

ANALISI DEL TESTO

sulla rassicurante siepe che circonda uno spazio chiuso e familiare, dove non si corrono rischi ma si può attendere in pace la propria morte.

La siepe, che nell'*Infinito* di Leopardi rappresenta un limite soffocante, un ostacolo che l'immaginazione vuole e può superare, si trasforma nella poesia di Pascoli in una barriera che lo difende dall'insidiosa realtà dei ricordi e della vita: all'opposto di Leopardi, Pascoli sceglie di rinchiudersi nella sicurezza del finito, rifuggendo spaventato dal mistero inquietante della dimensione cosmica che pure lo attrae: «Come tutti coloro che hanno ricevuto un colpo e non si sa se è stato più forte il dolore o lo spavento, il Pascoli da una parte fugge e da un'altra si volge a guardare. Fugge verso le piccole, familiari creature della casa e del bosco, si volge verso la notte, quella notte irreparabile» (Luzi).

LA STRUTTURA ITERATIVA

A livello formale, è evidente la struttura iterativa della poesia: tutte le strofe hanno lo stesso *incipit*, rafforzato nella seconda da *nascondimi* all'inizio del secondo verso e nella quinta da *nascondile* (nella stessa posizione). Particolare l'insistenza sull'elemento binario: oltre ai *due peschi* e ai *due meli* del v. 15, notiamo nella prima strofa il doppio vocativo (*tu nebbia [...] tu fumo*), la doppia aggettivazione di *nebbia* (*impalpabile e scialba*), il doppio complemento di origine (*da' lampi [...] e da' crolli*); nella seconda strofa, l'iterazione dell'imperativo ribadisce che il poeta prega la nebbia di nascondergli due fantasmi inquietanti (*le cose lontane e quello ch'è morto*) e di consentirgli la vista di due cose familiari e rassicuranti (*la siepe dell'orto e la mura* con la valeriana che fiorisce tra le sue crepe).

IL LIVELLO FONICO-TIMBRICO

Sul piano fonico-timbrico, si manifesta la consueta perizia pascoliana, qui tesa alla realizzazione di una cadenza iterante e lenta: per esempio, la diresi del v. 12 allunga e rallenta la pronuncia di *valeriane*, rafforzando l'eco implicita nella ripetizione della rima *-ane* in ciascun verso finale di strofa; la stessa funzione assume l'annominazione del v. 26, che è inoltre coinvolta in un forte *enjambement* (*volo / del cuore*). Si potrebbe continuare a lungo, ma ci limitiamo ad attirare l'attenzione sulla prima strofa, dove *lampi* del v. 5 è anticipato anagrammaticamente da *IMPALpabile* e da *rAMPoLLI* (per tacere di altri legami fonici, comunque facilmente individuabili a una lettura attenta e "mirata").

Il gelsomino notturno

DA CANTI DI CASTELVECCHIO

- La lirica fu pubblicata per la prima volta nel 1901 nell'opuscolo nuziale dedicato a un bibliotecario lucchese amico di Pascoli, Gabriele Briganti, e inserita poi nella prima edizione dei *Canti* con l'aggiunta di una nota dell'autore: «E a me pensi Gabriele Briganti risentendo l'odor del fiore che olezza nell'ombra e nel silenzio: l'odore del *Gelsomino notturno*. In quelle ore sbocciò un fiorellino che unisce (secondo l'intenzione sua), al nome d'un dio e d'un angelo, quello d'un povero uomo: voglio dire, gli nacque Dante Gabriele Giovanni». Briganti infatti aveva associato, nel nome dato al figlio, quello del pittore preraffaellita Dante Gabriel Rossetti (dove già sono uniti il nome di un «dio» – Dante – e quello dell'angelo Gabriele) e quello dell'amico poeta. Come hanno dimostrato studi recenti (di Eban), l'ideazione dei primi abbozzi della poesia risale al 1897-98, e l'occasione nuziale suggerì dunque solo la rielaborazione di un motivo poetico già avviato. Un singolare precedente tematico della lirica è stato individuato da Perugi in una poesia di Guido Mazzoni, *A mia moglie* (antologizzata da Pascoli in *Fior da fiore*): «Ti rivedremo mai, cheto giardino, / ove sotto le stelle errammo tanto? / Olezzando si apriva il gelsomino / notturno a ber de le rugiade il pianto; // e gli alberi stormian quasi di festa, / ché sapean l'amor nostro e l'avvenir. / Ecco una nuova culla oggi si appresta; / pur vuole un pargoletto in vita uscir».

Metro

Sei quartine di novenari a rima alterna: abab. In ogni strofa, i primi due novenari hanno accenti di 2^a, 5^a, 8^a, gli ultimi due di 3^a, 5^a, 8^a, così da creare un'alternanza fra ritmo ascendente e ritmo discendente. Nell'ultima quartina è presente una rima ipermetra, *petali: segreta*, in cui l'ultima sillaba di *petali* (-li) si elide con la prima parola del verso seguente (che inizia per vocale: *un*), così da consentire la rima "perfetta" *pETA(li): segrETA*.

