

Giovanni Pascoli

PROFILO LETTERARIO

La vita

La giovinezza

Giovanni Pascoli nacque il 31 dicembre 1855 a San Mauro di Romagna (Forlì): il padre Ruggero, alla cui memoria il poeta dedicherà la sua prima opera, *Myricae*, lavorava come amministratore nella tenuta La Torre dei principi Torlonia; qui dal 1862 visse, con agiatezza, la numerosa famiglia (dieci figli, cinque dei quali destinati a una morte precoce). A interrompere bruscamente un'infanzia nel complesso serena, l'assassinio del padre, che la sera del 10 agosto 1867 venne colpito a morte «nella strada del ritorno (da Cesena a San Mauro), poco prima di arrivare a Savignano» (così racconterà Pascoli stesso in lettera): non si è mai saputo, nonostante le ripetute indagini (alcune intraprese dallo stesso poeta), se per ragioni di natura politica o per questioni legate al lavoro.

I PRIMI STUDI L'evento trasformò radicalmente la vita dell'intera famiglia, che, costretta a lasciare la tenuta, si trasferì nella casa della madre Caterina Allocatelli Vincenzi, nativa di San Mauro: la donna, cui il poeta dedicherà i *Canti di Castelvecchio*, morirà però dopo pochi mesi, nel 1868, a soli quarant'anni, poco dopo la scomparsa della figlia maggiore Margherita (in precedenza erano già morte altre due figlie). Nel 1871, anno segnato dalla morte per meningite del fratello Luigi (e qualche anno più tardi, nel 1876, morirà di tifo anche il fratello Giacomo), Giovanni dovette lasciare il collegio Raffaello dei padri Scolopi di Urbino, presso il quale nel 1862 aveva iniziato la propria carriera scolastica; si trasferì a Rimini, dove proseguì gli studi liceali, che terminò però a Firenze, dopo essere tornato a frequentare come esterno un altro collegio dei padri Scolopi, che possono essere ritenuti i primi artefici della sua formazione classica.

GLI ANNI BOLOGNESI Grazie all'aiuto di un suo ex insegnante ottenne nel 1873 una borsa di studio di 600 lire che gli permise di iscriversi alla facoltà di lettere dell'Uni-

versità di Bologna, dove divenne allievo di Carducci e grande amico del futuro poeta e critico Severino Ferrari. Nel 1876 fu costretto a lasciare l'università dopo aver perso la borsa (tra i motivi forse lo scarso impegno, ma anche l'aver partecipato qualche mese prima a una manifestazione di protesta contro il ministro della Pubblica Istruzione); incominciò allora a frequentare l'ambiente socialista bolognese, che lo portò ad aderire alla Prima Internazionale dei lavoratori (guidata dall'anarchico Andrea Costa, con cui strinse amicizia) e, dopo il suo scioglimento, a un gruppo clandestino che ne continuò il progetto politico. Iniziò intanto a pubblicare testi poetici su riviste (quali "Pagine sparse", "Nuovi goliardi", "Nettuno"). Il 1879 fu segnato da una breve esperienza carceraria (da settembre a dicembre): Pascoli era stato infatti arrestato durante le agitazioni seguite alla condanna di un gruppo di militanti sostenitori dell'anarchico Passanante, che aveva attentato alla vita di Umberto I; fu accusato di oltraggio e grida sovversive ma venne poi assolto, anche grazie alla testimonianza del maestro Carducci. Sollecitato da quest'ultimo, all'uscita di prigione decise di riprendere gli studi e nel 1882 si laureò con una tesi sul poeta greco Alceo, un saggio di sottile erudizione che colpì la commissione esaminatrice soprattutto per la sua qualità letteraria.

L'insegnamento e la ricostruzione dell'unità familiare

Iniziò quindi, per diretto interessamento di Carducci, il lavoro di insegnante: a Matera dal 1882 al 1884, quindi a Massa, e infine a Livorno dal 1887 al 1895 (durante l'ultimo anno ottenne un distacco al Ministero, e a Roma conobbe e frequentò tra gli altri Gabriele D'Annunzio). A questa altezza cronologica prese il via la sua carriera universitaria: alla fine del 1895 ottenne infatti l'insegnamento di grammatica greca e latina a Bologna (ma Pascoli, che voleva evitare la città degli anni giovanili, avrebbe preferito Torino), nel 1898 la cattedra di letteratura latina a Messina, nel 1903 nuovamente quella di grammatica greca e

latina questa volta a Pisa, e infine nel 1905 a Bologna la cattedra di letteratura italiana che fu di Carducci (e un incarico per l'insegnamento di lingue neolatine).

LE SORELLE Nel frattempo Pascoli aveva chiamato a vivere con sé, a Massa, le due sorelle Ida e Maria (Mariù), da poco uscite dal convento in cui erano entrate nel 1874 come educande. Ma nel 1895 Ida si sposò, nonostante la gelosa opposizione del poeta, che nel matrimonio della sorella leggeva un imperdonabile tradimento di quell'unità familiare spezzata dai molti lutti e che lui sentiva il dovere di ricostruire. Con la sola Mariù si trasferì allora a Castelvecchio di Barga, in Garfagnana (Lucca), e con lei (la «sorella-figlia» cui dedicherà i *Poemetti*) vivrà fino alla morte, dopo aver rinunciato a sua volta al matrimonio (sciolto nel 1896 il fidanzamento, già reso ufficiale da uno scambio di anelli, con la cugina Imelde Morri); «viveva con la sua sorella e col suo cane: lui, tozzo e grosso, con quel suo cappelluccio tondo; Gulì al guinzaglio; e Mariù alla finestra che lo seguiva e aspettava nell'andare e tornare»: così un amico e collega di Pascoli, il critico e filologo Manara Valgimigli, rappresentò quell'insolito e ambiguo ménage familiare.

LA PRODUZIONE POETICA ITALIANA, GLI STUDI DANTESCHI, LE POESIE LATINE Pascoli era, come scrisse argutamente un suo amico, Orazio Bacci, «un poeta quasi inedito e quasi celebre» quando nel 1891 pubblicò la sua prima raccolta poetica, *Myricae*, i cui testi più antichi risalgono al periodo bolognese.

