "neoclassicismo romantico"). E' un momento fecondo ma contraddittorio di sperimentazione letteraria (più in generale artistica) alla base del quale - prima che si impongano scelte decisamente "romantiche" - sta la convinzione che la grande lezione di equilibrio e di armonia dell'arte classica sia ormai incompatibile con la modernità. L'arte classica non si propone più come punto di inizio di una ininterrotta e lineare continuità antico-moderno e come oggetto di facile (spesso convenzionale) imitazione da parte dei "moderni", ma come l'emblema di un mondo perduto impossibile ormai da riattingere: la meta di un vagheggiamento nostalgico tanto più doloroso quanto più l' arte classica è ora sentita come testimonianza-espressione di una cultura e di una civiltà tramontate per sempre e dalle quali ci divide ormai una insanabile frattura. Tutto questo non per caso: semplificando molto si può dire che il senso di disagio e di nostalgia nel rapporto con il mondo antico è particolarmente avvertito da chi - come gli inglesi e i tedeschi - non ha alle spalle una tradizione culturale greco-latina tanto diretta e forte da poterla sentire come parte della propria storia; da chi - ancora non per caso - ha anche elaborato una più precoce sindrome "romantica" (nutrita di struggente nostalgia), sentendo di non poter vivere la stagione dell'arte antica se non in quella chiave di dolore e di perdita con cui vengono vissute le esperienze culturali fatte per "interposta cultura" (nel Medioevo cosiddetto "barbarico" gli antenati di Inglesi e Tedeschi conobbero l'arte classica attraverso Roma). Anche se il Neoclassicismo ha uno sviluppo abbastanza esteso e articolato nel tempo, la fase neoclassica che qui più direttamente interessa - situata, come si è detto, tra Sette e Ottocento e marcata da caratteri

fortemente "romantici" (per l'Italia, anch'essa coinvolta in questo classicismo "di ritorno" con spiccati caratteri romantici, si potrebbe citare il caso di Ugo Foscolo) - si esprime soprattutto attraverso due linee ispirative: una di tipo più squisitamente oggettivo-estetizzante (inglese: ad es. J. Keats), una prevalentemente soggettivo-religiosa (tedesca); in questa seconda variante l' "andata in Grecia" è la rivisitazione visionaria (in toni di accesa emotività) di un Paradiso Perduto in cui l'umano e il divino ancora convivono e collaborano; un Paradiso "perduto" ma non dimenticato e - se alla nostalgia si accompagna il "desiderio" (*Sensucht*) - recuperabile come una sorta di Terra Promessa.

5. *Avorio* "riletto" attraverso Hölderlin. A questo clima neoclassico-romantico sembra rifarsi anche la lirica luziana *Avorio*, molto vicina, nei contenuti e nei toni, alla poesia di Friedrick Hölderlin (Lauffen, Wűrttemberg, 1770-Tűbingen, 1843), vari passaggi della quale, presi a campione, sembrano fornire quasi una sorta di falsariga esplicativa per chiarire non pochi punti oscuri del testo di Luzi. Cominciando da quei vv.12-13 nei quali si lamenta la morte di un misterioso «*tremebondo amore*». Un amore privo di caratteri aneddotici e personali, ma rivolto a una figura femminile simile a quella che già Hölderlin aveva eretto (col nome di Diòtima: al secolo Susette Gondard) a mediatrice tra modernità e mondo greco: una figura che - fonte di amore ideale - predispone per questo l'animo del poeta a sentire in forma elevata e "religiosa" quell'identificazione dell'Io con il Tutto che l'arte greca testimoniò attraverso la Bellezza: «*Dèi andavano un tempo fra gli uomini*», scrive Hölderlin in una celebre lirica del 1797, «*le splendide Muse / e Apollo, l'adolescente, a guarire, a esaltare come tu fai* [Diòtima, come le Muse ed Apollo, cioè le arti, la poesia, la Bellezza, inducono l'uomo a dimenticare le sue miserie e la sua caducità e lo "esaltano", ossia lo innalzano a un mondo superiore, incorrotto e incorruttibile]; */ e tu sei per me come quelli, mi pare che uno dei beati / ti abbia mandato nella vita e dove io vado l'immagine / della mia eroina è*

con me che soffro e creo con amore / fino alla morte: poiché questo appresi, questo ho da lei» (tr. G.Vigolo).

