

187 X Agosto

La lirica trae spunto dall'evento che segnò traumaticamente la vita del Pascoli: l'uccisione del padre, ad opera di ignoti, il 10 agosto 1867. Ma vicenda biografica e dati realistici (il fenomeno astronomico delle stelle cadenti, particolarmente vistoso la notte del 10 agosto) si caricano di significati; «un gioco sapiente di analogie (il pianto degli uomini che diventa il pianto del cielo; l'immagine della rondine abbattuta con le ali aperte come in croce che richiama la morte del padre e sembra ricollegarsi al sacrificio di Cristo) dilata il dolore personale a vicenda dell'universo» (Melotti).

La sapienza analogica che caratterizza questo celebre componimento non basta peraltro a cancellare l'impressione, dovuta alle discutibili forzature sentimentistiche e all'"inopportuna" ricerca del commovente in esso presenti, che X Agosto appartenga nel suo insieme a quello che abbiamo altrove chiamato pascolismo querulo e dolciastro (cfr. Profilo, 9.3).

Pubblicata il 9 agosto 1896 sul «Marzocco», la lirica fu inclusa nella quarta edizione di *Myrica* (1903).

[*Myrica*]

San Lorenzo, io lo so perché tanto
di stelle per l'aria tranquilla
arde e cade, perché sì gran pianto
nel concavo cielo sfavilla.

Ritornava una rondine al tetto:
l'uccisero: cadde tra spini:
ella aveva nel becco un insetto:
la cena de' suoi rondinini.

Ora è là, come in croce, che tende
quel verme a quel cielo lontano;
e il suo nido è nell'ombra, che attende,
che pigola sempre più piano.

Anche un uomo tornava al suo nido:
l'uccisero: disse: Perdono;
e restò negli aperti occhi un grido:
portava due bambole in dono...

■ Nota metrica: quartine di decasillabi e novenari alternati (ABAB, ecc.).

1 San Lorenzo: il giorno di S. Lorenzo è il 10 agosto.

2 sì gran pianto: il cadere delle stelle è visto dal poeta come un pianto del cielo.

4 nel concavo cielo: nella volta del cielo.

5-8 Ritornava... rondinini: è evidente il rapporto tra le rondini e il padre del Pascoli che doveva provvedere a ben otto "rondinini".

9 come in croce: tra gli spini, con le ali aperte.

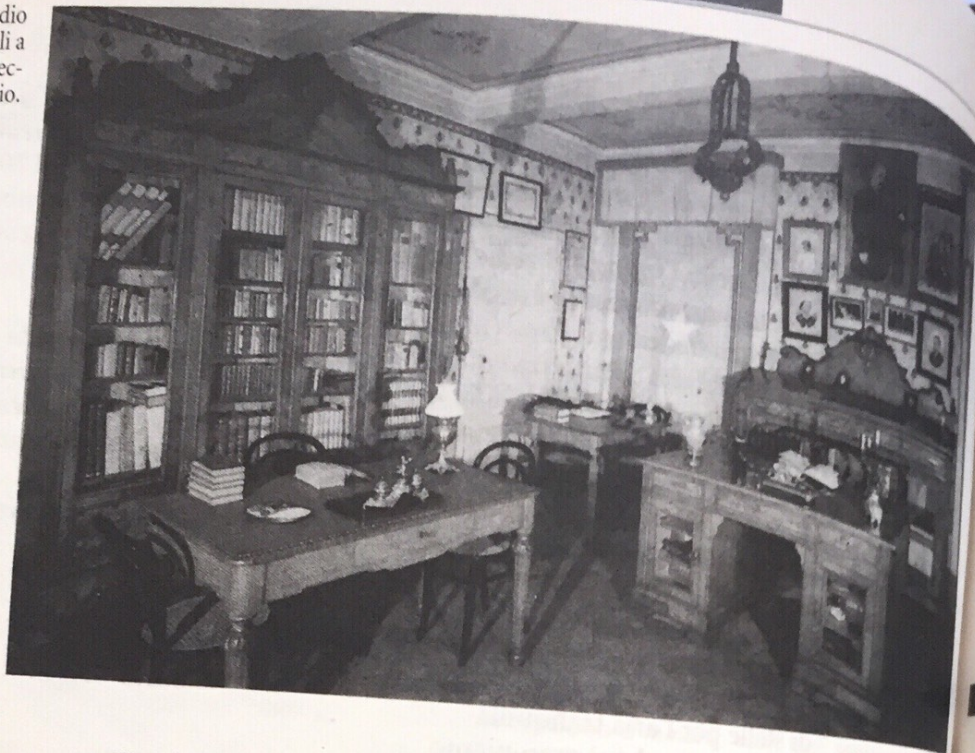
10 lontano: l'aggettivo ritorna al v. 20, e in en-

trambi i casi mira a sottolineare l'estraneità, l'indifferenza del cielo (cioè della natura, di Dio) alla sofferenza delle creature (animali e umane).

11 nell'ombra: l'espressione ha un suo primo e realistico significato (nell'ombra della sera) se riferito al nido dei rondinini, ma per l'implicita valenza analogica (nido = famiglia) si carica di altri e più ampi significati (l'ombra dell'abbandono, delle angustie economiche, ecc.).

15 e restò... un grido: «ucciso d'un colpo, non poté gridare, ma il grido gli rimase come impresso negli occhi spalancati» (Cucchi).

Lo studio
del Pascoli a
Castelvеч-
chio.



20 Ora là, nella casa romita,
lo aspettano, aspettano in vano:
egli immobile, attonito, addita
le bambole al cielo lontano.

24 E tu, Cielo, dall'alto dei mondi
sereni, infinito, immortale,
oh! d'un pianto di stelle lo inondi
quest'atomo opaco del Male!

17 *romita*: abbandonata.

19 *attonito*: su quel volto, impietrito dalla morte, c'è lo stupore, lo sbigottimento per la malvagità degli uomini.

22 *sereni*: negli altri mondi che popolano l'uni-

verso non esistono la malvagità e la violenza che caratterizzano il mondo degli uomini, che è una parte infinitesima, un atomo del creato, offuscato (*opaco*) dal negativo, dal Male.

Approfondimenti

Abbiamo accennato nel *Profilo* all'importanza che nell'ideologia e nella poesia del Pascoli ha il mito (tradotto in una metafora) del "nido". Esplicitamente nominato in questa lirica il nido come caposaldo ideologico, come groviglio di legami tra i familiari viventi e tra questi e i loro morti ritorna in tante liriche di Pascoli (*La voce, La cavallina storna, Romagna, Il nido dei farlotti*, ecc.). Su questo argomento ha scritto Giorgio Bàrberi Squarotti:

Nella dissoluzione della società che non sa dare misura e valori e propone costantemente la volgarità o la pena, il dolore o il male, l'estremo e unico rifugio appare al Pascoli, appunto, il «nido» familiare, a cui partecipano, legati dagli affetti e dalle complicità irrazionali del sangue, i vivi e i morti della famiglia, costituendo il luogo caldo e accogliente di un rifugio (non idillico, tuttavia, mai) di fronte a una storia che presenta immagini d'orrore, d'oppressione, di morte, e di fronte a una condizione umana che è dominata dal terrore onnipresente della morte, che rende illusioni i gesti degli uomini, e ne segna d'instabilità ogni tentativo d'emergere, anche il male e il dolore inflitti (si leggano *Nel carcere di C...*

nevra, Il Negro a
«privato», avulso
Pascoli insistentemente
te quello familiare
maligni, aspri, insu-
dre, i fratelli, le sorelle,
quello ferito a morte
Romagna; X agosto
stode, la madre: che
voca il giovane figlio
sassinio del padre (Il
Col tremito del bat-

L'assiuolo

L'assiuolo è un rapimento
emette) spesso presente
nella tradizione popolare
scandisce la lirica e v
(v. 7) diventa «singolare»
la lettura di questa lirica
vazioni di E. Gioanola
lugubre grido dell'assiuolo
bilmente nella semina
tanti, tutte più o meno
namento sintattico da
un materiale così poco
staccati, non logicamente
L'origine dello stile pascoliano
La lirica, pubblicata
di Myricae (1903).
[Myricae]

Dov'era la luna
notava in un'aria
ed ergersi il mare
parevano a me
Venivano soffiati
da un nero di notte
veniva una voce
chiù...