Nella casa di Castelvecchio, oggi sede dell'Archivio Pascoli, il visitatore può vedere i tre leggendari tavolini, simbolica dimostrazione, pur nella riduttività dell'aneddoto, della molteplicità di interessi che, proprio a partire da questi anni fino alla morte, videro impegnato Pascoli in più campi. Accanto al tavolo su cui veniva componendo l'opera

La complessità d'intreccio dell'opera poetica

LA SEMPLICITÀ SOLO APPARENTE DELLA POESIA DI PASCOLI Una lunga tradizione critica, molto diffusa anche nella scuola, per un certo tratto di strada ha fatto emergere nell'interpretazione pascoliana quasi esclusivamente la componente autobiografica e la sua proiezione in alcuni temi e simboli ricorrenti, e con ciò ha corso il rischio di semplificare quella complessità che nella poesia di Pascoli non solo investe il piano ideologico e specialmente quello del linguaggio (luogo privilegiato di innovazioni e sperimentazioni), ma riguarda anche l'uso delle fonti e il confronto con la tradizione letteraria. Infatti, all'ingenuità anche esistenziale che caratterizza in apparenza il personaggio Pascoli, si oppone una notevole complessità di costruzione riconoscibile sia nella filigrana della sua opera, sia, in un certo senso, nella sua biografia: l'immagine che Pascoli volle dare di sé, anche quella filtra-

poetica in lingua italiana, ecco quello per gli studi danteschi raccolti nei tre volumi *Minerva oscura*, *Sotto il velame* e *La Mirabile Visione*, usciti rispettivamente nel 1898, 1900 e 1902, in cui Pascoli analizza l'opera dell'Alighieri con gli strumenti della critica esoterica (di impianto mistico-teologico), alla ricerca di quei significati nascosti che soli consentirebbero una lettura unitaria e compatta della *Commedia* (con il primo saggio Pascoli concorrerà, senza successo, al Premio Reale dell'Accademia dei Lincei). Il terzo tavolo è quello destinato alla produzione poetica in latino: nel 1892 Pascoli vinse con il poemetto *Veianus* il Certamen Hoeufftianum (dal nome di un importante classicista olandese), un concorso cui continuerà a partecipare con quasi annuale regolarità, presentando un totale di 30 componimenti e ottenendo in tutto 13 vittorie (e numerose segnalazioni di merito).

Gli ultimi anni

Nel novembre del 1911, durante la campagna di Libia, Pascoli pronunciò al teatro di Barga un appassionato discorso, di impronta nazionalista, imperialista e populista (*La grande Proletaria si è mossa*), che ottenne una notevole risonanza nei giornali dell'epoca. Nella guerra colonialista africana il poeta leggeva la dimostrazione della forza dell'Italia (la «grande Proletaria» appunto), che in quell'occasione poteva finalmente conciliare le diverse regioni e classi sociali per la realizzazione di quella che a Pascoli, come a molti intellettuali dell'epoca infiammati dal nazionalismo, sembrava una capitale prova di crescita politica e patriottica.

Il 6 aprile 1912, poche settimane dopo aver avuto notizia di una nuova vittoria al concorso olandese, morì a Bologna, dove era stato trasferito su indicazione dei medici per l'aggravarsi della malattia che l'aveva colpito (un tumore al fegato, ma da anni soffriva di una forma di cirrosi). Venne sepolto a Castelvecchio.

ta dalla testimonianza della sorella Mariù (sua biografa ufficiale), risponde alla scelta di fare di se stesso l'incarnazione dei suoi principi poetici, offrendo lo spettacolo ideale di una vita isolata, fatta di studio e creazione, all'interno del rassicurante nido familiare. È solo in una lettura nel segno della molteplicità interpretativa che le soluzioni poetiche pascoliane si arricchiscono di significato: la ripetitività di temi, motivi e situazioni, uno dei suoi tratti distintivi che molto contribuiscono alla creazione di una rete di rimandi interni fra raccolta e raccolta, per esempio, non appare più solo come un filo che accompagna il lettore attraverso la sua opera, ma (come ha di recente dimostrato la studiosa Marina Marcolini) si rivela, alla luce delle letture d'argomento antropologico e di scienza delle religioni fatte da Pascoli, come un «corollario della fondamentale identificazione tra poesia e mi-

to»; un'identificazione espressa in più luoghi dal poeta interessato al recupero degli archetipi collettivi che l'umanità ha saputo esprimere nella tradizione mitica, luogo per eccellenza della formularità tematica, oltre che espressiva.

IL MACROTESTO DELL'OPERA PASCOLIANA

L'indagine critica, arricchitasi in questi ultimi anni di interventi decisivi, ha dimostrato come per un'interpretazione che sappia cogliere la ricchezza di significati della poesia pascoliana sia necessaria innanzitutto la consapevolezza che ci si muove all'interno di un "macrotesto", cioè di un insieme unitario, dove il luogo occupato da una raccolta e da un singolo componimento è il risultato non solo, come si vedrà, di un lungo lavoro di revisione strutturale, ma anche di una progettualità poetica complessiva che, nella diversità dei registri, dei generi e dei temi di volta in volta scelti, mira a ottenere un solido intreccio di fili differenti. Sull'interpretazione di una poesia si riverbera necessariamente il suono e il significato di un altro testo, di un'altra raccolta, magari coeva, forse anche temporalmente distante. Un intreccio che l'indagine filologica condotta sulle singole raccolte e sulla loro genesi ed evoluzione sta arricchendo di nuove conoscenze, poiché porta alla luce il metodo correttorio del poeta, che, dopo ogni nuovo inserimento o riorganizzazione, torna a lavorare anche sugli altri testi.

L'opera di Pascoli è segnata da quella che si potrebbe chiamare una sostanziale sincronia: impossibile infatti individuare lungo l'asse cronologico delle varie raccolte e, per alcune di esse, delle varie edizioni, uno sviluppo. Se è vero che alcuni temi si affacciano più tardi di altri (per esempio quello dei lutti familiari fa la sua comparsa nei primi anni novanta), per lo più si assiste a una sovrapposizione di motivi e soluzioni formali che costituiscono un continuo reciproco richiamo: le date stesse di composizione dei singoli testi nelle differenti raccolte finiscono per intrecciarsi fra loro. Questa sostanziale sincronia di composizione ma anche di rielaborazione spiega perché ogni opera presenti, accanto a tratti distintivi, echii comuni, per cui, per esempio, nel tono epico di una raccolta riconosciamo i tratti idillici di un'altra, in una sorta di rapporto dialogico fra i testi.

