



Come leggere la poesia

1. Caratteristiche del testo poetico

Emilio Manzotti - Luciano Zampese

Inizia da questo numero la pubblicazione a puntate di una guida – nuova e per il metodo e per i temi trattati – all'analisi, alla comprensione, alla interpretazione del testo poetico.

Se la poesia, secondo un luogo comune, è in primo luogo "forma" (o se si preferisce "messaggio messo in forma"), essa è forma a tutti i livelli, e non solo a quelli metrici e fonici: è forma in particolare e soprattutto al livello semantico, dove i significati si organizzano in schemi o "figure" che interagiscono con molteplici figure dei livelli inferiori. Donde l'importanza di un approccio linguistico in senso lato come quello qui proposto, che mira in ultima

istanza, partendo a volte proprio dalla sensazione di oscurità e vaghezza sperimentata dal lettore, alla ricostruzione dei significati, delle loro configurazioni o figure, delle interazioni tra i livelli. È un approccio in certo modo neutro rispetto alle diverse "forme della critica" in uso, e preliminare, soggiacente ad esse. L'essenziale è qui capire a fondo il testo, riuscire a cogliere, a vedere le sue figure e gli effetti poetici che ognuna viene ad esprimere.

Nel corso delle successive analisi sui testi (prevalentemente otto-novecenteschi) si introdurrà e metterà alla prova tutto uno strumentario di nozioni logiche, linguistiche e retoriche (tipi e combinazioni di illocuzioni, stati di cose, progressioni tematiche, parallelismi, strutture sintattiche e semantiche marcate, ecc.) – la cui giustificazione ultima sarà comunque la capacità di far parlare la poesia: di disvelarne e rendere fruibile al lettore il senso.



Poesia, da Cesare Ripa, Iconologia (1593), Perugia, Stamperia Costantini, 1757, vol. IV, p. 390.

1.1. Caratteristiche comunicative

Convorrà fissare inizialmente, pur senza entrare nei dettagli o insistere sugli aspetti problematici, alcuni punti di riferimento nelle intricate questioni teoriche, di semiotica letteraria e di poetica, della produzione e ricezione del testo poetico e della sua singolare natura in quanto testo.

In primo luogo è ovvio che il testo poetico, come ogni testo, può esser visto globalmente come il risultato di una macro-enunciazione, di una azione linguistica complessa (fatta cioè di un certo numero di sotto-azioni di uno o più tipi) di produzione testuale effettuata da parte di un *autore* (in genere singolo, ma a volte anche collettivo, e identificabile o meno) e rivolta ad uno o più *destinatari* (da tenere accuratamente distinti dagli interlocutori interni al testo). Rispetto a quella

di un normale testo di consumo, la situazione comunicativa di un testo poetico, e in generale letterario, si distingue per un certo numero di caratteristiche – le quali tuttavia non costituiscono, anche se prese in solido, condizioni sufficienti di poeticità.

1.2. Non contingenza

La prima peculiarità di un testo poetico è la sua *non-contingenza*, il fatto cioè che la funzione del testo non è definita *hic et nunc*, non si esaurisce entro la particolare interazione tra autore e destinatario, come accade di regola ad esempio ad una comune lettera o e-mail. Il testo poetico (parlando sempre in generale) ha una esistenza autonoma, un valore parzialmente indipendente dalle circostanze della sua produzione. Esso si presta, per sua natura, ad essere ri-attualizzato in altre situazioni comunicative (una lettura pubblica da parte di un attore, una lezione scolastica, ecc.) da una sorta di nuovo autore vicario, di porta-parola, o di interprete nel senso musicale del termine – interprete a cui daremo il nome di *voce recitante*. Lo statuto del testo poetico è insomma quello di un particolare *tipo di discorso di ri-uso*, di discorso di validità generale, contrapposto (nella teorizzazione, estrapolata dal *Gorgia* platonico, di un maestro della retorica¹), al *discorso di consumo*. Il discorso di ri-uso, come dice del resto il termine stesso, è un discorso tenuto in situazioni tipiche «periodicamente o irregolarmente, dallo stesso oratore o da oratori che cambiano», un discorso quindi definito dal suo non esaurirsi nella singola occasione, e nello scollamento tra il momento della produzione e i momenti della ricezione.