1 i fiori notturni il gelsomino di Spagna, o bella-di-notte (*Mirabilis Jalapa*), apre solo di notte, dal tramonto all'alba, i suoi grandi fiori a imbuto, bianchi all'interno e rossi all'esterno.

2 nell'ora... cari il crepuscolo è l'ora in cui il poeta con maggiore intensità e rimpianto ricorda i suoi cari defunti. Forse è qui presente il ricordo del celebre *incipit* del canto VIII del *Purgatorio*: «Era già l'ora che volge il disio / ai navicanti e 'ntenerisce il core / lo di c'han detto ai dolci amici addio».

3 viburni fiori con corolle grandi e bianche.

4 le farfalle crepuscolari «Le farfalle notturne, frequenti nella poesia pascoliana [...] per la loro valenza simbolica d'ascendenza dantesca (*Purg. X, 124-125*: «Noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla»), e ancor più come portatrici privilegiate del connubio di Eros e Thanatos. Da un lato infatti esse esibiscono emblemi di morte (poiché alcune, per esempio le Sfigidi, hanno sul dorso una macchia a forma di teschio), dall'altro cooperano al processo di fecondazione dei fiori» (Nava).

5 i gridi degli uccelli.

6 bisbiglia è metafora amorosa (Nava).

9-10 Dai calici... rosse dalle corolle aperte del gelsomino si diffonde un profumo simile a quello delle fragole; «Il Pietrobono e il Vicinelli interpretano erroneamente come se al profumo del gelsomino s'aggiungesse quello più intenso delle

fragole rosse, mentre in realtà l'odore di fragole rosse è un paragone implicito, istituito su base analogica e sinestetica. Nei primi abbozzi si legge infatti: "Nell'ombra crescente i gelsomini notturni aprirono i loro petali rossi... e esalano odor di fragola"» (Nava).

12 Nasce... fosse l'erba che nasce sopra le fosse testimonia il continuare della vita, il suo avvicinarsi alla morte nel mondo naturale.

13 tardiva "che arriva in ritardo" all'alveare.

14 prese le celle "occupate le cellette" dell'alveare.

15-16 La Chiocchetta... stelle Chiocchetta è «nome contadino delle Pleiadi» (Pascoli), e l'aia azzurra è il cielo; *pigolio di stelle* è una catacresi (scambio di senso) che «alla vista sostituendo l'udito fa sentire, "vedere" meglio la piccolezza di quei pulcini di stelle» (Vicinelli).

17-18 s'esala l'odore si ricordi che il profumo dei fiori è legato al loro processo di riproduzione, poiché ha la funzione di richiamare gli insetti, indispensabili al trasporto del polline.

21-24 È l'alba... nuova all'alba si richiudono i petali del gelsomino, un po' sciupati dall'umidità notturna e dagli insetti che hanno portato in essi il polline, così che ora nell'ovario (*urna*), collocato all'interno del fiore, sta compiendo il mistero della riproduzione. È chiara ma delicatissima la metafora sessuale presente in questi versi.

E s'aprono i fiori notturni,
nell'ora che penso a' miei cari.
Sono apparse in mezzo ai viburni
le farfalle crepuscolari.

Da un pezzo si tacquero i gridi:
là sola una casa bisbiglia.
Sotto l'ali dormono i nidi,
come gli occhi sotto le ciglia.

Dai calici aperti si esala
l'odore di fragole rosse.
Splende un lume là nella sala.
Nasce l'erba sopra le fosse.

Un'ape tardiva sussurra
trovando già prese le celle.
La Chiocchetta per l'aia azzurra
va col suo pigolio di stelle.

Per tutta la notte s'esala
l'odore che passa col vento.
Passa il lume su per la scala;
brilla al primo piano: s'è spento...

È l'alba: si chiudono i petali
un poco gualciti; si cova,
dentro l'urna molle e segreta,
non so che felicità nuova.

ANALISI DEL TESTO

TRA VITA E MORTE

La poesia è costruita mediante il succedersi, in un processo non razionale ma analogico, di immagini destinate a rappresentare il tema, cui Pascoli si accosta con turbamento, dell'eros. Dominante risulta la coppia oppositiva vita/morte che si concentra ai vv. 1-2 nell'immagine dell'aprirsi dei fiori notturni e nel ricordo dei familiari defunti; al v. 12 con il nascere dell'erba sulle fosse; al v. 23 dove l'urna da elemento funerario si trasforma nella metafora del ventre femminile ricettacolo della nuova vita; ma che trova testimonianza anche nelle farfalle crepuscolari, con l'immagine del teschio disegnato sulle loro ali, nel silenzio e nel sonno degli uccelli.