Può essere un segnale esplicito di questo ripassare per gli stessi luoghi anche il legame che Pascoli ha reso evidente tra le sei diverse raccolte accomunate da un'epigrafe che proviene dalla medesima fonte. L'incipit della quarta *Bucolica* di Virgilio, «Sicelides Musae, paulo maiora canamus. / Non omnes arbusta iuvant humilesque myricae» (O Muse di Sicilia, eleviamo il nostro canto. Non a tutti piacciono gli arbusti e le umili tamerici) offre infatti lo spunto per le epigrafi di *Myricae* e *Canti di Castelvecchio* («arbusta iuvant humilesque myricae»), *Poemi conviviali* («Non omnes arbusta iuvant»), *Primi poemetti e Nuovi poemetti* («Paulo maiora»), *Odi e inni* («Canamus»). La diversità dei frammenti di volta in volta isolati dai due versi virgiliani permette però al poeta di sottolineare, nella trama comune, la differenza di genere e registro delle raccolte.

La centralità di *Myricae*

La prima raccolta, *Myricae* (▶ per un'analisi approfondita cfr. *L'opera*, pp. 350-351), accompagna il poeta lungo quasi tutta la sua vita, dal 1891, data della prima pubblicazione, fino al 1900 (cui risale l'edizione definitiva). Indiscussa è la sua centralità nella produzione di Pascoli, insieme ai *Poemetti* e ai *Canti di Castelvecchio*, cui *Myricae* è strettamente legata, persino, come si è visto, nella scelta delle epigrafi. Il titolo è un'immediata dichiarazione di poetica e rivela la precisa scelta del basso, dell'umile, della quotidianità della vita bucolica. Gli elementi di questa realtà però, colti e descritti con una precisione che è anche lessicale (come dimostra l'uso di tecnicismi e forme regionali), non vengono dati come parte di un bozzetto naturalistico, ma sono portati in primo piano, quasi isolati dal loro contesto, e dunque investiti di una valenza simbolica.

Il simbolismo pascoliano, in cui sono riconoscibili modelli precisi (si veda oltre), assume tratti originali in quanto il poeta, innovativamente, associa alla trasformazione di un oggetto in simbolo il ricorso a una lingua i cui valori fonici e ritmici vengono a loro volta sfruttati in chiave simbolica. I temi che incontriamo in questa raccolta sono quelli più cari a Pascoli: il tema della morte, con il reiterato riferimento ai lutti familiari; del nido distrutto; di una natura benevola e riappacificatrice; dell'infanzia come momento sereno, ma anche come rifugio, come simbolo di una regressione che porta l'adulto verso un inizio, un nulla che può coincidere con la morte stessa.

Canti di Castelvecchio:

continuità e divergenze rispetto a *Myricae*

La critica ha da sempre riconosciuto una forte continuità tra *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio*, testimonianza del passaggio dalla campagna romagnola alla Garfagnana dove Pascoli si trasferì e visse fino alla morte in compagnia della sorella Mariù. La raccolta, dedicata alla madre, uscì in prima edizione nel 1903 a Bologna, presso Zanichelli, e fu seguita, trascorsi pochi mesi, da una nuova edizione con l'aggiunta, dopo che alcuni lettori si erano lamentati per l'oscurità lessicale di talune poesie, di un glossario finale di forme regionali proprie della Garfagnana: da *accia* («lino o canapa filata in matassa») a *zeppola* («bietta», cuneo di legno). Il lavoro di revisione venne completato nella successiva edizione uscita nel 1905, cui seguirono altre ristampe nel 1907, 1910 e (postuma) 1912 (che vede l'inserimento, per volontà della sorella, di altri tre componimenti).

La maggior parte dei testi risulta composta in contiguità con le poesie di *Myricae*, tra il 1899 e il 1902: nel permanere della linea poetica, che continua a prediligere l'umiltà della vita della campagna e l'individuazione del sublime nel microcosmo, il cambiamento più evidente riguarda la scelta di un respiro poetico più ampio che affianca alla liricità di *Myricae* una narrazione più distesa. Ne è riprova la stessa scelta del titolo «Canti», da leggersi anche come omaggio a Leopardi cui lo avvicina la predilezione per il tema della memoria e del rapporto tra l'uomo e la natura

(oltre che una sorta di proiezione autobiografica nell'infelicità giovanile del poeta recanatese).

I testi sono più lunghi, i metri scelti sono per lo più diversi dai precedenti e quelli comuni presentano forti variazioni. Si attenua il frammentismo che caratterizza la modalità di rappresentazione del mondo della natura del primo volume: l'intera raccolta si struttura come una sorta di "romanzo lirico", organizzato intorno al ciclo delle stagioni. Ne parla lo stesso Pascoli in una lettera del 1902: «Prima emozioni, sensazioni, affetti d'inverno, poi di primavera, poi d'estate, poi d'autunno, poi ancora un po' d'inverno mistico, poi un po' di primavera triste, e finis». In realtà – come ha messo in rilievo il critico Giuseppe Nava – nella raccolta si va, ciclicamente, «da autunno ad autunno», seguendo «l'ordine di successione dell'anno agricolo [che] rientra nella concezione pascoliana [...] dell'eterno rinnovarsi della natura, in cui vita e morte si succedono ininterrottamente, contrapposte nel loro eterno ritorno alla sorte delle esistenze individuali, di cui il poeta avverte angosciosamente la precarietà e la finitezza».

Anche questa opera è attraversata dal motivo del lutto, in particolare quello per la scomparsa del padre, cui Pascoli fa riferimento nella prefazione del 1903, parlando dei defunti della sua famiglia e sostenendo che la vita non può esistere senza il pensiero della morte.

La lingua è segnata dal medesimo sperimentalismo di *Myricae*, che si traduce nell'esattezza nomenclatoria, nella scelta di un lessico speciale, del dialetto, del fonosimbolismo; sul piano metrico si registra un impiego sempre maggiore del novenario, verso raramente utilizzato nella tradizione poetica italiana (anche se è presente in Carducci): lo si incontra già nella prima raccolta, ma qui è attestato in più della metà dei testi e con soluzioni ritmiche diverse.

Un ruolo a sé è rivestito dalla seconda parte della raccolta, *Il ritorno a San Mauro*: scritta nel 1897, in occasione delle nozze della figlia del sindaco del paese dell'infanzia e adolescenza del poeta, si propone come una sorta di recupero di un mondo che appartiene a un passato inizialmente sereno e poi spezzato dal dolore delle morti familiari.

Primi poemetti e Nuovi poemetti:

un rinnovamento tematico-formale

Nel 1897 erano nel frattempo usciti, a Firenze presso l'editore Paggi, i *Poemetti*, che saranno riediti con aggiunte nel 1900 a Palermo presso Sandron, poi a Bologna presso Zanichelli nel 1904, con il titolo di *Primi poemetti*, e infine nel 1907; nel 1909, a giustificare l'aggiunta dell'attributo, appare il volume *Nuovi poemetti* (sempre presso Zanichelli).