1.3. Lettore, Lettori

Particolare è quindi in un testo poetico lo statuto del destinatario², che è per così dire aperto: quello di un lettore³ plurimo, indeterminato e sempre rinnovantesi (ulteriori lettori appariranno nel futuro), un lettore che oltretutto tende ad esporsi più di una volta al testo in letture successive con fun-

Abstract

If, as is commonly thought, poetry is first of all “form”, it is form at all levels and not only at metric and phonic levels. More particularly and above all it is form at the semantic level, where meanings are organised into patterns or “figures” which interact with multiple figures of the lower levels. Hence the importance of a linguistic approach in the broadest sense such as the one proposed here which aims, as a last resort, even basing on the sensation of obscurity and vagueness felt by the reader, at the reconstruction of the meanings, of their configurations or figures, of the interactions between the levels. It is an approach which to a certain extent is neutral in relation to the various “forms of critique” in use and preliminary and subjacent to them. Here it is essential to understand the text fully and to succeed in grasping and “seeing” its figures and the poetic effects which each one expresses.



Lucas van Leyden (1489/94 -1533), *Ragazza che legge* (1522), *pastello nero su carta*.

Henry Lamb, *The Artist's Wife*, 1933, *The Tate Gallery, Londra*.



1. H. Lausberg. Il rimando è agli *Elementi di retorica* (trad. di L. Ritter Santini dell'orig. ted. *Elemente der literarischen Rhetorik*, Hueber, Monaco 1949¹), il Mulino, Bologna 1969, pp. 15-17. I termini originali sono *Verbrauchsrede* e *Wiedergebrauchsrede*.
2. Per cui rimandiamo, come per il punto seguente, a M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*; Bompiani, Milano 1976; e a C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985. Un notevole compendio è nella voce *LESER* dello *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, a c. di G. Ueding, vol. V, Niemeyer, Tubinga 2001.
3. O ascoltatore – ma per semplicità parleremo sempre di lettore, e di trasmissione scritta.

zione di approfondimento della comprensione e/o di rinnovamento dell'esperienza estetica. Proprio per questa ragione, per la netta soluzione di continuità tra l'enunciazione e la sua ricezione, acquista qui particolare senso e rilievo la figura – a volte più distinta a volte meno – di un lettore astratto in certo modo iscritto nel testo: un lettore a cui si sarà riferito intenzionalmente l'autore, ma, soprattutto, a cui rimanda il testo per certe sue caratteristiche: il lettore insomma "postulato dal testo". Per questo lettore astratto, opposto al lettore *concreto* o *empirico*, sono stati conati, con sfumature diverse, i termini di *lettore ideale*, di *lettore virtuale*, e soprattutto di *lettore implicito* (W. Iser⁴) e di *lettore modello* (U. Eco⁵). Ad individuarlo (sempre in misura relativa) concorreranno nel testo in particolar modo la selezione dei temi e le scelte lessicali e sintattiche.

1.4. L'Autore, gli Autori

Simmetricamente, peculiare è lo statuto particolare dell'autore. Anche qui avrà senso distinguere tra un autore *concreto* o *empirico* (che magari opererà per interposto *scriba* nella stesura materiale del testo) ed un autore *implicito* o (ancora alla Eco) autore *modello*, i cui tratti, psicologici o altro, possono in maggiore o minore misura differire da quelli dell'autore empirico (che già poi, del canto suo, è individuo notoriamente complesso e variabile). L'autore implicito, come potremmo dire facendo nostre le intuizioni di W. C. Booth⁶, è una versione, una proiezione, una rappresentazione, una messinscena molto teatrale dell'io dell'autore empirico, di cui seleziona, distorce e sostituisce *ad libitum* (ma mai completamente⁷) i tratti costitutivi. È così che l'autore implicito della lirica pascoliana potrà di volta in volta essere il cantore di «ruvidi eroi della terra» (come in *Odi e Inni* «Al Serchio», «Gli Eroi del Sempione», ecc.), il fanciullo che osserva e stupisce (come in *Myricae* «Vespro», «Alba», ecc.), l'interprete sensibile dell'anima femminile (come in *Canti di Castelvecchio* «Il sogno della vergine», ecc.), e molto altro ancora.