La simbologia sessuale percorre le fragole rosse, le celle, i calici aperti, il lume che viene seguito su per la scala fino a che si spegne, e soprattutto i *petali / un poco gualciti* e *l'urna molle e segreta*, in cui trova prepotente espressione la fisicità, anche violenta, dell'amore in una visione «caratterizzata da curiosità morbosa e senso di colpa» che rivela «immaginazione accesa e senza base realistica, tendenze voyeuristiche e angoscia» (Gioanola).

L'"INDETERMINATO" PASCOLIANO

Parlando ancora della dialettica fra "determinato" e "indeterminato" (cfr. l'Analisi del testo a *Nebbia*, pp. 367-368) Contini si sofferma sull'*incipit* e sull'*explicit* della poesia: *Il gelsomino notturno* si apre su *E*, cioè su una di quelle particelle che nella lingua ordinaria segnano una connessione, una giuntura; se non che la giuntura qui è con qualcosa che precede la poesia, quindi in un certo senso segna la continuità non tanto con il mondo pre-grammaticale, ma addirittura con il mondo che precede l'espressione. La chiusa (*non so che felicità nuova*) è affidata al "non so che" di tradizione tardo cinquecentesca, che ci ricorda quanto Leopardi nello *Zibaldone* scrive a proposito della poeticità delle parole indeterminate, come "forse".

IL LIVELLO METRICO

Come la critica ha ripetutamente rilevato, l'apparente monotonia metrica della poesia, composta interamente di novenari a rima alterna, è in realtà sottilmente mossa da calcolate variazioni ritmi-

ANALISI DEL TESTO

che: in ogni strofa i primi due versi hanno ritmo dattilico (con accenti di 2^a, 5^a, 8^a) e gli ultimi due ritmo trocaico (con accenti di 3^a, 5^a e 8^a). Alla bipartizione ritmica di ogni strofa corrisponde un andamento sintattico di tipo prevalentemente binario (con l'eccezione dei vv. 20 e 22, il secondo verso della strofa si chiude sempre con un punto fermo). Inoltre, nei due versi finali della terza e della quinta strofa (vv. 11-12 e 19-20), che iniziano tutti con una voce verbale (*Splende, Nasce, Passa, brilla*), è molto marcato l'accento sulla prima sillaba (e si attenua di conseguenza l'accento di 3^a). Allo schema sintattico-ritmico indicato si sottrae parzialmente l'ultima strofa, concettualmente fondamentale, sulla quale Pascoli sembra voler attirare l'attenzione dandole una pausa inedita: i due punti spezzano con forza il v. 21, sottolineando l'*enjambement petali / un poco gualciti*, isolato anche dal punto e virgola a metà del v. 22 e preziosamente messo in evidenza dalla rima ipermetra *petali: segreta*.

POEMI CONVIVIALI

La raccolta venne pubblicata in prima edizione nel 1904, a Bologna presso Zanichelli, e fu riedita, con l'aggiunta di un testo, l'anno successivo. I venti poemi devono la qualifica di «conviviali» probabilmente al fatto che alcuni di essi uscirono sulla rivista "Il Convito" di Adolfo De Bosis, ma anche alla volontà di creare un richiamo ai latini *carmina convivalia* (componimenti poetici che venivano recitati durante i banchetti): i testi, per lo più in endecasillabi sciolti, dall'impianto narrativo, mettono in scena miti e personaggi del mondo classico.

L'ultimo viaggio

DA POEMI CONVIVIALI

- È il più lungo dei *Poemi conviviali* (1211 versi suddivisi in 24 brevi canti), e forse il più rappresentativo in quanto «possiede un valore compendiaro rispetto alla totalità di spunti letterari, mitici, filosofici e storici relativi all'età antica presenti nella raccolta» (Marcolini).
- La rilettura del personaggio di Ulisse porta Pascoli a riflettere sul crollo di quel mondo eroico e mitologico che ha scelto di rappresentare e a cui guarda con la nostalgia di chi vive in un mondo dominato dalla razionalità.
- Riportiamo qui l'episodio del ritorno all'isola dei Ciclopi (canti XIX e XX).

XIX

Il Ciclope

Ecco: ai compagni disse di restare presso la nave e di guardar la nave. Ed egli all'antro già movea, soletto, per lui vedere non veduto, quando

- 5 parasse i greggi sufolando al monte. Ora all'Eroe parlava Iro il pitocco:

«Ben verrei teco per veder quell'uomo che tanto mangia, e portar via, se posso, di sui cannicci, già scolati i cacì,

- 10 e qualche agnello dai gremiti stabbi.

Poi ch'Iro ha fame. E s'ei dentro ci fosse, il gran Ciclope, sai ch'Iro è veloce

Metro

Endecasillabi sciolti.

XIX

4 lui il Ciclope.

5 parasse "riportasse".