8
■ Nota metrica: tre strofe di 7
sillaba onomatopeica (*chiù*) a co-
ma (ABABCD CD).

1-4 Dov'era la luna?... meglio vederla

nevra, *Il Negro di Saint-Pierre, Al Re Umberto*). I rapporti sociali si riducono al nucleo «privato», avulso da ogni contatto, che è il «nido» (e il simbolo ornitologico è proprio dal Pascoli insistentemente usato per indicare tale stato). Dapprima, il «nido» è esclusivamente quello familiare, popolato di pochi vivi e di un'infinità di morti dolenti e aggressivi (i maligni, aspri, insistenti, queruli morti familiari del Pascoli): fra i quali sono anche la madre, i fratelli, le sorelle, tutti ugualmente connotati dal pianto e da un inesauribile rancore: quello ferito a morte dalla malvagità degli uomini (*Il giorno dei morti*; accenni in *Romagna; X agosto; La notte dei morti; La tovaglia; Il nido di «farlotti»*). In essi domina, custode, la madre: che è la depositaria delle ragioni del sangue e della terra, quella che convoca il giovane figlio al rito crudele e inesorabile dell'investitura della vendetta contro l'assassino del padre (*La cavalla storna*), quella che viene con la «voce stanca, voce smarrita, Col tremito del batticuore» a rimproverare più che a confortare il figlio tentato di morire.

[dalla voce «Pascoli», in *Diz. critico della lett. it.*, III, Utet, Torino 1986, p. 370]

188 L'assiuolo

L'assiuolo è un rapace notturno (in Toscana detto popolarmente «chiù» per il verso che emette) spesso presente nella poesia di Pascoli e generalmente sentito – come d'altra parte nella tradizione popolare – quale simbolo di tristezza e di morte. Il suo verso inquietante scandisce la lirica e via via si carica di valenze simboliche: dall'iniziale «voce dai campi» (v. 7) diventa «singulto» (v. 15) e infine «pianto di morte» (v. 23). Come primo avvio alla lettura di questa lirica tramata di sottili rapporti ci sembrano pertinenti queste osservazioni di E. Gioanola e I. Li Vigni: «Siamo alle soglie dell'alba – un'alba di luna – e il lugubre grido dell'assiuolo, annunciatore di morte nella credenza popolare, agisce probabilmente nella semincoscienza del dormiveglia e suscita una serie di immagini inquietanti, tutte più o meno riferibili alla realtà, ma travolte nella loro essenza e nel loro ordinamento sintattico da un forte vento d'angoscia. E naturalmente i versi, che nascono su un materiale così poco coordinato come quello onirico, svolgono un discorso per elementi staccati, non logicamente dipendente, secondo una sintassi franta, a blocchi giustapposti. L'origine dello stile pascoliano è proprio qui».

La lirica, pubblicata prima sul «Marzocco» nel 1897, fu inclusa nella quarta edizione di *Myricae* (1903).

[Myricae]

atollo gamba u -
balow sono simboliche

Dov'era la luna? ché il cielo
notava in un'alba di perla,
ed ergersi il mandorlo e il melo
parevano a meglio vederla.
Venivano soffi di lampi
da un nero di nubi laggìù;
veniva una voce dai campi:
chiù...

Nota metrica: tre strofe di 7 novenari più una sillaba onomatopeica (chiù) a conclusione, in rima (ABABCD CD).

1-4 Dov'era la luna?... meglio vederla: la domanda

Le stelle lucevano rare
tra mezzo alla nebbia di latte:
sentivo il cullare del mare,
sentivo un fru fru tra le fratte;
sentivo nel cuore un sussulto,
com'eco d'un grido che fu.
Sonava lontano il singulto:
chiù...

16

Su tutte le lucide vette
tremava un sospiro di vento:
squassavano le cavallette
finissimi sistri d'argento
(tintinni a invisibili porte
che forse non s'aprono più?...);
e c'era quel pianto di morte...
chiù...

24

12 *fru fru*: un indistinto e inquietante fruscio.

13 *fratte*: cespugli.

14 *com'eco... fu*: è una di quelle definizioni pascoliane che derivano la loro suggestione proprio dalla loro indeterminatezza e quindi dalla loro polisemia; alcune ipotesi interpretative: «il ricordo di un dolore che sembrava placato e che risorge al richiamo delle voci notturne» (Melotti); «un sussulto del cuore in corrispondenza del rinvenimento nel fondo della coscienza di un grido spento nella morte» (Gioanola-Li Vigni).

17 *le lucide vette*: le cime degli alberi illuminate dalla luna.

19-22 *squassavano... non s'aprono più?*: sfregando le zampe sulle elite, le cavallette producono un suono sottile, acuto, "argentino", come quello dei sistri, strumenti musicali egiziani usati nel culto misterico di Iside, che prometteva ai suoi adepti la resurrezione dopo la morte. Ma tale fiducia nella resurrezione ora è più problematica (le invisibili porte della morte forse sono chiuse per sempre).

Ad integrazione di quanto si è detto nella presentazione, per aiutare a cogliere meglio la cifra di questa lirica – il trasformarsi del dato naturale in dato simbolico –, aggiungiamo alcune osservazioni, derivate e opportunamente mediate da un famoso saggio di Gianfranco Contini. Il quale rileva che alla base della poesia del Pascoli c'è una dialettica fra determinato e indeterminato, fra precisione e imprecisione, fra oggetti «determinatissimi e computabili» e «sfondo effuso» sul quale essi si situano. Dato, questo, che risulta con particolare evidenza in liriche come *Nebbia* (194), *Gelsomino notturno* (195), *L'assiuolo* (188).

«E che il fondo generale sia effuso e diffusivo, alta imprecisione qui condizionata da un'alta precisione, è questo un dato che ricollega Pascoli al maggior laboratorio simbolistico: diciamo, a Mallarmé e alla sua condanna del "sens trop précis" [significato troppo preciso] oppure al programma verlainiano ("De la musique avant toute chose" [La musica prima di tutto], "De la musique encore et toujours" [Ancora e sempre la musica])» (Contini).

Per creare questa indeterminatezza e questa imprecisione il poeta ricorre a vari sintagmi, riconducibili più o meno al paradigma «nero di nubi» (v. 6). E a questo proposito il Contini scrive:

Non da «nubi nere», ma «da un nero di nubi»: è cioè estratta la qualità, e i sostantivi servono soltanto a determinare, come se fossero essi gli epiteti, la qualità fondamentale. Questo procedimento non è evidentemente invenzione di Pascoli, benché sia stato elaborato non molti decenni prima di lui, nella cultura francese, e più precisamente, secondo la constatazione d'uno specialista tedesco, dai fratelli de Goncourt. È questo uno fra gli istituti tipici di quello che gli studiosi di *stylistique* [stilistica], e in particolare uno dei fondatori della scuola ginevrina, Charles Bally, definiscono impressionismo linguistico. Il pro-

verbale esempio del Bal-
lonnes blanches [colonne
verte, perché fondamenta-
teto. Tra le formule che
ve ne sono anche di qu-
promosso qui a sostantivo
allitterante, per gruppo
Ma vedete: «sentivo un s-
«sentivo nel cuore un s-
mantico dunque, tuttav-
fonosimbolismo natural-
l'interno dello stesso ver-
sonanza al verso success-
metà della strofe: rare co-
dell'azione. Di più: i sint-
tivo sostantivato) o *culla*
spiro di vento hanno la m-
la o *nebbia di latte*, o anc-

Queste osservazioni c-
sità della migliore poesia
smi (vv. 11, 12, 13) e de-
gio pre-grammaticale (ch-

Temporale

Ecco ora un esempio ass-
te nella produzione pas-
de novità. La lirica è star-
[Myrica]

Un bubbolio l-

Rosseggia l'ori-
come affocato
nero di pece, a
stracci di nubi
tra il nero un c-
un'ala di gabb-

5

Nota metrica: ballata picco-
(A BCB CCA).