L'autore implicito andrebbe a rigore tenuto accuratamente distinto da chi nel testo poetico "dice io" (l'io lirico, l'io poetico, come si è detto qui sopra), cioè da una sottospecie di quella istanza cui la narratologia attribuisce il nome di *narratore*⁸. Tuttavia, a differenza del caso simmetrico (in cui è agevole separare il lettore implicito e il lettore fittivo – o *narratario poetico* – rappresentato dal "Tu lirico"), la distinzione tra autore implicito e io lirico, proprio per la natura di questo io, che molto spesso è diretta proiezione dell'autore empirico, tende a vanificarsi o comunque a farsi molto sottile.

1.5. Un esempio

Si prenda il caso, ad illustrare sommariamente i tre punti precedenti, di una breve composizione (5 versi: un endecasillabo e 4 ottonari, l'ultimo in rima inclusiva con l'iniziale endecasillabo) di un poeta⁹ della seconda metà del Novecento:

IN ERMO LETTO

In ermo letto leggo una sura
ma divago penso a quando
la calandra era già in cielo
e tu agile a guidarmi
d'ermosura in ermosura.

Il lettore di queste pagine, lettore (empirico) anche di «In ermo letto», non saprà probabilmente nulla, al di là di una alquanto vaga collocazione cronologica, dell'autore empirico di questa poesia. Il lettore tuttavia, sulla scorta dalle caratteristiche del testo stesso, e in funzione delle proprie conoscenze letterarie ed extraletterarie, può farsi una idea relativamente precisa se non proprio dell'autore empirico dell'immagine di sé che egli ha voluto dare o privilegiare nel breve componimento: un'idea cioè del suo autore implicito o autore modello, che qui è davvero mal distinguibile dall'io lirico. Quest'immagine, per la cronaca, risulterà poi nel nostro caso abbastanza aderente alla realtà biografica dell'autore empirico: un gentleman molto erudito, molto colto, familiare di tutti i dizionari, conoscitore di molte letterature (il sintagma *ermo letto* suggerisce parodicamente la situazione dell'*ermo colle* leopardiano; la *calandra*, una specie di allodola, «già in cielo» evoca il quadro di una raffinata alba¹⁰; e il *polyptoton*¹¹ del verso finale rimanda ai suoi prototipi danteschi e petrar-

4. v. ad es. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. di R. Granafei, il Mulino, Bologna 1987.

5. v. *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979; e *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994.

6. Alludiamo allo studio che tanta parte ha fondato della moderna narratologia: *The Rhetoric of Fiction*, Phoenix Books, Chicago e Londra 1967 (1a ed. 1961), *passim*, e ad es. pp. 70-71.

7. Tanto che la scrittura creativa è sempre in certa misura per l'autore empirico scoperta o creazione di se stesso. Andrebbe qui aperto il capitolo dell'approccio psicoanalitico al testo poetico, con la sua problematica dei nodi psichici profondi che l'autore non può fare a meno di rappresentare. «La mano sa più della testa» (P. von Matt).

8. «Il personaggio che dice "io" nel racconto, ovvero colui che è responsabile dell'atto di enunciazione di un racconto in terza persona» (così H. Grosser, *Narrativa*, Principato, Milano 1985, p. 47).

9. Di cui si tace il nome. La lirica citata è tratta da un volumetto (n. 157 del 1979) della collana *inaudiana* di poesia.

10. Il genere, provenzale e delle nostre origini, definito tematicamente dagli amanti che vorrebbero ignorare i segni del giorno imminente.