6 Iro il pitocco l'accattono (presentato in *Odissea*, canto XVIII) trovatosi a condividere il viaggio di Ulisse a sua insaputa, poiché al momento della partenza stava dormendo nella stiva della nave.

9 cannicci "graticci".

10 stabbi terreni recintati nei quali il bestiame viene rinchiuso durante la notte.

13 Iride, messaggera degli dèi.
22-23 i primaticci, i mezzanelli e i serotini "di età giovane, media, tarda".
25 altocinta "con un'alta cintura" (tipico epiteto omerico).
47-48 «Ospite... dono» Odisseo allude al suo incontro con il Ciclope Polifemo, narrato nel canto IX dell'*Odissea*.
52 chiusi "stabbi".
54 Ch'egli "perché egli".
55 un... selva "una grande quantità di legname".

ben che non forte; è come Iri del cielo che va sul vento con il piè di vento».

- 15 L'Eroe sorrise, e insieme i due movendo, il pitocco e l'Eroe, giunsero all'antro. Dentro e' non era. Egli pasceva al monte i pingui greggi. E i due meravigliando vedean graticci pieni di formaggi,
20 e gremiti d'agnelli e di capretti gli stabbi, e separati erano, ognuno ne' loro, i primaticci, i mezzanelli e i serotini. E d'uno dei recinti ecco che uscì, con alla poppa il bimbo,
25 un'altocinta femmina, che disse:

«Ospiti, gioia sia con voi. Chi siete? donde venuti? a cambiar qui, qual merce? Ma l'uomo è fuori, con la greggia, al monte; tra poco torna, ché già brucia il sole.

- 30 Ma pur mangiate, se il tardar v'è noia».

Sorrise ad Iro il vecchio Eroe: poi disse: «Ospite donna, e pur con te sia gioia. Ma dunque l'uomo a venerare apprese gli dei beati, ed ora sa la legge,
35 benché tuttora abiti le spelonche, come i suoi pari, per lo scabro monte?»

E l'altocinta femmina rispose: «Ospite, ognuno alla sua casa è legge, e della moglie e de' suoi nati è re.

- 40 Ma noi non deprediamo altri: ben altri, ch'errano in vano su le nere navi, come ladròni, a noi pecore o capre hanno predate. Altrui portando il male rischian essi la vita. Ma voi siete
45 vecchi, e cercate un dono qui, non prede».

Verso Iro il vecchio anche ammiccò: poi disse: «Ospite donna, ben di lui conosco quale sia l'ospitale ultimo dono».

- Ed ecco un grande tremulo belato
50 s'udi venire, e un suono di zampogna, e sufolare a pecore sbandate: e ne' lor chiusi si levò più forte il vagir degli agnelli e dei capretti. Ch'egli veniva, e con fragore immenso
55 depose un grande carico di selva fuori dell'antro: e ne rintronò l'antro. E Iro in fondo s'appiattò tremando.

XX

La Gloria

E l'uomo entrò, ma l'altocinta donna gli venne incontro, e lo seguiano i figli molti, e le molte pecore e le capre l'una all'altra addossate erano impaccio,
5 per arrivare ai piccoli. E infinito era il belato, e l'alte grida, e il fischio. Ma in breve tacque il gemito, e ciascuno suggea scodinzolando la sua poppa.

XX

8 suggea "succhiava".

- E l'uomo vide il vecchio Eroe che in cuore
 10 meravigliava ch'egli fosse un uomo;
 e gli parlò con le parole alate:
 «Ospite, mangia. Assai per te ne abbiamo».
 Ed al pastore il vecchio Eroe rispose:
 «Ospite, dimmi. Io venni di lontano,
 15 molto lontano; eppur io già, dal canto
 d'erranti aedi, conosceva quest'antro.
 Io sapea d'un enorme uomo gigante
 che vivea tra infinite greggie bianche,
 selvaggiamente, qui su i monti, solo
 20 come un gran picco; con un occhio tondo...»
 Ed il pastore al vecchio Eroe rispose:
 «Venni di dentro terra, io, da molt'anni;
 e nulla seppi d'uomini giganti».
 E l'Eroe riprendeva, ed i fanciulli
 25 gli erano attorno, del pastore, attenti:
 «che aveva solo un occhio tondo, in fronte,
 come uno scudo bronzeo, come il sole,
 acceso, vuoto. Verga un pino gli era,
 e gli era il sommo d'un gran monte, pietra
 30 da fionda, e in mare li scagliava, e tutto
 bombiva il mare al loro piombar giù...»
 Ed il pastore, tra i suoi pastorelli,
 pensava, e disse all'altocinta moglie:
 «Non forse è questo che dicea tuo padre?»
 35 Che un savio c'era, uomo assai buono e grande
 per qui, Telemo Eurymide, che vecchio
 dicea che in mare piovea pietre, un tempo,
 sì, da quel monte, che tra gli altri monti
 era più grande; e che s'udian rimbombi
 40 nell'alta notte, e che appariva un occhio
 nella sua cima, un tondo occhio di fuoco...»
 Ed al pastore chiese il moltaccorto:
 «E l'occhio a lui chi trivellò notturno?»
 Ed il pastore ad Odisseo rispose:
 45 «Al monte? l'occhio? trivellò? Nessuno.
 Ma nulla io vidi, e niente udii. Per nave
 ci vien talvolta, e non altronde, il male».
 Disse: e dal fondo Iro avanzò, che disse:
 «Tu non hai che fanciulli per aiuto.
 50 Prendi me, ben sì vecchio, ma nessuno
 veloce ha il piede più di me, se debbo
 cercar l'agnello o rintracciare il becco.
 Per chi non ebbe un tetto mai, pastore,
 quest'antro è buono. Io ti sarò garzone».