1 *bubbolio*: il termine – di cu-
tolineata la valenza onoma-
brontolio del tuono e deriva
cello. Il Perugia nell'edizione R-

La rappresentazione po-
goli dati, di notazioni isol-
tra; la prima – isolata – è

verbale esempio del Bally è *une blancheur de colonnes* [un biancor di colonne] per *des colonnes blanches* [colonne bianche], dove si vede che il rapporto di sostanza ed epiteto si inverte, perché fondamentale è l'epiteto e le sostanze servono soltanto a caratterizzare l'epiteto. Tra le formule che nella loro essenza ho detto sinonime di questo tipo sintagmatico, ve ne sono anche di quelle che sono costituite da onomatopee, per esempio *fru fru* (pur promosso qui a sostantivo), per di più «sentivo un fru fru tra le fratte», presenta una serie allitterante, per gruppo consonantico identico in *fru fru e fratte*, e affine se si aggiunge *tra*. Ma vedete: «sentivo un fru fru tra le fratte» è in parallelo a «sentivo il cullare del mare» e a «sentivo nel cuore un sussulto». *Cullare*, come *sussulto* è un vocabolo dei vocabolari, semantico dunque, tuttavia fornito di un plusvalore onomatopeico; e, in aggiunta a questo fonosimbolismo naturale, altro ne ricava dalla collocazione, poiché *cullare*, rimando, all'interno dello stesso verso, con *mare*, fissa l'ansito della marea, e *sussulto*, gettando un'assonanza al verso successivo, *fu* (assonanza normale, a fine di fusione mistica, nella prima metà della strofe: *rare* con *latte*, come *cielo* con *perla*, *vette* con *vento*), segna un crescendo dell'azione. Di più: i sintagmi impressionistici o fenomenici come *nero di nubi* (con aggettivo sostantivato) o *cullare del mare* (con infinito sostantivato) o anche *soffi di lampi* o *soffi di vento* hanno la medesima struttura formale dell'altro tipo concorrente *alba di perla* o *nebbia di latte*, o anche *sistri d'argento* o *pianto di morte*.

Queste osservazioni chiariscono a sufficienza la sapienza tecnica e la raffinata preziosità della migliore poesia pascoliana. Ma si presti attenzione anche al gioco dei parallelismi (vv. 11, 12, 13) e delle allitterazioni (vv. 12, 13, 15, 19), all'utilizzazione del linguaggio pre-grammaticale (*chiù*) in funzione fonosimbolica.

T89 Temporale

Ecco ora un esempio assai suggestivo di quella tecnica impressionistica che è così frequente nella produzione pascoliana e che qui dà luogo a soluzioni metrico-sintattiche di grande novità. La lirica è stata pubblicata nella terza edizione di *Myrica* (1894).

[Myrica]

Un bubbolio lontano...

Rosseggia l'orizzonte,
come affocato, a mare:
nero di pece, a monte,
stracci di nubi chiare:
tra il nero un casolare:
un'ala di gabbiano.

Nota metrica: ballata piccola di versi settenari (A BCB CCA).

Il *bubbolio*: il termine – di cui va soprattutto sottolineata la valenza onomatopeica – indica il brontolio del tuono e deriva dal nome di un uccello. Il Perugi nell'edizione Ricciardi delle *Opere*

di Pascoli riporta, dall'*Ornitologia toscana* di Paolo Savi, questa informazione: «Il nome di bubbolio è stato dato a questo uccello a cagione del grido che manda in primavera. Stando nascosto dietro gli alberi continuamente ripete bu, bu, bu, bu, bu, con voce sonora e forte di modo che ne risuona la campagna».

La rappresentazione paesistica complessiva è ottenuta attraverso l'accumulazione di singoli dati, di notazioni isolate che però nel contempo si legano analogicamente l'una all'altra; la prima – isolata – è una notazione acustica, tutte le altre che seguono e fanno corpo

Non sfugga la perfetta struttura del componimento. La prima strofe rende, con una nitida precisione di contorni veramente classica, l'impressione di una improvvisa primavera; ma la seconda ribalta la prima e, intessuta tutta da una fitta trama di parole-chiave (secco, stecchite, nere, vuoto, cavo, sonante), avvia verso la conclusione e legittima, con coerente gradualità di trapassi, il tono della terza. Quest'ultima è tutta incentrata sulla constatazione di una fredda legge di morte come unica e vera realtà che rimane dopo la momentanea, effimera illusione di colori e profumi primaverili.

Sull'aspetto metrico cadono particolarmente opportune per questa lirica le osservazioni del Bigi riportate nel *Profilo* (cfr. 9.2) circa la compresenza (nella poesia del Pascoli) di «due diversi piani ritmici, uno vicino e scoperto e uno segreto e lontano». In questo caso la struttura ritmica, compatta e classica, della saffica è dissolta dal di dentro, resta quasi come un involucro esterno e subentra un ritmo scandito da pause, da lunghi silenzi. L'endecasillabo è frantumato, ricco di spezzature, di enjambements (con più evidenza ai vv. 1-2, 7-8, 11-12); notevole la simmetria dei versi iniziali di ogni strofe (vv. 1, 5, 9): sono endecasillabi a minore, spezzati da una forte cesura, in cui il primo emistichio («Gemma l'aria»; «Ma secco è il pruno»; «Silenzio, intorno») enuncia quasi il tema e il tono della strofe.

T91 Digitale purpurea

Questa lirica è collegata ad un ricordo di collegio della sorella Maria, la quale aveva raccontato al poeta che un giorno la Madre maestra aveva vietato alle allieve di avvicinarsi ad un fiore in un angolo del giardino perché il suo profumo era velenoso. L'episodio biografico fornisce al Pascoli lo spunto per intessere una complessa trama simbolica: due amiche rievocano la loro vita di collegio e i loro turbamenti adolescenziali, e quel fiore (la digitale purpurea appunto) assume il significato di tentazione, attrazione-timore del proibito, colpa. Il rapporto simbolico fiore = eros è d'altra parte presente altre volte in Pascoli (ad esempio nel Gelsomino notturno) e rientra nel gusto liberty. Ma, come è noto, Pascoli si accosta alla tematica amorosa con un atteggiamento non esente da ambivalenza e senso di colpa. Pubblicata sul «Marzocco» nel marzo 1898, la lirica fu inclusa nei *Primi poemetti* (ed. 1904).

[Primi poemetti]

I

Siedono. L'una guarda l'altra. L'una
esile e bionda, semplice di vesti
e di sguardi; ma l'altra, esile e bruna,

5 l'altra... I due occhi semplici e modesti
fissano gli altri due ch'ardono. «E mai
non ci tornasti?» «Mai!» «Non le vedesti

■ *Nota metrica:* strofe di 25 versi di terzine dantesche; ogni strofa è chiusa da un verso isolato.

1 *Siedono:* Maria e Rachele nominate al v. 51.
1-3 *L'una.. l'altra:* l'una è la sorella Maria, la quale, riconosciutasi nel personaggio, ha scritto che invece «Rachele [l'altra] l'ha creata lui». Osserva a questo proposito il Tropea: «Ma può essere, sotto l'alone esotico e biblico del nome che evoca

antichi divieti, l'altra sorella, Ida, che si era sposata nel 1895, rompendo l'unità del "nido" familiare, provando cioè un'esperienza proibita che la morbosa sensibilità del fratello e dell'altra sorella, rimasti fedeli, consideravano come esperienza vietata e di morte».

4 *I due occhi modesti:* quelli di Maria.
5-6 «E mai... tornasti?»: al convento di suore, dove entrambe furono educate.

più?» «Non più, cara.» «Io sì: ci ritorni;
e le rividi le mie bianche suore,
e li rivissi i dolci anni che sai;

10 quei piccoli anni così dolci al cuore...»
L'altra sorrise. «E di': non lo ricordi
quell'orto chiuso? i rovi con le more?