Le due raccolte, dedicate la prima alla sorella Maria, la seconda ai propri studenti, rappresentano l'altra strada che, negli stessi anni di *Myricae* e dei *Canti*, Pascoli sta percorrendo: questa volta sceglie di rappresentare, secondo l'incisiva definizione di Contini, «l'umile epos rustico». Nei *Poemetti* non si ha più infatti una rappresentazione frammentaria del mondo contadino, bensì quella epica e narrativa (dai testi emergono i personaggi di Rosa e Rigo, con la

loro storia d'amore che va a formare un vero e proprio ciclo di poemetti). Si spiega così la scelta in epigrafe dell'espressione «Paulo maiora» (un po' più grandi), che suggerisce anche il passaggio a una poesia più alta, sia sul piano espressivo sia nei contenuti. La forma metrica diventa quella della terzina, raccolta in strofe; i testi sono lunghi e divisi in sezioni; frequenti sono le parti in forma di dialogo. È stato sottolineato come le due raccolte costituiscano, pur a distanza, «un'architettura macrostrutturale» (Marcolini), tanto che l'affiancarsi dei *Nuovi poemetti* modifica il significato stesso della prima raccolta: così, dalla rappresentazione di una vicenda d'amore accompagnata da molti segnali di vita si giunge a quella inquietante della prima notte di nozze e della morte del figlio nato da poco. Nel complesso il ciclo naturale rappresentato dalle due raccolte appare attraversato dal tema della violenza e dell'ineluttabile destino di morte.

Accanto, anzi alternati ai poemetti d'argomento rurale, incontriamo nelle due raccolte poemetti filosofici in cui il poeta, riconoscendosi una funzione pedagogica, trasferisce sul piano della speculazione la popolare saggezza contadina. In particolare, la riflessione di Pascoli sembra centrata su un attento confronto con Leopardi e con Petrarca: del primo Pascoli condivide l'ultima fase di pensiero, che identifica nella *Ginestra* (la studiosa Nadia Eban ha individuato talune analogie strutturali tra i *Primi poemetti* e il contemporaneo saggio pascoliano sulla *Ginestra*); del secondo recupera temi quali il trionfo del tempo sulla materia, e dunque anche sulla parola poetica, o l'annullarsi del tempo stesso nell'illusorietà dell'istante.

Anche nei *Poemetti* riveste un ruolo importante il momento della sperimentazione linguistica, che in *Italy*, testo finale della raccolta (e straordinariamente lungo), giunge all'incontro fra il dialetto e l'inglese degli emigranti, dove «nieve» (nevica) può essere confuso con «never», e «febraio» rima con «Ohio», dove, insomma, l'esperimento plurilinguistico giunge alle estreme conseguenze.

Il preziosismo erudito dei *Poemi conviviali*

Il 1904 vede anche l'uscita, sempre presso Zanichelli, di un'altra opera del tutto diversa dalla precedente, segnata da un preziosismo erudito, da un livello aulico lontano dallo stile dei tre volumi fin qui esaminati, come suggerisce l'epigrafe «Non omnes arbusta iuvant» (non a tutti piacciono gli arbusti): si tratta dei *Poemi conviviali*, riediti nel 1905.

Il titolo è sicuro omaggio alla raffinata rivista romana su cui apparvero alcuni di questi testi, "Il Convito" di Adolfo De Bosis, cui il volume è dedicato: la rivista iniziò le pubblicazioni nel 1895 su ispirazione di Gabriele D'Annunzio, definito da Pascoli nella prefazione alla seconda edizione della raccolta «fratello, minore e maggiore». L'aggettivo è però anche allusione al genere latino dei *carmina convivialia* (testi poetici recitati durante i banchetti), come prova il ritrovamento fra le carte del poeta di un appunto del 1893 in cui compare già questo titolo.

I testi, 19 nella prima edizione poi portati a 20, strutturati in forma di racconto, per lo più in endecasillabi sciolti (ma sono presenti anche endecasillabi rimati, terzine, odi saffiche), sono dedicati a miti e personaggi del mondo classico, soprattutto greco, ma anche romano, da Solone ad Achille, da Odisseo, protagonista di un lungo poemetto in 24 canti, a Sileno, da Psyche ad Alessandro Magno, da Tiberio fino al mondo cristiano della *Buona novella* conclusiva: si tratta di un mondo cui il poeta guarda con il disincanto dell'uomo moderno che vi trova le prime tracce del male e del dolore che segna la civiltà contemporanea, dove il mito è sostituito dalla ragione e dalla scienza.

IL POETA VATE DELLE ULTIME RACCOLTE Il Pascoli poeta vate, che riconosce alla poesia una missione civile, è rappresentato dal volume *Odi e inni*, uscito a Bologna da Zanichelli nel 1906, riedito postumo con alcuni mutamenti nel 1913. Il volume, con dedica alla «Giovine Italia», raccoglie, tra gli altri, testi relativi a protagonisti delle vicende italiane, da Mazzini a re Umberto: alla natura si è sostituita la storia e nella poesia trova espressione il nazionalismo populista di Pascoli.

Nel 1911 escono i *Poemi italici*, dedicati rispettivamente a Paolo Uccello, rappresentato mentre viene distolto dalla

La poesia di Pascoli fra rinnovamento e tradizione

I RAPPORTI CON D'ANNUNZIO La poesia italiana fa il suo ingresso nel Novecento sotto la guida di due autori, Pascoli e D'Annunzio, che, pur nella profonda differenza di scelta poetica (e di stile di vita), figurano accomunati da una notevolissima capacità innovativa che permise loro di operare importanti trasformazioni nella tradizione letteraria e di aprirla, sia pure contraddittoriamente, alla modernità. Il solitario Pascoli e l'esteta, l'uomo di mondo D'Annunzio incrociarono i loro passi a Roma nel 1895 (l'amicizia durò poco e si trasformò in aperta ostilità negli anni 1900-03, per poi ricomporsi in seguito) e, più significativamente, le loro opere nel 1903, quando uscirono i *Canti di Castelvecchio* di Pascoli e le *Laudi* di D'Annunzio. Quest'ultimo si occupò anche criticamente del collega, recensendo nel 1888 con favore un gruppo di testi poi raccolti in *Myrica*, volume su cui tornerà a soffermarsi in un articolo del 1892; a colui che definì l'«ultimo figlio di Vergilio» rende infine anche commosso omaggio nella prosa evocativa *Contemplazione della morte* (1912), piangendone la scomparsa.