11. In latino, la *declinatio* o *figura ex pluribus casibus*, come il terenziano *sola soli*. Qui, la combinazione "di-in" (con valore "di tappa in tappa") di due avverbiali che differiscono solo per la preposizione.

cheschi: «di pensiero in pensier»), e magari un po' snob, ostentatamente estraneo, visto il genere della solitaria lettura (una sequenza o *sura* coranica in cui s'immaginano, a motivare la divagazione, *uri* dai grandi occhi neri¹² – così l'etimologia – di cerbiatta), ad ogni massificazione culturale; e soprattutto molto sensibile all'eros femminile o almeno alla sua rievocazione (le "bellezze", sp. *hermosura(s)*¹³, sono naturalmente quelle delle forme femminili). Viceversa, il componimento (cui manca un destinatario interno, cioè un lettore fittivo) viene a selezionare per le stesse caratteristiche appena evocate un lettore implicito ben specifico: lettore di poesia certo, ma raffinato, e con un gusto abbastanza pronunciato per un virtuosistico e ironico *trobar clus*.

1.6. Elaborazione formale

Torniamo alle peculiarità comunicative del testo poetico. La quarta caratteristica che menzioneremo è descrivibile in termini del grado elevato della elaborazione formale, estesa a tutti i livelli di significante e di significato: in particolare ai livelli metrici o fonici, ma anche, quale più e quale meno, anche agli altri livelli (morfologico, sintattico, ecc.); e dell'importanza decisiva assunta dalla elaborazione formale per la corretta decodifica del testo, per il suo "valore". In un testo di consumo questi aspetti formali sono accidentali o comunque, anche se spesso esibiti, non così pervasivi e così armonicamente distribuiti.

Riprendendo lo stesso esempio di appena sopra, che presenta un caso di elaborazione formale che può dirsi media, risultano costitutivi – cioè fanno del breve testo una poesia – certo le ovvie regolarità metriche (il disporsi di sillabe e accenti in schemi di verso isolati dagli a-capo) ma anche i fatti seguenti:

i) la (già segnalata) chiusa in *polyptoton* rafforzata dalla rima inclusiva *sura-ermosura*: una rima per di più rara¹⁴, anzi rarissima, che ingloba anche *ermo*, cioè inizio e fine del primo verso;

ii) l'apertura nei tre bisillabi piani *ermo letto leggo* foneticamente omologhi (assonanti¹⁵, allitteranti gli ultimi due, tutte le sillabe toniche *er- let- leg-* chiuse, ecc.);

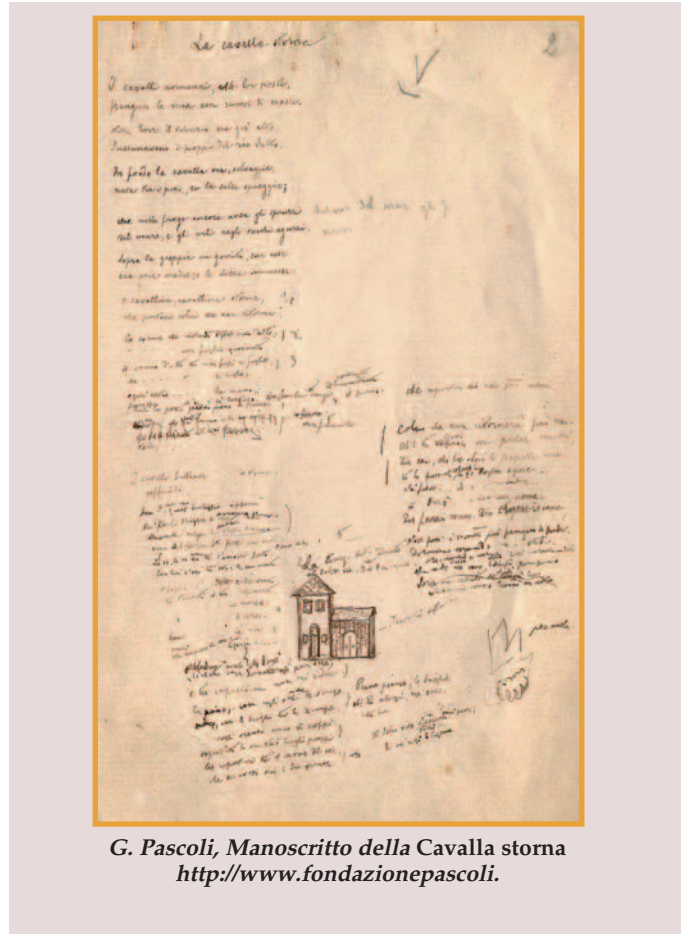
iii) l'opposizione tra le qualità vocaliche del primo e ultimo verso da una parte e dei tre versi centrali (a dominante *a*) dall'altra;