15 i ginepri tra cui zirlano i tordi?
i bussi amari? quel segreto canto
misterioso, con quel fiore, *fior di...?* »

«*morte*: sì, cara». «Ed era vero? Tanto
io ci credeva che non mai, Rachele,
sarei passata al triste fiore accanto.

20 Ché si diceva: il fiore ha come un miele
che inebria l'aria; un suo vapor che bagna
l'anima d'un oblio dolce e crudele.

Oh! quel convento in mezzo alla montagna
cerulea!» Maria parla: una mano
posa su quella della sua compagna;

25 e l'una e l'altra guardano lontano.

II

Vedono. Sorge nell'azzurro intenso
del ciel di maggio il loro monastero,
pieno di litanie, pieno d'incenso.

30 Vedono; e si profuma il lor pensiero
d'odor di rose e di viole a ciocche,
di sentor d'innocenza e di mistero.

E negli orecchi ronzano, alle bocche
salgono melodie, dimenticate,
là, da tastiere appena appena tocche...

13 *zirlano*: verbo onomatopeico indicante il verso del tordo.

14 *bussi*: (più normalmente: bossi) arbusti sempre verdi a foglie lucide.

14 *canto*: angolo.

15 *fior di*: si noti la rima franta con *tordi*.

16 *morte*: «Rachele riprende direttamente la motivazione data dalla suora circa il consiglio di tenersi lontane da quel fiore» (Gioanola-Li Vigni).

21 *dolce e crudele*: l'accoppiamento dei due contrastanti aggettivi sottolinea l'ambiguo fascino del fiore proibito.

26 *Vedono*: rievocano nella memoria quel passato, lo rivivono.

28 *pieno... d'incenso*: si fondono sensazioni acute e olfattive.

30 *viole a ciocche*: violacciocche.

35

Oh! quale vi sorrise
ospite caro? onde pi
tornaste alle sonanti

40

oggi: ed oggi, più al
Ave Maria, la vostra
e poi d'un tratto (pe

45

Piangono, un poco,
senza perché. Quant
nell'orto, bianco qua

Bianco e ciarliero. A
di vele al vento, veng
qualcuna, e legge in

50

In disparte da loro a
una spiga di fiori, an
spruzzolate di sangu

l'alito ignoto spande

III

«Maria!» «Rachele!»
si premono. In quell
la fanciullezza, i cari

55

Memorie (l'una sa de
premere) dolci, come
il lontanar d'un ultim

«Maria!» «Rachele!»
dice tra sé, poi volta
grave a Maria, ma i n

35-38 *oggi... oggi*: l'indicazione temporale, "attualizza" la rievocazione del passato, fa una esperienza contemporanea (o intensamente rivissuta al presente). «...ro è Cristo, ricevuto nella Comunione de dalla balaustra alle collegiali, le qu alle loro camerate in letizia, infervorate sacramento ricevuto» (Gioanola-Li Vigni).

40 *e poi... piangete*: misticismo e oscure amoroze turbano la sensibilità adolescenziale.

43-44 *Bianco e ciarliero*: una felice notazione impressionistica, resa ancora più suggestiva dalla petizione e dall'accostamento del dato acustico.

44-45 *Col suono di vele al vento*: il fruscio dei loro vesti.

48-50 *dita... vita*: i fiori della digitale (a

35 Oh! quale vi sorrise oggi, alle grate,
ospite caro? onde più rosse e liete
tornaste alle sonanti camerate

oggi: ed oggi, più alto, Ave, ripete,
Ave Maria, la vostra voce in coro;
40 e poi d'un tratto (perché mai?) piangete...

Piangono, un poco, nel tramonto d'oro,
senza perché. Quante fanciulle sono
nell'orto, bianco qua e là di loro!

45 Bianco e ciarliero. Ad or ad or, col suono
di vele al vento, vengono. Rimane
qualcuna, e legge in un suo libro buono.

In disparte da loro agili e sane,
una spiga di fiori, anzi di dita
spruzzolate di sangue, dita umane,

50 l'alito ignoto spande di sua vita.

III

«Maria!» «Rachele!» Un poco più le mani
si premono. In quell'ora hanno veduto
la fanciullezza, i cari anni lontani.

55 Memorie (l'una sa dell'altra al muto
premere) dolci, come è tristo e pio
il lontanar d'un ultimo saluto!

«Maria!» «Rachele!» Questa piange, «Addio!»
dice tra sé, poi volta la parola
grave a Maria, ma i neri occhi no: «Io,»

35-38 *oggi... oggi*: l'indicazione temporale, ripetuta, "attualizza" la rievocazione del passato, ne fa una esperienza contemporanea (o comunque intensamente rivissuta al presente). «L'ospite caro è Cristo, ricevuto nella Comunione, che sorride dalla balaustra alle collegiali, le quali tornano alle loro camerate in letizia, infervorate (*rosse*) dal sacramento ricevuto» (Gioanola-Li Vigni).

40 *e poi... piangete*: misticismo e oscure pulsioni amorose turbano la sensibilità adolescenziale.

43-44 *Bianco e ciarliero*: una felice notazione impressionistica, resa ancora più suggestiva dalla ripetizione e dall'accostamento del dato visivo con quello acustico.

44-45 *Col suono di vele al vento*: il fruscio delle loro vesti.

48-50 *dita... vita*: i fiori della digitale (a grappolo,

tubolari e a macchie rosse) fanno pensare a dita umane spruzzate (*spruzzolate*) di sangue, e con la loro macchia di colore costituiscono un'ambigua e inquietante presenza, che per così dire turba quel bianco sul quale prima (vv. 43-44) il poeta ha insistito. In questi versi più che una vera e propria simbologia fallica (di cui parlano Bárberi Squarotti, Tropea e altri) ci sembra sia da vedere la capacità del Pascoli di oggettivare, in una immagine attraente (un fiore) e repulsiva (le macchie di sangue) nel contempo, l'ambiguità adolescenziale nella quale morbosamente coesistono e si fondono attrazione e sgomento.

54-55 *l'una... premere*: la stretta delle mani (v. 52-53) è una sorta di linguaggio muto fra di loro. 59 *i neri occhi no*: perché si vergogna a confessare di aver fatto l'esperienza del proibito.

e e crudele: l'accoppiamento dei due con-
i aggettivi sottolinea l'ambiguo fascino del
proibito.
ono: rievocano nella memoria quel passa-
vivono.
to... d'incenso: si fondono sensazioni acu-
olfattive.
e a ciocche: violaccicche.

60 mormora, «sì: sentii quel fiore. Sola
ero con le cetonie verdi. Il vento
portava odor di rose e di viole a

65 ciocche. Nel cuore, il languido fermento
d'un sogno che notturno arse e che s'era
all'alba, nell'ignara anima, spento.

Maria, ricordo quella grave sera.
L'aria soffiava luce di baleni
silenziosi. M'inoltrai leggiera,

70 cauta, su per i molli terrapieni
erbosì. I piedi mi tenea la folta
erba. Sorridi? E dirmi sentia: Vieni!

Vieni! E fu molta la dolcezza! molta!
tanta, che, vedi... (l'altra lo stupore
alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta

75 con un suo lungo brivido...) si muore!»

60 *sentii*: odorai.

61 *cetonie*: coleotteri di colore verde dorato.

63-65 *Nel cuore.. spento*: il ricordo del sogno notturno (di realizzazione del proibito, del peccato) lascia una voluttuosa dolcezza nell'animo.

66 *grave*: «pesante, afosa» (Cucchi).

67-70 *baleni... erbosi*: i baleni silenziosi sono probabilmente da intendere in senso psicologico più

che atmosferico, così come i terrapieni «molli» non indicano realisticamente un soffice prato sul quale si cammina facilmente, quanto piuttosto l'andare, attratti senza possibilità di resistenza, verso il compimento del sogno.