ANALISI DEL TESTO

IL RIBALTAMENTO DEL MITO

Nel raccontare le tappe del viaggio di Ulisse, Pascoli segue il racconto omerico rovesciandolo di segno. Tornato a Itaca, Ulisse non riesce ad adattarsi a una tranquilla vecchiaia e decide di rimettersi in mare e ripercorrere, con i vecchi compagni, le tappe del suo lungo viaggio, raccontate nell'*Odissea*. Ma i luoghi antichi non esistono più, il passato mitico dell'eroe – rileva Leonelli – è svanito con la sua giovinezza: la realtà si rivela assolutamente prosaica, i paesi misteriosi che sono stati teatro delle sue straordinarie avventure gli sembrano ora luoghi del tutto normali; il mito, in-

- 28 Verga "bastone".
 31 bombiva "rimbombava".
 36 Telemo Eurymide cfr. il canto IX dell'*Odissea* (vv. 508-510): «Visse qui un indovino nobile e grande, / Telemo Eurimide, che nel vaticinio eccellea, / e vaticinando invecchiò tra i Ciclopi».
 37-41 dicea... fuoco tutto fa pensare a un'eruzione vulcanica, da cui evidentemente era nato il mito del Ciclope.
 42 il moltaccorto Odisseo, "molto avveduto".
 45 Nessuno nell'accezione di pronome, non di nome proprio: si ricordi che Odisseo aveva fatto credere al Ciclope che a trivellargli l'occhio era stato un uomo di nome Nessuno. Commenta Leonelli: «Il Nessuno che aveva ingannato i Ciclopi torna a Odisseo denso d'una assai più radicale forza nullificante».
 52 becco "caprone".
 54 garzone "servo".

somma, è caduto trascinando nel suo definitivo crollo anche ogni possibile significato e valore della realtà.

Il ribaltamento in questi due canti si realizza nella presenza femminile, nell'ospitalità concessa, nelle tracce di civilizzazione, nell'apparizione del pastore che è un uomo e non un ciclope, e raggiunge il suo culmine con la comparsa in XX, v. 45 della parola chiave dell'episodio omerico: il *Nessuno* con cui Odisseo inganna il Ciclope, riacquista qui, infatti, il suo significato letterale cancellando così, come se mai fosse accaduto, l'accecamento di Polifemo.

IL MODELLO OMERICO

Molteplici gli espedienti stilistici di cui Pascoli si serve per ricalcare il linguaggio omerico: gli endecasillabi con il loro respiro ampio e solenne, grazie soprattutto alla lunghezza dei periodi e alla conseguente frequenza degli *enjambements*; la frequenza degli iperbatì (*ai compagni disse*, XIX, v. 1; *all'antro già movea*, XIX, v. 3; *per lui vedere*, XIX, v. 4 ecc.); la ricca aggettivazione (quasi sempre con aggettivo preposto: *gremiti stabbi*, XIX, v. 10; *pingui greggi*, XIX, v. 18; *scabro monte*, XIX, v. 36); l'uso degli epiteti (*altocinta, parole alate, il moltaccorto*); lo stile formulare (*altocinta femmina/donna/moglie*, XIX, vv. 25, 37; XX, vv. 1, 33).

PENSIERI E DISCORSI

Il volume, pubblicato nel 1907, raccoglie numerose prose, già edite in *Miei pensieri di varia umanità* (1903).

«È dentro noi un fanciullino...»

DA IL FANCIULLINO IN PENSIERI E DISCORSI

- Pubblicato nel 1897 con il titolo *Pensieri d'arte poetica* sul "Marzocco" in quattro puntate, rielaborato e quindi raccolto nel volume *Miei pensieri di varia umanità* nel 1903,
- edito in versione definitiva nel 1907 in *Pensieri e discorsi*, il testo (diviso nell'ultima redazione in venti paragrafi) rappresenta la riflessione teorica più significativa di Pascoli,
- che qui elabora la concezione di una poesia dal potere consolatorio e insieme infantile, romanticamente primigenia e chiaroveggente.