IL GIUDIZIO DEI CRITICI Nell'analizzare il rinnovamento di cui Pascoli fu autore la critica si è divisa tra chi lo ha considerato un innovatore involontario, non del tutto conscio della novità della propria poetica (e dunque vede nella sua poesia, oscillante tra vecchio e nuovo, tra fedeltà alla tradizione e rinnovamento, degli elementi di non piena consapevolezza culturale), e chi ha invece letto nella

tentazione di una pur modesta ricchezza da un'apparizione di san Francesco, a Rossini e a un suo sogno ispiratore, e a Tolstoj, che, scelta la via della povertà, incontra in una visione san Francesco e Dante.

A questi volumi si affiancano le tre *Canzoni di re Enzo*, pubblicate tra il 1908 e il 1909, di ambientazione medievale, e i postumi *Poemi del Risorgimento* (pensati all'interno di un progetto rimasto incompiuto che avrebbe dovuto celebrare tale periodo storico).

LE POESIE LATINE DEI CARMINA Le poesie latine, con cui Pascoli partecipò al citato concorso olandese, sono state raccolte e pubblicate postume (1917). La loro originalità, cui probabilmente va ricondotta la ragione delle numerose vittorie, risiede nella scelta del poeta di evitare argomenti moderni: sua intenzione è infatti quella di imitare i testi latini della classicità. Ma un'intensa originalità è anche nell'uso sapiente e scioltissimo del latino, che Pascoli adopera con una modalità che ricorda quella a cui fa ricorso nell'intera produzione poetica: il latino, lingua morta, si offre infatti come un'altra testimonianza del valore assoluto assegnato al linguaggio, il cui significato va oltre la semplice sfera semantica (come altrove il poeta dimostra ricorrendo all'onomatopea o al fonosimbolismo).

misura pascoliana la scelta precisa di operare una trasformazione pur rimanendo all'interno della tradizione. Si è pertanto parlato di «rivoluzione inconsapevole» (Debenedetti), mentre Gianfranco Contini ha definito Pascoli «rivoluzionario nella tradizione»; ma in generale si può ritenere che si debba a Pascoli una svolta cruciale, un «salto del fosso nella storia del nostro linguaggio poetico» (Schiaffini).

Il complesso ruolo delle fonti

Si è parlato all'inizio di una complessità pascoliana che si registra a vari livelli e che investe anche il ruolo delle fonti e dei modelli.

Vuoi per la frequentazione delle scuole dei padri Scolopi prima, vuoi per il magistero carducciano poi, la formazione di Pascoli è inizialmente segnata da suggestioni classiche e romantiche. Preziosa l'individuazione tra i manoscritti di Castelvecchio di un *Inno alla poesia* scritto nel 1872 da un Pascoli diciassettenne, dominato dal mito romantico della poesia «idealizzata nella sua primordiale, nativa genuinità» (Capovilla), cui Giove ha affidato il compito di civilizzare l'uomo.

In seguito, gli anni bolognesi lo vedono aperto alla cultura contemporanea europea, più di quanto lui stesso volle far credere e di quanto i primi critici seppero riconoscere: una frequentazione provata dai volumi presenti nella sua biblioteca, custodita a Castelvecchio, e dall'individuazione nei suoi scritti di precise fonti. Pascoli fu traduttore di te-

sti poetici dei francesi Hugo e Baudelaire, dell'americano Poe, del tedesco Heinrich Heine e dell'inglese Alfred Tennyson.

Non del tutto chiari risultano nell'insieme i rapporti col simbolismo e col decadentismo francesi: tra l'altro Pascoli è un abile occultatore delle proprie fonti e letture, guidato com'è dal preciso intento di far risultare la sua poesia ingenua, non studiata. Si tratta di rapporti per lo più saltuari e non sistematici, anche se col simbolismo francese condivide, ma probabilmente giungendoci anche per strade diverse e autonome, tratti teorici e talune scelte poetiche: dall'uso del simbolo a quello dell'analogia come mezzo per riuscire a cogliere il significato nascosto del reale, all'attenzione privilegiata per il livello fonico-timbrico (se ne allontana, invece, quando attribuisce alla poesia una funzione civile). Per questo talora si preferisce parlare di «adesione istintiva» a tale corrente più che di vera e propria conoscenza (appare, per esempio, innegabile la condivisione della concezione della poesia come enigma, come luogo dell'indefinito e del mistero, con Stéphane Mallarmé, di cui non è però provabile una lettura diretta).

È importante, per una corretta interpretazione della poesia, ricostruire la mappa delle letture filosofiche, antropologiche e retoriche di Pascoli: alcuni dati, venuti alla luce negli studi degli ultimi decenni, sono ormai certi, come la lettura dello storico francese Jules Michelet, autore della *Bible de l'humanité* (Bibbia dell'umanità, 1864) di ispirazione vichiana e saintsimoniana, e degli studi sull'epos omerico del filosofo inglese Herbert Spencer (1820-1903), le cui riflessioni contribuirono all'elaborazione di un'idea di poesia come luogo di sopravvivenza del mito, un genere ormai morto nella civiltà moderna ma da recuperare in quanto momento d'espressione dell'inconscio. Su quest'ultimo tema Pascoli inizia a riflettere grazie all'incontro con le pagine del filosofo tedesco Eduard von Hartmann, la cui *Filosofia dell'inconscio* era stata edita in traduzione francese nel 1877.

Un momento chiave per la riflessione teorica sul ruolo della poesia, e dunque per il perfezionamento della poetica del «fanciullino» (cfr. più avanti), è rivestito negli anni successivi dalla lettura in traduzione francese dello psicologo James Sully, autore degli *Studies of Childhood* (Studi sull'infanzia).

Completano la mappa delle letture gli scritti di divulgazione scientifica, che non solo aggiunsero alle sue conoscenze botaniche e ornitologiche preziose informazioni, ma soprattutto gli suggerirono l'uso dei repertori naturalistici in chiave poetica. Ecco allora che se i testi dell'ornitologo darwiniano Luigi Paolucci forniscono a Pascoli informazioni e linguaggio tecnico, da essi soprattutto il poeta ricava una precisa convinzione ideologica: la tesi secondo cui il canto degli uccelli rappresenta l'anello che precede l'ultima tappa evolutiva, quella della lingua umana. Capiamo così come la riproduzione del verso degli uccelli nei testi pascoliani non risponda solo a un'esigenza

fonosimbolica, ma rappresenti una precisa interpretazione del reale.