74 *e vede ora*: e ora capisce.

Guida all'analisi

Il tema di fondo che percorre questo componimento è da ricondurre alla sensibilità, alla personalità del Pascoli e a specifiche esperienze biografiche; lo si potrebbe definire l'ambiguo e morboso atteggiamento – fatto di attrazione e repulsione insieme – di fronte all'eros (presente anche nel *Gelsomino notturno*). A questo dato specifico della personalità del poeta va aggiunta anche la (per lui) traumatica esperienza del matrimonio della sorella Ida, adombrata qui nel personaggio di Rachele, mentre la fedele sorella Maria conserva nella rappresentazione poetica – «esile e bionda, semplice di vesti / e di sguardi!» (vv. 2-3) – il suo nome reale. Scrive a questo proposito Mario Tropea:

Naturalmente [dell'esperienza erotica] non può essere protagonista Maria (la "sorella buona" della realtà, qui trasfigurata nel poemetto; cfr. v. 1), ma un'immagine speculare e complementare di lei, cioè Rachele nella quale, date le morbose ambivalenze della poesia e della vita affettiva di Pascoli, non sembra improbabile scorgere l'immagine dell'altra sorella, che sposandosi aveva affrontato quell'esperienza per così dire traumatizzante per Mariù e Giovanni, esperienza assimilata quindi nell'inconscio alla voluttà, alla violazione e pertanto aborrita, ma pure attraente, qui per altro verso rimossa come esperienza di morte, come espiazione, punizione di chi aveva tradito l'unità del "nido" domestico (la documentazione del morboso turbamento causato in Pascoli dallo spotalizio di Ida si trova nelle lettere inviate a Mariù in questo periodo).

[M. Tropea, in AA.VV., *Il Novecento*, vol. IX, tomo I, pp. 266-267, Laterza, Bari 1976]

Ma nello stesso modo dare che bisogna guardare poetica: è alle metafore che sottolineano il dialogo, rievocando il conto, nel quale fra Myrica e Ida, la descrizione dell'ambiguo che di mistero... – in del proibito.

Sul piano metrico si tratta di un terzino dantesco (cfr. 190, *Novembre*).

La terzina dantesca è un gioco metrico antichissimo, voce rotta, inquieta e non sono sostanzialmente sfasatura fra ritmo metrico e dalla frequente introduzione di suoni, armonie imitative e il loro contrasto con la prosa, soprattutto, come provano il gioco dei due piani metrici in questo caso allusivo alla situazione drammaticamente sfalciata a cui è musicalmente allusione verso Pignoto», il

[E. Bigi, *La metrica del Pascoli*, G.P., Firenze 1976]

192 I due fanciulli

Questo componimento è un'imitazione "narrativa", che si articola in una parte più articolata e ambiziosa solo per la sua specificità ideologica [Primi poemetti]

Era il tramonto, erano intenti, nel dell'ombroso v

5 Nel gioco, serio corsero a un tra tra lor parole gr

Nota metrica: terzine dantesche parti di 16 versi ciascuna.

Ma nello stesso momento in cui forniamo queste indicazioni, ci sembra necessario ricordare che bisogna guardarsi dai troppo meccanici rapporti fra vicenda privata e trascrizione poetica: è alle modalità poetiche che bisogna prestare attenzione. In tale ambito ci limitiamo a sottolineare anzitutto la dimensione narrativa che distingue i *Poemetti* rispetto alle *Myricae*. In questo componimento tale dimensione narrativa si esplica su diversi piani: racconto, dialogo, rievocazione. Non può sfuggire, fra l'altro, la calcolata struttura del poemetto, nel quale fra la prima e la terza parte per così dire si incunea la seconda, che con la descrizione dell'ambiente, del clima conventuale – quel "sentore" di innocenza ma anche di mistero... – in certo qual modo "ritarda", con inquietante sospensione, la scoperta del proibito.

Sul piano metrico sussiste anche in questo caso la «compresenza di due diversi piani ritmici» (cfr. T90, *Novembre*) messa in luce dal Bigi, il quale scrive:

La terzina dantesca rimane, almeno nei momenti più felici, solo un primo piano, un organismo metrico antico e grave, con cui entra in suggestivo contrappunto o colloquio la voce rotta, inquieta e sommessa del poeta. Gli artifici di cui il poeta si vale a questo scopo non sono sostanzialmente dissimili da quelli già analizzati nel primo gruppo di *Myricae*: sfasatura fra ritmo metrico e ritmo sintattico, sintassi analitica e franta (qui accentuata dalla frequente introduzione del discorso diretto), interne corrispondenze di accenti e di suoni, armonie imitative ed onomatopee: tutti artifici tanto più sensibili quanto più forte è il loro contrasto con un metro tradizionalmente robusto come la terzina. Basterà citare, soprattutto, come prova della maggiore complessità e raffinatezza, rispetto a *Myricae*, del giuoco dei due piani ritmici, il finale di *Digitale purpurea*, dove il ritmo della terzina, in questo caso allusivo al tema serenamente e religiosamente arcaico del convento, è ormai drammaticamente sfaldato dai fortissimi *enjambements* e dalle profonde pause sintattiche, a cui è musicalmente affidato l'altro e più segreto tema del poemetto, la «misteriosa attrazione verso l'ignoto», il «consenso alla tentazione della morte» (Getto).

[E. Bigi, *La metrica della poesia italiana del Pascoli*, in AA.VV., *Studi per il centenario della nascita di G.P.*, pubblicati nel cinquantenario della morte, Bologna 1962, vol. II, pp. 42-43]

192 I due fanciulli

Questo componimento testimonia un aspetto importante del Pascoli poeta: la sua vocazione "narrativa", che si esprime in testi che egli stesso definì «poemetti» e, in maniera più articolata e ambiziosa, nei Poemi conviviali. Riportiamo questo componimento non solo per la sua specifica fisionomia poetica, ma perché esprime in maniera esemplare tanta parte dell'ideologia pascoliana.

[Primi poemetti]

I

Era il tramonto: ai garruli trastulli
erano intenti, nella pace d'oro
dell'ombroso viale, i due fanciulli.

5 Nel gioco, serio al pari d'un lavoro,
corsero a un tratto, con stupor de' tigli,
tra lor parole grandi più di loro.

Nota metrica: terzine dantesche ripartite in tre parti di 16 versi ciascuna.

1 garruli: chiassosi, ciarlieri.
5-6 con stupor... di loro: i tigli, che finora sono

memorie (l'una sa dell'altra al muto
emere) dolci, come è tristo e pio
lontanar d'un ultimo saluto!

Maria! ». « Rachele! ». Questa piange, « Addio! »
dice tra sé, poi volta la parola ^{sentimento della vergogna}
grave a Maria, ma i neri occhi no: « Io »,

normora, « sì: sentii quel fiore. Sola
ro con le ^(cactoten) cetonie verdi. Il vento
portava odor di rose e di viole a »

ciocche. Nel cuore, il languido fermento ^{blotuososa eccitata}
d'un sogno che notturno arse e che s'era
all'alba, nell' ignara anima, spento.

Maria, ricordo quella ^{ora} grave sera.

L'aria soffiava luce di baleni ^{IMPOSSIBILITA' DI RESISTENZA}
silenziosi. || M' inoltraileggiera,

cauta, su per i molli terrapieni
erbose. I piedi mi teneva la folta
erba. Sorridi? E dirmi sentia: Vieni!

Vieni! e fu molta la dolcezza! molta
tanta, che, vedi... (l'altra lo stupore
alza degli occhi, e ^{canzio} vede ora, ed ascolta
con un suo lungo brivido ...) si muore! ».