iv) l'assenza di punteggiatura (a segnalare tra l'altro la fluidità della transizione dal presente al passato);

v) la tendenziale binarietà della sintassi prevalentemente coordinativa (o giustappositiva);

vi) la binarietà della rappresentazione (si faccia attenzione al *ma* del 2° verso; e anche nel séguito l'esser *già* in cielo della calandra si oppone all'inesauribile gioco degli amanti: cioè «e tu agile...» è da intendere come «e *tuttavia* tu agile...»);

vii) l'evocazione sommaria, per tratti schematici e quasi dissociati (con prima la simbolica *calandra* in cielo) del passato.



G. Pascoli, *Manoscritto della Cavalla storna*
<http://www.fondazionepascoli.it>

1.7. Genesi

Proseguendo, una ulteriore caratteristica del testo poetico sta nel fatto che al suo compimento, al suo effettivo impiego comunicativo, tale tipo di testo arriva al termine di un processo relativamente complesso. Protratta gestazione, e preparazione, e realizzazione sembrano anzi contraddistinguere ogni messaggio artistico¹⁶. Così la *genes* del testo poetico sarà di regola lunga, elaborata, faticosa¹⁷, segnata da ripensamenti e correzioni. Certo anche a testi di carattere scientifico, e comunque a gran parte dei testi socialmente esposti,

12. Come nella *sura* XLIV, 54 «Daremo loro per spose delle uri dai grandi occhi».

13. *Ermosura* varrà però qui, come nella precedente italianizzazione del Tassoni, "delizia"; quindi: «di delizia in delizia».

14. Sulle rime rare o care v. il § 3.3.3 «Rime tecniche» di P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 2002⁴.

15. Tra di loro ma anche con *penso* e *cielo* sotto; e nel secondo verso assonano *diva* e *quando*.

16. A monte della «Comunione di san Girolamo» del Domenichino (ai Musei Vaticani) ci sono, conservati, almeno 43 disegni preparatori.

17. Fatte salve le debite eccezioni, che sovente, a detta degli autori stessi, sono il precipitato di un lungo processo più o meno conscio di gestazione.



Musa, *lèkythos* a fondo bianco, V sec. a.C. – Monaco, Antikensammlungen.

competite di solito, o almeno dovrebbe, una genesi laboriosa e meditata. Ma è vero che le correzioni, le “varianti” del testo poetico concernono in primo luogo l’elaborazione formale, e non sono indotte dall’insorgere, poniamo, di un contro-esempio a quel che si era detto, o più in generale dalla ricerca della verità e della efficacia comunicativa ottimale. Lo studio della genesi di un testo poetico è di estrema importanza per la sua analisi e comprensione approfondita; e ciò per tante ragioni, la principale essendo che essa genesi viene a funzionare da rivelatore, da “mezzo di contrasto” per fenomeni difficilmente percettibili: permettendo in molti casi di monitorare il costituirsi delle strutture formali, di meglio vederle, quindi, e di meglio valutarne la pertinenza. Naturalmente la genesi testuale sarà ricostruibile, e questo più o meno in dettaglio, solo quando siano conservati i cosiddetti *materiali genetici*, vale a dire le successive prove o *redazioni* attraverso le quali il testo è passato.

1.8. Allusività, Polivalenza, Densità

Registriamo, infine, una ulteriore caratteristica dei testi poetici che ha notevoli conseguenze sulla loro ricezione e fruizione: il loro essere tendenzialmente, come è stato detto per i testi descrittivi, dei costrutti schematici, sotto-determinati semanticamente e in specie referenzialmente. In altri termini, i testi poetici tendono ad essere in vario modo allusivi: più che rappresentare situazioni ben determinate (reali o fittive), essi le evocano per tratti, per singole caratteristiche; più che designare delle entità in modo comunicativamente efficace per i lettori, essi le danno per scontate, alludendovi molto sommariamente quasi fossero di dominio comune. Insomma, l’allusività sembra la modalità di comunicazione propria al testo poetico – specie di quello moderno, novecentesco o attuale.