L'immagine simbolistica del poeta

Per Pascoli il poeta è colui che è capace di cogliere, al di sotto delle apparenze, la misteriosa realtà delle cose, colui che sa esprimere «la parola che tutti avevano sulle labbra e nessuno avrebbe detta». Questa sua concezione si fonda evidentemente su una straordinaria fiducia nella parola e nella sua capacità di cogliere ed esprimere il vero: in questo Pascoli fu in dichiarata polemica con il suo maestro, Carducci, al quale rimproverava di aver fatto del poeta «un artiere che nielli [incida col bulino] e ceselli l'oro che altri gli porga», un cesellatore, un abbellitore di verità fornite da altri; per Pascoli, al contrario, il poeta è un novello Adamo «che mette il nome a tutto ciò che vede». Sembra dunque recuperare il privilegio di un rapporto tra le cose e le parole non convenzionale, come è nelle lingue umane, ma di assoluta coincidenza, come appunto per Adamo nel mitico paradiso terrestre, dove la parola «era» la cosa (e su questa presunta coincidenza tra cose e parole scherzò in una lettera all'amico Valgimigli firmandosi «tuo pascoli», con la minuscola, a riprova di un destino bucolico già segnato nel proprio cognome).

IL FANCIULLINO A guidarci nell'universo poetico di Pascoli torna preziosa la riflessione teorica racchiusa nella prosa dal titolo *Il fanciullino*, uscita in prima redazione nel 1897 sul «Marzocco» in quattro puntate col titolo *Pensieri d'arte poetica*; seguì una seconda stesura, divisa in undici paragrafi, edita nel volume *Miei pensieri di varia umanità* del 1903 e infine una terza e definitiva versione, divisa in venti paragrafi, pubblicata nel 1907 nel volume *Pensieri e discorsi*.

Fra le tre diverse redazioni non solo si colloca la composizione di nuovi testi poetici, ma soprattutto la lettura dei già citati *Studies of Childhood* di Sully, che Pascoli conobbe nella traduzione francese uscita nel 1898 e in cui trovò elaborate in chiave psicologica alcune proprie intuizioni. Nel «fanciullino» Pascoli identifica la dimensione ingenua, e autentica, che sopravvive in ogni adulto, ma in lui vede anche il profilo del poeta, che, in termini vichiani, viene assimilato all'uomo primitivo che vive la fase aurorale della civiltà: ne è significativo esempio proprio la poesia antica, in particolare quella di Omero che, dice Pascoli, ha saputo dare voce a quella parte infantile presente in ogni uomo.

Il fanciullino è colui che sa scoprire «nelle cose le somiglianze e le relazioni più ingegnose. Egli adatta il nome della cosa più grande alla più piccola, e al contrario [...] impicciolisce per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare» (nello studio di Sully, Pascoli aveva letto che i bambini guardano alla natura non come totalità ma unicamente nei suoi aspetti singoli); non si serve della ragione, ma la sua conoscenza si costruisce su un procedimento analogico che lo porta da un luogo all'altro, da una verità

all'altra. E allora il poeta è colui che lascia l'iniziativa alle cose, procedendo con una rappresentazione impressionistica e frammentaria, riuscendo a trovare il sublime anche nelle realtà più umili.

Il poeta, l'adulto che riesce a dare spazio al bambino, è chiamato a vedere nelle cose «le somiglianze e le relazioni più ingegnose», più insolite, con uno sguardo capace di illuminare la realtà di cui lui solo sa cogliere l'essenza: in un'altra pagina di prosa, dedicata all'analisi del *Sabato del villaggio* di Leopardi, Pascoli infatti scrive che il poeta «presenta la visione di cosa posta sotto gli occhi di tutti e che nessuno vedeva» (cfr. pp. 375-376).

Da una parte dunque egli ritiene che il fanciullino sia presente in ogni uomo, dall'altra finisce per riconoscere al solo poeta, come accade in Baudelaire o in D'Annunzio, la capacità di dargli la parola, perché solo il poeta sa affondare la propria attività conoscitiva nell'inconscio, condividendo così la concezione, che solo apparentemente gli è opposta, del poeta vate.

La parola poetica è in qualche modo chiaroveggente, ma anche consolatoria: sia sul piano privato-esistenziale, sia sul piano sociale, in quanto alla poesia Pascoli affida anche il ruolo di pacificatrice delle tensioni sociali e di tutela dell'ordine e della proprietà privata (in questo senso emergono anche le convinzioni e i limiti piccolo-borghesi della concezione ideologica di Pascoli, subentrata in età matura al giovanile socialismo). In particolare il linguaggio poetico, da Pascoli profondamente rinnovato, consente la regressione allo stadio infantile del fanciullino, o addirittura, a quello prenatale (dove la «culla» coincide con il «nulla», cfr. *Il tuono*, p. 360), ma anche la comunicazione con i morti: si pensi alla scelta estrema di usare, in una parte (fra l'altro consistente) della sua attività poetica, una lingua morta come il latino.

L'innovazione linguistica

Soffermiamoci ora sul linguaggio di Pascoli, che in questo ambito ha compiuto la prima e importante «rivoluzione nella tradizione». L'analisi più originale e illuminante si deve a Gianfranco Contini in una conferenza tenuta a Castelvecchio nel 1955 (in occasione del centenario della nascita del poeta), dalla quale ci facciamo qui guidare.

Pascoli ricorre a una «lingua inedita» in cui le molteplici scelte (foniche, lessicali, grammaticali) rispondono alla precisa esigenza di «captare l'infinito». Un linguaggio «normale», postilla Contini, rivela una visione sicura del mondo: quando il rapporto con il reale si incrina, il linguaggio che lo esprime deve fare uno scarto rispetto alla norma. La sperimentazione di Pascoli si realizza innanzitutto «durante» la grammatica, cioè all'interno delle strutture linguistiche «normali», come scarto, eccezione rispetto alla regola: ma poi si spinge, e qui risiede la novità pascoliana, ad altri due livelli: a quello pre-grammaticale e a quello post-grammaticale. Al primo Contini riconduce la scelta, ricorrente soprattutto in *Myrica* e nei *Canti di Castelvecchio*, del fonosimbolismo e dell'onomatopea, che

Pascoli non solo usa frequentemente ma che addirittura semantizza. Ecco allora, secondo quanto esemplifica Contini, versi (estratti dalla stessa lirica, *Il fringuello cieco* da *Canti di Castelvecchio*) quali «Finch... finché non vedo, non credo», o «Anch'io anch'io chio chio chio chio», dove il suono onomatopeico («finch», «chio») si trasforma in un'espressione del linguaggio ordinario e viceversa (finch > finché, anch'io > chio).