ITALY

È la chiusa del poemetto (ultimo dei *Primi poemetti*) « sacro all'Italia raminga ».
Ne sono eroi emigranti di Caprona (in Garfagnana, non la fortezza pisana celebre per
Dante) che tornano in visita da Cincinnati al borgo natlo e in questo brano ripartono
per l'America. Più che gli insignificanti inserti di inglese (*Ioè*, o piuttosto *Joe*, è « Beppe
di Taddeo », fratello della Ghita, *Molly* è in diminutivo la bambina Maria, « figlia d'un

4 Clausola dantesca (*Inf.* V 117) nell'episodio di Francesca.

5 Ricordo del supremo « enjambement » leopardiano nell'*Infinito* (« ... E come il vento / Odo stormir
tra queste piante ... »).

6 Rima franta (con *-ola*) associata a *diviso*. È variato il precedente verso « d'odor di rose e
di viole a ciocche », abilmente spostandolo di due sillabe. Benché l'associazione di rose e viole sia
banalissima, agevolata com'è tra l'altro dall'assonanza, qui sembra evidente un ricordo dantesco (*Par.*
XXXII 58), « men che di rose e più che di viole », e soprattutto il leopardiano (*Il sabato del villaggio*)
« mazzolin di rose e di viole ».

altro figlio [di Taddeo] », attira
che solo in tempi recenti sono stati
[banc], ticketta « biglietto » [ticket
mento], servirò « presenterò », sifa

« Ioè, bona dianza!... ». « Ghita,
« Good bye ». « L'avete presa la
« Oh yes ». « Che barco? ». « Il
L'un dopo l'altro dava a *Ioè* la
larga di mano. « Salutate il tale
« Yes, servirò ». « Come partite i
Scendean le donne in zoccoli le
per veder Ghita. Sopra il suo ca
c'era una ^{FRANCISCA} *sifa* con aperte l'ale.

« Se vedete il mi' babbo ... il mi
il mi' cognato ... ». « Oh yes ». «
vi tocca, o Ghita. Il tempo è fe

« Oh yes ». Facea pur bello! Ogn
ridea nel sole sopra le colline.

Sfiorian le rose da' rosai di mag
Sweet sweet ... era un sussurro se
nel cielo azzurro. Rosea, bionda,
Molly era in mezzo ai bimbi e al

Il nonno, solo, in là volgea la te
bianca. Sonava intorno mezzodi
Chiedeano i bimbi con vocio di

« Tornerai, *Molly*? ». Rispondeva:

1 « Traversata ».
2 Richiamo a un passo precedente («
l'altra... Sweet, uscendo fuori, / e sweet s
spartita con la parola inglese che, pro
no), consacrato a bome. Casa mia! Casa mi
3 Si noti l'ultima rima tronca, come

altro figlio [di Taddeo] »), attira l'attenzione la mescolanza di forme italo-americane, che solo in tempi recenti sono state oggetto di ricerche scientifiche (cianza « fortuna » [chance], ticchetta « biglietto » [ticket]), e di forme o parole lucchesi (bona, barco « bastimento », servirò « presenterò », fifa « pavoncella », il mi').

.....
 « Ioe, bona cianza!... ». « Ghita, state benel... ».

« Good bye ». « L'avete presa la ticchetta? » ^{biglietto}

« Ob yes ». « Che barco? » ^{BARCO}. « Il Prinzessin Irene ».

L'un dopo l'altro dava a Ioe la stretta
 lunga di mano. « Salutate il tale ».
 « Yes, servirò ». « Come partite in fretta! ».

Scendean le donne in zoccoli le scale
 per veder Ghita. Sopra il suo cappello
 c'era una fifa ^{PAVONCELLA} con aperte l'ale.

« Se vedete il mi' babbo ... il mi' fratello ...
 il mi' cognato ... ». « Ob yes ». « Un bel passaggio »
 vi tocca, o Ghita. Il tempo è fermo al bello ».

« Ob yes ». Facea pur bello! Ogni villaggio
 ridea nel sole sopra le colline.
 Sforian le rose da' rosai di maggio.

Sweet sweet ²... era un sussurro senza fine
 nel cielo azzurro. Rosea, bionda, e mesta,
 Molly era in mezzo ai bimbi e alle bambine.

Il nonno, solo, in là volgea la testa
 bianca. Sonava intorno mezzodì ³.
 Chiedeano i bimbi con vocio di festa:

« Tornerai, Molly? ». Rispondeva: — Sì! —

1 « Traversata ».

2 Richiamo a un passo precedente (« Sweet ... Sweet ... Ho inteso quel lor dolce grido / dalle tue labbra ... Sweet, uscendo fuori, / e sweet sweet sweet, nel ritornare al nido »). Il grido delle rondini equivoca con la parola inglese che, precisa in nota il Pascoli stesso, « vaie 'dolce', ed è, per dir così, consacrato a home. Casa mial Casa mial ».

3 Si noti l'ultima rima tronca, come già in *Colloquio*.

Va aggiunto inoltre che ciò che qui è "messo a fuoco", ciò che è "determinato" è il piccolo mondo, il nido che protegge e isola (e come altrove troviamo *la siepe*, qui abbiamo dal dolore provocato dalla morte (v. 8), dal pianto delle cose (v. 14), a nascondere (un'erte familiare e angusto diventa in questa lirica vagheggiamento e accettazione del distacco dalla vita, vocazione di morte. In questa prospettiva il cane del v. 30 («qui, solo quest' or- Tropea, «sonnolento idolo totemico di questo familiare universo funebre».

195 Gelsomino notturno

Per acquisito giudizio critico questa lirica è da considerare uno dei risultati più alti e originali della produzione pascoliana. Per essa più che per qualsiasi altra del Pascoli è difficile indicare la trama, produrre una traduzione prosastica: ciò perché vi è portato all'estremo quel processo di rarefazione dell'elemento logico-narrativo che è una caratteristica fondamentale della poesia moderna e che Pascoli (in tanta parte della sua produzione) ha introdotto nell'ambito della poesia italiana. La lirica quindi – che deriva il suo esile pretesto realistico dalla caratteristica del gelsomino notturno, che solo di notte apre la sua corolla per richiuderla ai primi raggi del sole – è tutta una trama di impressioni apparentemente disordinate e casuali nel loro succedersi, ma in realtà legate reciprocamente da sottili e rarefatti rapporti, da una logica del sentimento più difficile da cogliere, ma forse più vera della logica della ragione.

Per una prima lettura basterà ricordare che questi versi furono scritti dal Pascoli per le nozze dell'amico Raffaele Briganti e in essi è adombrato – con mirabile levità simbolica – il tema dell'unione di due esseri, e del conseguente germogliare, dentro l'urna molle e segreta, di una nuova vita.

La lirica venne pubblicata in un opuscolo "per nozze" nel luglio 1901, e poi inclusa nei Canti di Castelvecchio (1903).

[Canti di Castelvecchio]

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.

■ **Nota metrica:** quartine di novenari con rima ABAB ecc.

1-2 *E s'aprono... cari:* al crepuscolo inizia la vera vita del fiore che schiude la sua corolla, nell'ora che al poeta richiama memorie di morte.

6 *là sola... bisbiglia:* una presenza umana, che si

accorda (*bisbiglia*) all'aura di arcani silenzi e di attese che il poeta ha già creato.

7-8 *Sotto... ciglia:* si noti la novità e nel contempo la *trepida delicatezza* dell'immagine: in versi come questi consiste il miglior Pascoli e il suo apporto alla creazione di nuovi moduli espressivi e di una nuova sensibilità.

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

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

20 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...

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

9-10 *Dai calici... rosse*: l'odore che emana dalla corolla del gelsomino notturno richiama quello delle fragole il cui colore (*rosse*) è qui enunciato per suggerire l'intensità del profumo (sinestesia).

12 *Nasce... fosse*: l'erba che nasce è quasi la testimonianza del continuare della vita, del suo trionfo sulla morte (e proprio sul mistero di una nuova vita che inizia poggia tutta la lirica).

15-16 *La Chiocchetta... stelle*: «i contadini chiamano Chiocchetta la costellazione delle Pleiadi»

(Pascoli). In conseguenza di questo dato di partenza, la chiocchetta (= Pleiadi) si trascina dietro per l'aia (= cielo) tutta una covata di pulcini (= stelle).