I

È dentro noi un fanciullino che non solo ha brividi, come credeva Cebes Tebano che primo in sé lo scoperse,¹ ma lagrime ancora e tripudi suoi. Quando la nostra età è tuttavia tenera, egli confonde la sua voce con la nostra, e dei due fanciulli che ruzzano² e contendono tra loro, e, insieme sempre, temono sperano godono piangono, si sente un palpito solo, uno strillare e un guaire solo. Ma quindi noi cresciamo, ed egli resta piccolo; noi accendiamo negli occhi un nuovo desiderare, ed egli vi tiene fissa la sua antica serena meraviglia; noi ingrossiamo e arrugginiamo la voce, ed egli fa sentire tuttavia e sempre il suo tinnulo squillo come di campanello. Il quale tinnulo segreto noi non udiamo distinto nell'età giovanile forse così come nella più matura, perché in quella, occupati a litigare e perorare la causa della nostra vita, meno badiamo a quell'angolo d'anima donde esso risuona. È anche, egli, l'invisibile fanciullo, si pèrita³ vicino al giovane più che accanto all'uomo fatto e al vecchio, ché più dissimile a sé vede quello che questi. Il giovane in vero di rado e fuggevolmente si trattiene col fanciullo; ché ne sdegna la conversazione, come chi si vergogni d'un passato ancor troppo recente. Ma l'uomo riposato⁴ ama parlare con lui e udirne il chiacchiericcio e rispondergli a tono e grave; e l'armonia di quelle voci è assai dolce ad ascoltare, come d'un usignuolo che gorgheggi presso un ruscello che mormora. [...]

Non l'età grave impedisce di udire la vocina del bimbo interiore, anzi invita forse e aiuta, mancando l'altro chiasso intorno, ad ascoltarla nella penombra dell'anima. E se gli occhi con cui si mira fuor di noi, non vedono più, ebbene il vecchio vede allora soltanto con quelli occhioni che sono dentro lui, e non ha avanti sé altro che la visione che ebbe da fanciullo e che

- 1 come... scoperse Pascoli allude qui a un passo del *Fedone* di Platone (77, E): «E Cebes con un sorriso, "Come fossimo spauriti, disse, o Socrate, prova di persuaderci; o, meglio non come spauriti noi, ma forse c'è dentro anche in noi un fanciullino che ha timore di siffatte cose; costui dunque proviamoci di persuadere a non aver paura della morte come di visacci d'orchi"».
 2 ruzzano "scherzano, giocano".
 3 si pèrita "sta in soggezione".
 4 riposato "maturo".

- 20 hanno per solito tutti i fanciulli. E se uno avesse a dipingere Omero, lo dovrebbe figurare vecchio e cieco, condotto per mano da un fanciullino, che parlasse sempre guardando torno torno. Da un fanciullino o da una fanciulla: dal dio o dall'iddia: dal dio che sementò nei precordi di Femio⁵ quelle tante canzoni, o dall'iddia cui si rivolge il cieco aedo di Achille e di Odisseo.⁶

III

Ma è veramente in tutti il fanciullo musicale? Che in qualcuno non sia, non vorrei credere né ad altri né a lui stesso: tanta a me parrebbe di lui la miseria e la solitudine. [...]

- Ma io non amo credere a tanta infelicità. In alcuni non pare che egli sia; alcuni non credono che sia in loro; e forse è apparenza e credenza falsa. Forse gli uomini aspettano da lui chi sa quali mirabili dimostrazioni e operazioni; e perché non le vedono, o in altri o in sé, giudicano che egli non ci sia. Ma i segni della sua presenza e gli atti della sua vita sono semplici e umili. Egli è quello, dunque, che ha paura al buio, perché al buio vede o crede di vedere; quello che alla luce sogna o sembra sognare, ricordando cose non vedute mai; quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle: che popola l'ombra di fantasmi e il cielo di dei. Egli è quello che piange e ride senza perché, di cose che sfuggono ai nostri sensi e alla nostra ragione. Egli è quello che nella morte degli esseri amati esce a dire quel particolare puerile che ci fa sciogliere in lacrime, e ci salva. Egli è quello che nella gioia pazza pronunzia, senza pensarci, la parola grave che ci frena. Egli rende tollerabile la felicità e la sventura, temperandole d'amaro e di dolce, e facendone due cose ugualmente soavi al ricordo. Egli fa umano l'amore, perché accarezza esso come sorella (oh! il bisbiglio dei due fanciulli tra un bramire di belve), accarezza e consola la bambina che è nella donna. Egli nell'interno dell'uomo serio sta ad ascoltare, ammirando, le fiabe e le leggende, e in quello dell'uomo pacifico fa echeggiare stridule fanfare di trombette e di pive, e in un cantuccio dell'anima di chi più non crede, vapora⁷ d'incenso l'altarino che il bimbo ha ancora conservato da allora. Egli ci fa perdere il tempo, quando noi andiamo per i fatti nostri, ché ora vuol vedere la cinciallegra che canta, ora vuol cogliere il fiore che odora, ora vuol toccare la selce che riluce. E ciarla intanto, senza chetarsi mai; e, senza lui, non solo non vedremmo tante cose a cui non badiamo per solito, ma non potremmo nemmeno pensarle e ridirle, perché egli è l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente.⁸ Egli scopre nelle cose le somiglianze e relazioni più ingegnose. Egli adatta il nome della cosa più grande alla più piccola, e al contrario. E a ciò lo spinge meglio stupore che ignoranza, e curiosità meglio che loquacità: impicciolisce per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare. Né il suo linguaggio è imperfetto come di chi non dica la cosa se non a mezzo, ma prodigo anzi, come di chi due pensieri dia per una parola. E a ogni modo dà un segno, un suono, un colore, a cui⁹ riconoscere sempre ciò che vide una volta.