Vi è poi in Pascoli una sperimentazione «dopo» la grammatica, che si realizza nell'uso di linguaggi speciali, tecnici o gergali, che vanno appunto oltre la norma linguistica, e si spinge fino all'utilizzo di una struttura grammaticale «diversa», rappresentata dal latino. All'interno di questa sperimentazione incontriamo il dialetto, le lingue speciali, un lessico per pochi, o perché tecnico o perché alto: le forme letterarie come «aulente», «desio», «albori»; i latinismi quali «glauco», «nembo», «procella»; il lessico speciale come «faggete», «abetine», «elitre»... Se nessuno dei fenomeni sopra elencati è in sé nuovo (in particolare nella poesia simbolista francese e italiana), la novità che fa di Pascoli un vero rivoluzionario è la compresenza di tali scelte.

Sul piano sintattico risulta evidente la predilezione della paratassi, per lo più per asindeto; altra caratteristica è l'andamento spezzato del periodo, interrotto da frequenti incisi, o segnato da inversioni e prolessi.

Si è detto che lo sguardo del poeta (o del fanciullino) si sofferma non sul tutto, ma sulla parte: la verità colta dal suo sguardo si traduce dunque, sul piano dell'espressione, in una forma a sua volta frammentaria, impressionistica, ellittica, che procede per accostamenti di sintagmi e per analogie, ricorrendo a una lingua che sappia magicamente aderire alla cosa.

La sperimentazione metrica

Il livello metrico è nella poesia pascoliana oggetto di un'efficace sperimentazione con esiti che hanno lasciato una traccia importante nella poesia successiva.

Grande è innanzitutto l'attenzione rivolta dal poeta alle soluzioni ritmiche, che trova singolare espressione nel ricorso a quello che, sulla scorta delle analisi di Bigi e Pazzaglia, viene definito il «doppio ritmo» pascoliano: da una parte il ritmo apparente del verso prescelto, dall'altra il ritmo «riflesso» che infrange la norma metrica mediante dialefi, *enjambements*, cesure forti, dislocazioni, accenti in posizione insolita.

Incisi, versi franti o che travalicano la giusta misura, arrivano a nascondere la rima, «spesso celata o inclusa in una scansione ritmica che non coincide più con il metro» (Beccaria). Si tratta insomma di un ritmo che scardina lo schema normativo dell'unità metrica per cogliere la voce della realtà profonda, come volesse riprodurre il balbettio del fanciullo che solo è capace di cogliere la verità nascosta delle cose.

Sempre a livello ritmico, Pascoli è inoltre attento alla ricerca di simmetrie e regolarità, ottenute, per esempio, utiliz-

zando una cadenza per i versi pari e una per quelli dispari, oppure alternando versi di differente misura ma con un medesimo andamento ritmico (per esempio un decasillabo di 3^a e 6^a e un novenario di 2^a e 5^a, che dunque ha lo stesso ritmo del precedente, tolta la sillaba iniziale).

L'altro ambito in cui si esercita la sperimentazione pascoliana è quello della scelta delle forme metriche (per le quali importanti risultano gli studi di Mengaldo): originale è in Pascoli l'utilizzo del novenario, che si infittisce nei *Canti di Castelvecchio*, un verso marginale nella tradizione precedente (ma già utilizzato da Carducci), che nella poesia pascoliana risulta variamente combinato (novenari alloritmici o associati ad altre misure) con differenti effetti melodici che risolvono la rigidità cantilenante che gli è propria. Ma l'aspetto per certi versi più innovativo è rappresentato dalla compresenza dell'omaggio alla tradizione e della rottura sperimentale. Pascoli ricorre ai metri tradizionali apportandovi significative variazioni che introducono continue eccezioni e possono giungere fino al camuffamento delle forme stesse. Il sonetto minore caudato, per esempio, viene nascosto da una disposizione dissimulante (nello schema abab abab cdd dccc₄ ee); la struttura del madrigale viene rovesciata (la sequenza aba cbc dede diviene abab cdc ede); la strofa saffica viene utilizzata nella forma rimata; la terzina, forma aperta per eccellenza, è riportata alla misura chiusa della strofa, così come accade spesso all'endecasillabo sciolti.

Anche uno dei lasciti pascoliani più significativi, l'uso della rima ipermetra, è un chiaro esempio di questo essere dentro e insieme fuori della tradizione: l'ipermetria infatti infrange sì la struttura metrica ma per rientrare subito nel verso successivo, dove tutto è riportato all'ordine (cfr. per esempio, i vv. 21-22 del *Gelsomino notturno*, p. 369, dove l'ipermetria viene recuperata grazie alla sinalefe tra la sillaba finale di «petali» e «un» nel verso seguente).

Si è già detto che nella poesia di Pascoli la trasformazione di un oggetto in simbolo si accompagna innovativamente all'utilizzo in chiave simbolica degli stessi valori fonici e ritmici della lingua: da qui la frequenza delle soluzioni fonosimboliche e, nella struttura dei componimenti, il crearsi di una continuità che estende, come ha dimostrato Beccaria, all'intera lirica la «sostanza sonora di una parola-tema», determinando una sorta di «orchestrazione fonica non referenziale» dove è lo spunto di un suono iniziale a determinare le scelte lessicali successive.

La mitizzazione dei temi biografici

Molti dei motivi che attraversano la produzione di Pascoli, quello della siepe, del nido, della famiglia, dell'orfano, del-

la vergine, del lutto, del sogno, della solitudine, dell'eroticismo negato o dissimulato (per alcuni dei quali rinviamo alle Analisi dei testi) sono immediatamente leggibili in chiave autobiografica. Qui ci interessa sottolineare come il poeta abbia saputo trasformare questi elementi, attinti alla propria biografia, in simboli, in quelle immagini archetipiche che hanno già trovato voce nei miti e ora la trovano nella poesia, facendo loro assumere un significato «altro» da quello individuale, immediato e contingente.

Ciò che è nato all'interno della recinzione dell'io può diventare così eterno e collettivo; se la poesia prende spunto dagli oggetti che incrociano lo sguardo del poeta, questi ultimi subiscono poi un processo di mitizzazione che li rende simboli universali: esemplare quanto accade, per esempio, nella poesia *Il lampo* (cfr. p. 359), dove l'occasione iniziale (l'agonia del padre) viene intenzionalmente taciuta perché l'immagine si trasformi in un simbolo esistenziale.