19-20 *Passa... s'è spento*: tutto è proiettato in una remota lontananza, carica di silenzio e di mistero.

21-24 *È l'alba... nuova*: «rapida la conclusione, come se rapida fosse passata la notte; e il poeta volesse annunciare subito il compiuto mistero» (Vicinelli).

Guida all'analisi

Su questo testo esiste una produzione critica che ne ha messo in luce – a volte con sofisticata sottigliezza – l'originalità e la complessità. Noi ci limitiamo a sottolineare alcuni dati fondamentali.

La tematica affrontata si collega in un certo senso a quella di *Digitale purpurea* (191): è anche qui dominante – sia pure attraverso una complessa trama di mediazioni simboliche – il tema dell'eros, al quale il Pascoli si accostò sempre con una sensibilità turbata e adolescenziale, con un complesso rapporto di attrazione e frustrazione. Questo componimento cioè mostra con risultati poetici di alta suggestione «quali sono le condizioni, sempre ancora come sofferenza, morte, violazione, rinuncia, esperienza misteriosa e preclusa» (Tropea). L'atteggiamento del poeta dinanzi all'atto nuziale, all'unirsi degli sposi nella loro casa, è quello di un adolescente, è un morboso coesistere di vaghe e conturbanti idee di violenza (vv. 21-22: «i petali / un poco gualciti») e di attrazione voyeristica (v. 19-20: «Passa il lume su per la scala; / brilla al primo piano: s'è spento...»). Ma questo tema di fondo – il morboso turbamento di fronte all'eros – è inserito nella rappresentazione di un "notturno" fitta di voci, di sensazioni, di corrispondenze (v. 1, «i fiori notturni»; v. 9, «i calici aperti»; v. 10, «l'odore di fragole rosse») che analogicamente ad esso si collegano.

Per quanto riguarda l'aspetto metrico, va sottolineata la differenza di ritmo che si instaura tra versi che pure sono uguali (tutti novenari): in ogni strofe i primi due novenari hanno

un ritmo incalzante
l'accento sulla se
ni); gli ultimi du
nel mezzo con a
viburni». L'alterna
ritmico-sintattiche
spezza solo nell'u
forte pausa dopo
prima del verso se
A proposito di c
tico acquisito) che
grafico, l'immedia
stringono l'assedio
sta centrale produ
l'ultima quartina (c
smemorato languor
attenzione ai dati r
figure metriche son

196 La mia sera

Un momento della
mento simbolico, la
gettivo (le stelle, le v
ziale.

[Canti di Castelvo

Il giorno fu
ma ora ver
le tacite ste
c'è un brev
Le tremule
trascorre un
Nel giorno,
Ch

Nota metrica: strofe di c
ottonari, l'ultimo senario
ABABDCd. Tutti i senari
fissa sera.

2 verranno le stelle: «come c
dal loro lungo viaggio» (D
questo verbo conferisce al f
stelle, di sera – una dimensio
3 tacite: è un primo esempi
piente oggettivazione che ca
ca; tacite perché arrivano do
cedenti tuoni? o perché son
te stessa della sera, nella qual

un ritmo incalzante, concitato, ascendente, con quell'impennata prodotta soprattutto dall'accento sulla seconda sillaba e poi sulla quinta e sulla ottava («E s'aprono i fiori notturni»); gli ultimi due invece sono caratterizzati da un ritmo discendente, fortemente pausato nel mezzo con accento sulla terza, quinta e ottava sillaba («Sono apparse in mezzo ai viburni»). L'alternanza ritmica è sottolineata dal fatto che costantemente si susseguono unità ritmico-sintattiche costituite da due versi (1-2, 3-4; 5-6, 7-8; ecc.). Questa alternanza si spezza solo nell'ultima strofa, nella quale il v. 21 («E l'alba: si chiudono i petali») ha una forte pausa dopo la terza sillaba ed è ipèmetro, per cui la sillaba *li* di *petali* si elide con la prima del verso seguente e permette la rima di *peta* con *segreta*.

A proposito di questa alternanza ritmica il Vicinelli ha osservato (ma è ormai un dato critico acquisito) che «nella movenza impennata dei primi due versi il Pascoli ha rinvenuto il grafico, l'immediata significazione musicale dell'aggressività con cui la natura e la notte stringono l'assedio dei loro inviti d'amore. Negli ultimi due con quel gorgo lento che la sosta centrale produce ha trasfuso un crollare smemorato e blando». L'anomalia ritmica dell'ultima quartina (del v. 21 soprattutto) servirebbe a sottolineare questo "crollare", questo smemorato languore, dopo la notte nuziale. (A chi ritenesse discutibile o eccessiva questa attenzione ai dati metrici, ricorderemo col Debenedetti che questa è «una poesia, dove le figure metriche sono altrettanto significative quanto le immagini».)

196 La mia sera

Un momento della giornata – il crepuscolo, e poi la sera – diventa in questa lirica momento simbolico, la sera diventa la mia sera con una sapiente trasposizione del dato oggettivo (le stelle, le voci della natura, il placarsi dell'«aspra bufera») a significato esistenziale.

[Canti di Castelvecchio]

Il giorno fu pieno di lampi;
ma ora verranno le stelle,
le tacite stelle. Nei campi
c'è un breve *gre gre* di ranelle.
Le tremule foglie dei pioppi
trascorre una gioia leggiera.
Nel giorno, che lampi! che scoppi!
Che pace, la sera!

■ **Nota metrica:** strofe di otto versi (i primi sette ottonari, l'ultimo senario) con rima alternata ABABCDcD. Tutti i senari terminano con la rima fissa *sera*.

2 *verranno le stelle:* «come chi dicesse: di lontano, dal loro lungo viaggio» (De Robertis); e l'uso di questo verbo conferisce al fenomeno naturale – le stelle, di sera – una dimensione favolosa.

3 *tacite:* è un primo esempio della raffinata e sapiente oggettivazione che caratterizza tutta la lirica; *tacite* perché arrivano dopo il fragore dei precedenti tuoni? o perché sono testimonianza, parte stessa della sera, nella quale i rumori del giorno

tacciono?

4 *gre gre:* onomatopea.

5-6 *Le tremule... leggiera:* una gioia (soggetto) passa attraverso (*trascorre* è usato transitivamente) le foglie dei pioppi. Non sfugga la novità forte di questi due versi giustamente famosi: la brezza che passa attraverso le foglie è quasi una gioia della natura, ma discreta, non vistosa (*leggiera*), in pieno accordo con la serenità della sera: le foglie non ne vengono agitate, ma appena appena mosse. E sottolineano questa delicatezza i due aggettivi che aprono e chiudono in collocazione chiasmica l'enunciato: *tremule, leggiera*.

Il fanciullino

Nello scritto intitolato *Il fanciullino*, pubblicato nel 1897 e nella sua redazione definitiva nel 1902, Pascoli espresse meglio che altrove i canoni della sua poetica. Ne riportiamo alcuni stralci essenziali.

[Il fanciullino]

I

È dentro noi un fanciullino che non solo ha brividi, come credeva Cebes Tebano¹ che primo in sé lo scoperse, 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 ruzzano e contendono tra loro e, insieme sempre, temono sperano godano, 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 di campanello. Il quale tintinnio 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 guardiamo a quell'angolo d'anima donde esso risuona.

[...]

III

I segni della sua presenza e gli atti della sua vita sono semplici e umili.

Egli è quello 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 vapore 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, che ora vuol vedere la cinciallegra che canta, ora vuol cogliere il fiore che odora, ora vuol toccare la selce che riluce. E ci parla tanto, senza chetarsi mai; e, senza lui, non solo non vedremmo tante cose a cui non badiamo per solito, ma non potremmo nemmeno pensarle a ridirle, perché egli è l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente. Egli scopre nelle cose le somiglianze e le relazioni più ingegnose. Egli adatta il nome della cosa più

¹ Cebes Tebano: Cebete di Tebe, uno degli interlocutori del *Fedone*, dialogo platonico: «E Cebes con un sorriso: "Come fossimo spauriti, 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'orco"».



grande alla più piccola
35 ranza e curiosità meglio
per poter ammirare.