XI

- Il poeta, se è e quando è veramente poeta, cioè tale che significhi solo ciò che il fanciullo detta dentro, riesce perciò ispiratore di buoni e civili costumi, d'amor patrio e familiare e umano. [...] Ma il poeta non deve farlo apposta. Il poeta è poeta, non oratore o predicatore, non filosofo, non storico, non maestro, non tribuno o demagogo, non uomo di stato o di corte. E nemmeno è, sia con pace del Maestro,¹⁰ un artiere¹¹ che foggia spada e scudi e vomeri; e nemmeno, con pace di tanti altri, un artista che nielli¹² e ceselli l'oro che altri gli porga. A costituire il poeta vale infinitamente più il suo sentimento e la sua visione, che il modo col quale agli altri trasmette l'uno e l'altra. Egli, anzi, quando li trasmette, pur essendo in cospetto d'un pubblico, parla piuttosto tra sé, che a quello. Del pubblico, non pare che si accorga. Parla forte (ma non tanto!) più per udire meglio esso, che per farsi intendere ad altrui. È, per usare immagini che sono presenti ora al mio spirito, è, sì, per quanto possa spiacere il dirlo, un ortolano; un ortolano, sì, o un giardiniere, che fa nascere e crescere fiori o cavolfiori. Sapete che cosa non è? Non è cuoco e non è fiorista, che i cavolfiori serva in bei piatti, con buoni intingoli, che i fiori intrecci in mazzetti o in ghirlandette. Egli non sa se non levare al cavolo qualche foglia marcia o bacata, e legare i fiori alla meglio, con un torchietto che strappa lì per lì a un salcio:¹³ come a dire, unisce i suoi pensieri con qualche ritmo nativo, che è nell'anima del bimbo che poppa e del monello che ruzza.

Ora il poeta sarà invece un autore di provvidenze civili e sociali? Senza accorgersene, se

5 **Femio** aedo omerico, che (in *Odissea* XXII, vv. 347-348) dice di sé: «Sono maestro a me io, ché un dio piantommi nel cuore / ogni ragione di canti...».

6 **iddia... Odisseo** Pascoli allude qui ai due celebri proemi di *Iliade* e *Odissea*, che egli altrove così traduce: «L'Ira, o Dea, tu canta del Peleide Achille / funebre, causa agli Achei già d'infiniti dolori» (*Iliade, Invocazione alla Musa*, vv. 1-2); «L'uomo, o Musa, mi di', molt'agile, il quale per molto / corse, da ch'ebbe la sacra città distrutta di Troia» (*Odissea, Invocazione alla Musa*, vv. 1-2).

7 **vapora** "inonda".

8 **l'Adamo... sente** Pascoli rimanda a un notissimo passo biblico (*Genesi* 2, 19-20): «Il Signore Iddio aveva già formato dalla terra tutti gli animali della campagna e tutti gli uccelli del cielo. Li condusse quindi da Adamo per veder con qual nome li avrebbe chiamati; [...] Adamo dunque dette un nome ad ogni animale domestico, a tutti gli uccelli del cielo e ad ogni animale della campagna».

9 **a cui** "in base al quale".

10 **Maestro** il riferimento è a Carducci.

11 **artiere** "artigiano", secondo la definizione che Carducci dà del poeta nella poesia *Congedo*, in *Rime nuove*.

12 **nielli** "limi".

13 **salcio** "salice".

mai. Si trova esso tra la folla; e vede passar le bandiere e sonar le trombe. Getta la sua parola, la quale tutti gli altri, appena esso l'ha pronunziata, sentono che è quella che avrebbero pronunziata loro. Si trova ancora tra la folla: vede buttare in istrada le masserizie di una famiglia povera. Ed esso dice la parola, che si trova subito piena delle lagrime di tutti.

Il poeta è colui che esprime la parola che tutti avevano sulle labbra e che nessuno avrebbe detta. Ma non è lui che sale su una sedia o su un tavolo, ad arringare.