Questa connaturata allusività da una parte comporta un’*oscurità* relativamente elevata: il testo poetico si presenta sovente al lettore come opaco, come un enigma comunicativo; ma dall’altra è fattore di *polivalenza*, di applicabilità plurima a molteplici situazioni concrete, e in ultima istanza di ricchezza di significati estraibili, di *densità*, di *concentrazione semantica*.

Ne consegue che un testo poetico vero conterrà sempre un invito al lavoro interpretativo da parte del lettore o di quel suo mediatore che è il filologo e il critico. Le note apposte al testo e le analisi critiche rifletteranno allora anch’esse un duplice sforzo. In primo luogo ovviamente quello di ridurre col ricorso agli ausili disponibili (in particolare la biografia dell’autore – che la nozione di Autore implicito non rende affatto superflua) l’allusività del testo poetico, in qualche modo impoverendolo, riducendolo alla contingenza dell’occasione e del suo significato letterale. Ma in secondo luogo anche lo sforzo di far cogliere al lettore la ricchezza latente, la molteplicità dei significati che esso in maniera concentrata veicola, moltiplicandone cioè il valore al di là della occasione e del significato letterale.

1.9. Due casi d’allusività poetica

A dare un’idea dell’allusività poetica e della sua necessaria ma sempre parziale e non aneddotica risolvibilità serviranno le due liriche seguenti: le due quartine di ottonari (databili al ’38) del poeta dialettale triestino Virgilio Giotti (1885-1957)¹⁸, e una strofetta senza titolo d’endecasillabi (da una raccolta postuma nel ’29) del romano Arturo Onofri (1885-1928)¹⁹:

18. v. V. Giotti, *Colori*, a c. di A. Modena, Einaudi («Collezione di poesia», 266), Torino 1997, p. 203.

19. La citiamo dal III vol. dell’*Antologia della poesia italiana* dei «Meridiani», p. 930. Il lettore consulerà anche l’esauriente annotazione (per c. di A. Dolfi) di cui il testo è provvisto.

POESIA D'OCCASIONE

In 'sto autuno ch'el xe tuto
 riposadi bei colori,
 in 'sto autuno tuto pien
 de tremendi baticuori,
 mi me svèia 'na putela
 dei sognazzi a la matina:
 la vien mèterme sul viso
 quella man sua minudina.

La vecchietta che sgrana il suo granturco,
 assisa al limitare, come un nume
 nell'acquario azzurrino della sera,
 irraggia dalle dita raggi d'oro
 benedicienti questa nera terra.

D'"occasione" sin dal titolo, la prima poesia viene ancorata dal doppio dimostrativo *'sto*, aferetico dialettale (ma anche parlato, naturalmente) di *esto*, alle coordinate temporali specifiche di un contraddittorio autunno di *bei colori* e *tremendi baticuori* – il parallelismo della presentazione sottolinea affiancandoli i due aspetti contrastanti. In questo autunno ecco l'apparizione mattutina di una *putela* "bambina", la cui *man minudina* – con ancora un dimostrativo, *quela*, ma stavolta di notorietà condivisa – ridesta il poeta. Quale autunno? dove siamo? e chi è questa bambina di cui dovremmo già conoscere la mano minuta, e che pure ci viene introdotta da un articolo indeterminativo (*'na putela*)? Vien subito fatto di pensare ad una scenetta familiare che si ripete le mattine d'ottobre (*a la matina* è qui avverbale iterativo: "di mattina", "tutte le mattine"), con un adulto, un vecchio forse, e una bambina, figlia o nipotina o altro. La curatrice-filologa ci informa poi che proprio di un quadretto familiare si tratta qui; che l'autunno è quello del 1938, un periodo «fitto di preoccupazioni» per Giotti, «sia per l'incombente [ritorno al] servizio militare del [figlio] Paolo» (certo non una sinecura, se Paolo era stato in precedenza condannato al confino nelle Tremiti), «sia per l'invio al confino del genero Emilio Quarantotto» (il figlio cadrà poi, come il fratello, sul fronte russo). E che la *putela* è la nipotina Rina, la «fieta de mia fia»²⁰ e di Emilio, nata nel dicembre del '36, che quindi non ha ancora due anni nell'autunno della poesia. Un'occasione privata, consegnata senza mediazioni se non postume all'occhio di lettori estranei; o meglio il concentrato di una serie di occasioni, di risvegli autunnali. Ma proprio la sua "schematicità", la sua povertà di ancoraggi situazionali espliciti proietta immediatamente l'occasione privata, che tutto sommato importa sì e no, entro una più ampia serie, quella che poi è davvero rilevante per il lettore: vale a dire l'estesissimo paradigma delle situazioni in cui intervengono un adulto, un bambino, l'affetto dell'uno per l'altro, e il dolore del mondo, le *lacrimae rerum*; e ancora più oltre nel