Vale la pena sottolineare
inquadra cioè in tutta un
che mira a superare i con
la poesia; ma egli, anziché
teorizzare l'impegno di
vità poetica a stupori inf
cora può echeggiare nell
teggiami «pargoleggian
trano nella sua produzio
tezze espressive consenti
gata a quella scoperta d
è tanta parte dell'ideolog

Sul «fanciullino» ha sc

L'interpretazione del
al Salinari) poco compre
sivo, non raziocinante, n
portato gli interpreti a r
usata allora per definire
mento, ovvero come l'es
colte con vergine sguard
Pascoli, mentre resping
ecc.), e dichiara che la g
ottocentesca e novecent

Due schizzi
di Pascoli:
La cavalla
sorna e au-
toritratto
di Giovan-
nino col suo
Galli»
(1909).



35 grande alla più piccola, e al contrario. E a ciò lo spinge meglio stupore che igno-
ranza e curiosità meglio che loquacità: impicciolisce per poter vedere, ingrandisce
per poter ammirare.

Calcoli analisi

Vale la pena sottolineare la «dimensione riduttiva» che ha questa poetica. Pascoli qui si inquadra cioè in tutta una corrente di fine Ottocento (particolarmente operante in Francia) che mira a superare i confini logico-razionali entro i quali prima sembrava dovesse limitarsi la poesia; ma egli, anziché imboccare, in questo superamento, la dimensione visionaria o teorizzare l'impegno di dar voce all'inesprimibile (si pensi a Rimbaud), fa regredire l'attività poetica a stupori infantili, a capacità prelogica, a tinnulo squillo di campanello che ancora può echeggiare nell'incallito animo dell'uomo adulto (ed è qui l'origine di tanti suoi atteggiamenti «pargoleggianti», di quei toni fastidiosamente queruli che di frequente si incontrano nella sua produzione). Visione, questa, che da un lato non può approdare alle arditamente espressive consentite ad altre poetiche anch'esse irrazionalistiche, dall'altro va collegata a quella scoperta dell'infanzia (o regressione nell'infanzia) come fuga dalla storia che è tanta parte dell'ideologia pascoliana.

ipotesi

Sul «fanciullino» ha scritto Giorgio Bárberi Squarotti:

L'interpretazione del discorso sul «fanciullino» è sempre stata (dal Croce al Binni fino al Salinari) poco comprensiva per le ragioni del Pascoli: il linguaggio volutamente dispersivo, non raziocinante, ma procedente per intuizioni, spunti, illuminazioni improvvise, portato gli interpreti a restare sul piano della lettera (cioè all'immagine del «fanciullino», usata allora per definire la poetica e la poesia del Pascoli come una sorta di bamboleggiamento, ovvero come l'esplicazione di un'attenzione per le piccole cose, immediatamente colte con vergine sguardo), senza scendere nel reale significato del simbolo. In realtà, il Pascoli, mentre respinge l'idea di una poesia «applicata» (cioè civile, morale, politica, ecc.), e dichiara che la grande poesia è rara e di breve durata, in consonanza con la linea ottocentesca e novecentesca della «poesia pura» (come ha molto felicemente indicato

l'Aneschi), si serve dell'immagine del «fanciullino» sia per segnalare il modo assolutamente nuovo della sua ottica poetica, che è rovesciata rispetto a quella consueta, normale, obiettiva (cioè «adulta», nel senso della conoscenza razionale e scientifica), e privilegia l'apparire sull'essere, onde può capovolgere i rapporti fra le dimensioni, i luoghi, gli oggetti. In più, il «fanciullino» significa il privilegio accordato a ciò che è pre-razionale di fronte alla scienza e alla ragione: l'invenzione rispetto alla riproduzione realista, il sogno rispetto al «vero», la «distrazione» rispetto alla logica, l'arbitrarietà del segno e della parola contro la normalità comunicativa. In questa prospettiva, la stessa «poetabilità» degli oggetti è sottoposta a scelta: che è, appunto, quella arbitraria di uno sguardo che si è liberato ormai completamente dalle buone regole di decoro di «classe», a cui la tradizione italiana aveva sottoposto il «poetabile». È un'idea anti-realistica della poesia e delle sue funzioni: ma è anche uno dei punti più avanzati (alla fine dell'Ottocento) della meditazione di poetica in Italia in consonanza con la poesia moderna in Europa.

[dalla voce Pascoli, in *Diz. critico della lett. it.*, III, Utet, Torino 1986]

199 La grande proletaria si è mossa

Il testo che segue è tratto dal discorso che il Pascoli tenne al Teatro comunale di Barga il 21 novembre 1911 e nel quale espresse la sua entusiastica adesione all'impresa libica, di fronte alla quale profonde erano state le discrepanze di valutazione e di atteggiamenti nel paese.

Queste pagine ci sembrano di grande interesse in quanto concretamente testimoniano l'imprevedibile posizione – esultanza perché il popolo italiano «mette per primo in azione le immense navi, i mostruosi cannoni, le mine e i siluri» – alla quale il poeta di Myrica arriva partendo addirittura dalla familistica e umbratile concezione del “nido”.

La grande proletaria si è mossa.

Prima ella mandava altrove i suoi lavoratori che in Patria erano troppi e dovevano lavorare per troppo poco. Li mandava oltre alpi e oltre mare a tagliare istmi, a forare monti, ad alzar terrapieni, a gettar moli, a scavar carbone, a scentar' selve,
5 a dissodare campi, a iniziare culture, a erigere edifizii, ad animare officine, a raccogliere sale, a scalpellar pietre; a fare tutto ciò che è più difficile e faticoso, e tutto ciò che è più umile e perciò più difficile ancora: ad aprir vie nell'inaccessibile, a costruire città dove era la selva vergine, a piantar pometi, agrumeti, vigneti dove era il deserto; e a pulire scarpe al canto della strada. Il mondo li aveva presi a opra i
10 lavoratori d'Italia; e più ne aveva bisogno, meno mostrava di averne, e li pagava poco e li trattava male e li stranomava.² Diceva: *Carcamanos! Gringos! Cincali! Degos!*

Erano diventati un po' come i negri, in America, questi connazionali di colui che la scopri; e come i negri, ogni tanto erano messi fuori della legge e della umanità, e si linciavano. Lontani o vicini alla loro patria, alla Patria loro nobilissima su
15 tutte le altre, che aveva dato i più potenti conquistatori, i più sapienti civilizzatori, i più profondi pensatori, i più ispirati poeti, i più meravigliosi artisti, i più benefici indagatori, scopritori, inventori del mondo, lontani o vicini che fossero, queste opre erano costrette a cambiar patria, a rinnegare la nazione, a non essere più d'I-
20 talia.

¹ a scentar selve: a sventrare, fare scempio di boschiglie.

² li stranomava: assegnava loro nomi aventi un senso spregiativo.

[...]
Ma la grande
nostro mare, ve
stre; verso la qu
ne che già per
25 verdeggiante d'
madi e neghitt
mal pagate ma
delle parole, ag
della patria, a f
30 acque, costruira
menso palpito c
Veglieranno s
ni su quella ter
strada vicinale c
35 grandi antenati.
E Rumi saran
ni. Sì: fare e soff
imporre, come r
[...]

Ebbene, in cin
40 mortalmente, il
mata e il suo ese
sono perfettame
siciliano, l'alto g
do; i bersaglieri
45 una particolare c
dono i rischi e le
na, di Livorno d
felicì della loro lu
di questa che app
50 E vi sono le ci
giunge prima alle
questo modo là u
questa lotta, l'art
Non si chiami,
rennemente e cor
55 solo composta de
entrare e se ne pu
[...]

Così risponde c
bersagliere, di que
daveri una bambi
60 ra. Tuonano le ar
La bambina è ben
salva: crescerà ita

³ l'opre: opra, variante a
«in Toscana il lavoro
re a opra»