Egli non trascina, ma è trascinato; non persuade, ma è persuaso.

- 25 Perché pensi alla patria e alla società, bisogna proprio che sia un momento che tutti intorno a lui ci pensino. Se no, è un guaio serio.

ANALISI DEL TESTO

LE CITAZIONI

Nelle pagine qui riportate dominano due importanti citazioni: in apertura ci imbattiamo in quella di un dialogo di Platone, seguita, nel paragrafo III, dalla citazione della *Genesis*. È infatti la battuta di Cebes nel *Fedone* platonico che ha suggerito a Pascoli, secondo quanto da lui stesso dichiarato, l'immagine del fanciullo presente in ogni uomo adulto; la pagina biblica offre invece l'immagine di Adamo chiamato a dare nome a tutte le creature, riconoscendo la vera essenza delle cose che si rispecchia nel loro nome (nell'interpretazione medievale infatti la lingua di Adamo presenta una perfetta coincidenza tra la parola e la cosa: «nomina sunt consequentia rerum»).

LA POLEMICA
CONTRO IL MAESTRO

Nel paragrafo XI, Pascoli allude ad alcuni versi di Carducci chiarendo così, polemicamente, il suo rapporto con il Maestro, con il quale non può condividere la concezione del poeta come raffinato cesellatore. Nella poesia *Congedo*, in *Rime nuove*, Carducci scrive infatti che il poeta non è «[...] un giardiniere / che il sentiero / de la vita co 'l letame / utilizza, e cavolfiori / pe' signori / e viole ha per le dame», bensì «un grande artiere, / che al mestiere / fece i muscoli d'acciaio». Pascoli risponde al maestro affermando il contrario: non è un artiere ma proprio quel disprezzato ortolano che produce cavolfiori (e non il cuoco che ne prepari poi un piatto raffinato). L'efficacia, anche "pedagogica", del poeta, sta tutta nella forza della verità che riesce a raggiungere, mostrando di saper riconoscere, come il fanciullino, relazioni nascoste tra le cose.

- 1 **sabato** a rappresentare la poesia del passato Pascoli sceglie il sabato del villaggio, del quale riportiamo qui per comodità del lettore alcuni versi, citati da Pascoli esplicitamente o allusivamente: «La donzella vien dalla campagna, / in sul calar del sole, / col suo fascio dell'erba; e reca in mano / un mazzolin di rose e di viole, / onde, siccome suole, / ornare ella si appresta / dimani, al di di festa, il petto e il crine. / Siede con le vicine / su la scala a filar la vecchierella, / incontro là dove si perde il giorno; / e novellando vien del suo buon tempo, / quando ai di della festa ella si ornava [...] I fanciulli gridando / su la piazzuola in frotta, / e qua e là saltando, / fanno un lieto romore; / e intanto riede alla sua parca mensa, / fischiando, il zappatore, / e seco pensa al di del suo riposo. [...] Questo di sette è il più gradito giorno, / pien di speme e di gioia».

2 **e... Tabor** il discorso si fonda su una visita a Recanati compiuta da Pascoli; il monte Tabor è il famoso «ermo colle» dell'idillio leopardiano *L'infinito*.

3 **irrisolta** "incerta".

4 **prode** "strisce di terreno che limitano un campo".

5 **greppi** "cigli" dei fossi.

6 **carmino** "rosso".

7 **Poeta** Leopardi.

[Il Sabato]

DA PENSIERI E DISCORSI

- Riportiamo il nucleo di una conferenza, articolata in nove paragrafi, tenuta da Pascoli a Firenze nel 1897 (ma parzialmente anticipata in rivista nel 1895) con titolo *Giacomo Leopardi (1798-1837)*.
- Pascoli rileva che, per quanto riguarda gli oggetti poetici, Leopardi non si stacca dalla genericità della tradizione letteraria, rinunciando a perseguire la loro realtà naturale
- (che sarà invece privilegiata proprio dalla poesia pascoliana).

I

Era un sabato,¹ il più bel giorno dei sette: e io uscito «in sul calar del sole» dalla porta di Monte Morello mi recava al colle detto Monte Tabor.² Della primavera tuttavia irresoluta³ avevo visto già dal mattino, venendo dal porto alla città di Recanati, inalberare la terra due insegne tra il pallore degli ulivi; una candida, una rosea, d'un mandorlo e d'un pesce. E nelle prode⁴ e per i greppi⁵ vedevo ora le margherite richiudere per la notturna vigilia i petali sfumati di carmino⁶ che candidi erano apparsi nel giorno (spose biancovestite che tintali di rossore allo sbocciare della stella); mentre io adorava le orme del Poeta,⁷ lasciandomi alle spalle la «piazzuola» piena del «lieto romore» dei fanciulli e avviandomi all'«ermo colle» donde egli aveva sentito nell'anima gl'«interminati spazi» e i «sovrumani silen-