paradigma generalissimo, capace di risonanze e concretizzazioni nella "sfera"²¹ d'ognuno, di situazioni caratterizzate dall'opposizione più profonda, più astratta, tra vita nascente e vite minacciate, tra vita e morte.

Il discorso condurrebbe, fatte le opportune modifiche, a conclusioni analoghe per i cinque endecasillabi di Onofri, che delineano un quadretto domestico di povertà laboriosa colta in atto "sul limitare" di casa – un quadretto che di nuovo i dimostrativi («questa nera terra») e gli articoli determinativi («La vecchietta», ecc.) sembrano ancorare a specifiche coordinate spazio-temporali, ad una situazione specifica su cui il testo tace, limitandosi ad accennare, a suggerire; e che il lettore moltiplicherà, arricchendolo di dettagli al modo che una specifica messinscena fa del copione teatrale, ad un paradigma costruito a partire dai pochi tratti esplicitati. A differenza dal primo, tuttavia, il secondo testo contiene esplicite istruzioni linguistiche (forse anche troppo scoperte) per una interpretazione più generale che dia senso al caso contingente²². Il testo è cioè manifestamente svolto su due piani, uno "referenziale" e uno simbolico: i gesti della vecchia vengono equiparati, grazie alla comparazione introdotta da *come*, a quelli di un nume benigno che dal suo sacrario-acquario benedica la terra, la consacri all'«opera frumentaria». La predicazione principale, anzi, dopo la relativa «che sgrana ecc. » la quale circoscrive il dato referenziale²³, si colloca ormai quasi tutta (*v. irraggia* e, con bella figura etimologica, *i raggi d'oro | benedicienti*) sul secondo piano, quello simbolico.

Quel che importa non è la comparazione in sé, il fatto che una povera contadina si muti in (attempata) Demetra; quanto l'avvertimento in essa contenuto che l'aneddotica sgranatura delle pannocchie di mais sulla soglia di casa nasconde qualcosa di più profondo, una idea magari di "sacralità del necessario gesto quotidiano", che il lettore dovrà per conto suo scoprire ed espandere.

Emilio Manzotti - Luciano Zampese,
 Università di Ginevra

Emilio.Manzotti@unige.ch; Luciano.Zampese@unige.ch

20. «La vita e la morte», v. 14.

21. Si allude qui alla nozione (non assimilabile all'"inconscio" freudiano) di "periferia del campo della coscienza": quel «cerchio nebuloso fatto d'immagini, di sentimenti e d'altri materiali psichici a malapena formati che costituisce la periferia oscura della coscienza e risuona al minimo contatto» di cui la psicologia della prima metà del Novecento si serviva per spiegare l'effetto profondo della poesia (v. ad es. E. Kretschmer, *Medizinische Psychologie*, Thieme, Leipzig 1922², cap. VII, e in partic. il paragrafo «Die Sphäre»).

22. L'«individuale confondendosi allora con l'universale» (così Alfred Schnittke a proposito del "lirismo filosofico" delle ultime opere di Šostakovič).

23. Ma già la spinta letterarietà di *assisa* e dell'avverbale *al limitare* puntano ad un piano simbolico.