Del resto la disperata perplessità di Luzi al cospetto del suo «*morto amore*», in un altro celebre testo hölderliniano, *Fantasia della sera*, sembra puntualmente anticipata dal seguente passaggio, nel quale, in aggiunta, è percepibile anche un riferimento non troppo generico ai «*mercati/ salmastri*» di cui si parla in *Avorio*: «*Ora anche i naviganti tornano al porto, / in lontane città, lieto si estingue lo strepito / industre del mercato; nel quieto fogliame / splende agli amici il convito socievole. // E io dove mi volgo? Vivono i mortali / di mercede e lavoro; in alterno travaglio e riposo, / tutto è gioia; perché non dorme / mai solo per me questa spina nel petto?*» (tr. R. Fertonani). Ed ecco un altro passaggio improntato a dolente solitudine, nonché consono alla desertificata visione finale con al centro i "fiori", che caratterizza *Avorio* (*Il mezzo della vita*): «*Ahimè, dove li prendo, / ora ch'è inverno, i fiori, e dove / del sole la luce, della terra / l'ombra? Al freddo muti / se ne stanno i muri, nel vento / stridono le banderuole*» (tr. V. Santoli). E ancora, a proposito dei viaggi orientali delle "ventilate fanciulle", ma anche, a barlumi, di quello che precede e che segue, ivi compresi i "giardini" (*Patmo*, isola greca delle Sporadi): «*Ma presto, in fresco splendore, / misterïosa, / nel vapore dorato, / presto cresciuta / con i passi del sole, / da mille cime fragrante, / ecco l'Asia fiorirmi incontro, e abbagliato / cercai cosa che conoscessi, ché inadusato / ero io alle ampie strade, dove giù / dal Tmolo scorre / l'aureornato Pàttolo / e il Tauro s'inalza e il Messògi, / e pieno de' fior de' giardini, / un tacito incendio*» (tr. V. Santoli). Infine sempre Hölderlin sembra offrirci la chiave più probabile per dare un senso preciso all' "equinoziale" che qualifica il "cipresso" d'apertura di *Avorio* e per decifrare il finale oltre che ambiguo, criptico della lirica. Il testo coinvolto è in entrambi i casi la poesia *Ricordo* (1803). L'equinozio (di primavera) è qui lo sfondo della incantata rievocazione di un viaggio in Francia: «*Nei dì festivi là vanno / le brune donne / su serico suolo / al tempo di marzo, / quando uguale è notte e*

giorno, / e su lenti sentieri, / carichi di sogni d'oro / cullanti zefiri spirano» (trad. G. Vigolo). D'altra parte la conclusione di *Ricordo* potrebbe benissimo essere servita a Luzi - in chiusura di *Avorio* - per conferire alla Poesia i caratteri di "roccia" precedentemente illustrati. Si faccia attenzione in particolare all'ultimo verso, ma senza trascurare, per altre assonanze, i precedenti: «*Ma ora sono per l'India / gli uomini partiti / là sull'arioso promontorio / fra le vigne, di dove giù / la Dordogna scende / e insieme con la magnifica / Garonna larga qual mare / la fiumana sfocia. Ma toglie e dà / memoria il mare, / e l'amore anche affisa assidui occhi. / Ma ciò che resta fondano i poeti* [la poesia, cioè, "fonda", rende durevole - roccia - ciò che la memoria conserva]», trad. G. Vigolo). Dunque il «*cipresso equinoziale*» luziano sarebbe il poeta stesso che, assediato da segnali di morte ("cipresso", "morto amore"), conserva tuttavia memoria di una stagione felice suscettibile di ritornare: sta a lui - "equinoziale", in posizione intermedia tra passato e futuro - farla risorgere.

INDICE

Premessa pag.7

(A) **Un testo di Sandro Penna**:

Nel fresco orinatoio alla stazione pag.9

(A1) Il concetto di testo pag.9

(A.2) Il testo penniano tra *analisi* e *interpretazione* pag.13

(A2.1) Analisi pag.14

(A2.2) Interpretazione 1 ..... pag.15

(A2.3) Interpretazione 2 ..... pag.15

(B) **Gli strumenti** pag.20

(B1) Il *Programma preventivo* pag.20

(B2) Il *Prospetto-indice* pag.20

(B2.1) Il *testo* e i suoi con-testi pag.22

(B3) Le *Cronologie degli autori* pag.24

(B4) Il "*Dizionario" letterario* pag.25

(C) **La procedura**

(e lo **Schema operativo di massima**) pag.26

(C1) Scelta di un testo pag.26

(C2) Comprensione del testo: pag.26

(C2.1) inquadrare l'autore pag.26

(C2.2) elaborare un "*Dizionario" letterario* pag.27

(C2.3) lettura collegiale del testo prescelto: denotazione e connotazione..... pag.28
(C2.4) dal testo all'*inter*-testo pag.33
(C3) Cronologia degli autori..... pag.36

(D) ***Denotazione* e *connotazione* in due testi "contrapposti": *Ritratto della mia bambina* di Saba, *Avorio* di Luzi **pag.38
(D1) Umberto Saba: *Cronologia della vita e delle opere* pag.39
(D2) U. Saba, *Ritratto della mia bambina* (dal *"Canzoniere", Cose leggere e vaganti*, 1920) pag.42
(D3) *Analisi* e *interpretazione* del testo: pag.42
(D3.1) L'*analisi* pag.42
(D3.2) L'*interpretazione*: pag.43
(D3.2.1) *Interpretazione* 1..... pag.43
(D3.2.2) *Interpretazione* 2..... pag.46
(D4) Mario Luzi: *Cronologia della vita e delle opere* pag.53
(D5) M. Luzi, *Avorio* (da *"Avvento notturno"*, 1940) pag.57
(D6) *Analisi* e *interpretazione* del testo: pag.57
(D6.1) L'*analisi* pag.57
(D6.2) L'*interpretazione*: pag.59
(D6.2.1) *Interpretazione* 1..... pag.59
(D6.2.2) *Interpretazione* 2..... pag.64

Associazione

“Lib(e)ramente-Pollicino” per la BiblioteCaNova Isolotto

per contatti e informazioni
martedì 17,00 - 18,00 e sabato 10,30 - 12,30

c/o BiblioteCaNova Isolotto
via Chiusi 4/3A – 50142 Firenze (4° piano)
tel/fax 055710834 (int. 125)
e-mail: liberamente.firenze@gmail.com