LA MODERNITÀ DI PASCOLI Accanto alla ricerca dei legami misteriosi tra le cose, del segreto del mondo che si nasconde al di sotto della realtà apparente, un aspetto che svela a noi lettori d'oggi la modernità di Pascoli è quello che vede in lui l'iniziatore di una tradizione poetica che giunge ai nostri giorni. Gli stessi poeti che di un Pascoli per molti aspetti immersi nel clima culturale dell'Ottocento non potevano certo amare l'insistito ripiegamento sulle proprie sventure biografiche, o talune convinzioni politiche (tra nazionalismo e imperialismo), o il forte spazio concesso all'emozione quale momento d'avvio dell'espressione poetica, fanno della sua poesia, nonostante tutto questo, un modello operante nei propri testi.

Già Pasolini, nel 1955, aveva individuato con precisione una linea di discendenza (ma si potrebbe anche dire che i successori hanno gettato a ritroso luce chiarificatrice sull'opera del loro precursore: «Senza Montale non capiremmo Pascoli» postilla lo stesso Pasolini) che va dai crepuscolari, che con Pascoli condividono la scelta del parlato e delle umili cose della quotidianità, a Sbarbaro, a Saba, per la violenza espressiva, a Govoni, per la scelta comune dell'impressionismo, a Ungaretti, per il procedere analogico, all'ermetismo, che condivide alcuni tratti della poetica del fanciullino, fino a Montale, nell'uso di taluni «moduli costruttivi e lessicali pascoliani» (Mengaldo) e per la poetica degli oggetti. E più in generale, ha lasciato sicuramente traccia, al di là dei riscontri testuali, la concezione della poesia come «una forma di conoscenza che aveva nella vita più profonda del soggetto, ossia nella sua vita emozionale, le proprie radici» (Curi).

Giovanni Pascoli

Myrica

L'opera

IL TITOLO

Il titolo della prima raccolta poetica pubblicata da Pascoli, ricavato (come si è detto più volte) da un verso della quarta egloga di Virgilio («arbusta iuvant humilesque myrica»: piacciono gli arbusti e le umili tamerici), è carico non solo di valore simbolico, volendo rappresentare gli aspetti più semplici, propri dell'umile mondo bucolico, ma anche affettivo. Spiegando il titolo in una lettera del settembre del 1892 all'amico Pietro Guidi, Pascoli infatti ricorda che le tamerici abbondano nella natia San Mauro, così come nella prefazione ai *Canti di Castelvecchio* (un'opera che va letta in continuità con la prima raccolta) parlerà delle proprie poesie come di tamerici che si augura fioriscano intorno alla tomba della madre.

DATI COMPOSITIVI ED EDITORIALI

Lunga e complessa la storia della raccolta, che, tra il 1891 e la versione definitiva del 1900, ha visto ben cinque edizioni, in cui si registra il progressivo inserimento di nuovi componimenti, il cambiamento nell'ordine dei testi e dunque della struttura generale, oltre che una serie di varianti testuali.

La prima edizione, un esile libretto stampato in occasione del matrimonio dell'amico Raffaello Marcovigi, esce a Livorno da Giusti nel 1891, in 100 copie, e raccoglie solo 22 poesie (quelle di data più alta risalgono agli anni bolognesi), già edite in rivista.

L'anno successivo esce una seconda edizione che porta a 72 i componimenti: si articola in due sezioni, l'una di sonetti incentrati sul tema dell'infanzia e della famiglia, l'altra di madrigali d'argomento agreste. Vi compare la dedica «a Ruggiero Pascoli mio padre» e alcuni frammenti del poemetto in terzine *Il giorno dei morti*, che, nella sua inte-

grità, aprirà la raccolta a partire dalla successiva edizione, la terza, del 1894. Proprio la terza edizione presenta una nuova e definitiva prefazione, e vede passare a dodici le sezioni in cui sono distribuiti i testi (saliti a 116).

Come scrive Giuseppe Nava, l'autorevole studioso cui si deve nel 1974 l'edizione critica dell'opera, *Myrica* rappresenta nelle prime edizioni «una raccolta mobile, un *work in progress* [lavoro in corso], continuamente modificato non soltanto nel numero dei microtesti ma anche, e soprattutto, nella struttura del macrotesto, nella sua fisionomia».

È del 1897 la quarta edizione, ormai molto vicina alla definitiva (con 152 componimenti e una suddivisione in 15 sezioni), ma solo con la quinta edizione del 1900 si giunge al totale complessivo di 156 testi, articolati in 15 sezioni, intervallate da «liriche ponte» (Nava) e precedute dal poemetto iniziale *Il giorno dei morti*, posto prima del titolo. Nelle stampe successive, rispettivamente del 1903, 1905, 1908 e 1911, non si registrano altri cambiamenti nel numero delle poesie né variazioni di ordinamento; nella sesta edizione (1903) è importante l'aggiunta della nota in cui il poeta informa sulle date di composizione e di pubblicazione dei testi (notevole anche la versione in dialetto ladino della poesia *Orfano*).

L'ARCHITETTURA STRUTTURALE E LE SCELTE TEMATICHE

Accanto al principale criterio organizzativo rappresentato dalle scelte metriche (per cui cfr. più oltre), già i titoli delle quindici sezioni (nell'ordine: *Dall'alba al tramonto*, *Ricordi*, *Pensieri*, *Creature*, *Le pene del poeta*, *L'ultima passeggiata*, *Le gioie del poeta*, *Finestra illuminata*, *Elegie*, *In campagna*, *Primavera*, *Dolcezza*, *Tristezza*, *Tramonti*, *Alberi e fiori*) suggeriscono la presenza di una struttura determi-

nata da forti e riconoscibili legami tematici: tra la seconda e la terza sezione (*Ricordi e Pensieri*), la quinta e la settima (*Le pene e Le gioie del poeta*), la decima e la quindicesima (*In campagna e Alberi e fiori*), la dodicesima e la tredicesima (*Dolcezza e Tristezza*).

La raccolta, che presenta elementi tematici che, come si è visto, segneranno tutta l'opera di Pascoli, è attraversata in particolare da un vasto repertorio di immagini e situazioni che per lo più appartengono alla biografia del poeta e al mondo della campagna. Il dato biografico e quello naturalistico vengono però sottoposti a un processo di trasformazione che li carica di sovransenso simbolico, tramutando un'occasione individuale in una vicenda universale.

Così nella rappresentazione di quadri naturali lo sguardo del poeta si concentra volentieri su un particolare minimo, in cui però è possibile riconoscere il tutto, poiché, come si legge nella già citata prosa del *Fanciullino* (elaborata, ricordiamolo, dal 1897 al 1907), il macrocosmo si riflette nel microcosmo e nell'umile oggetto della quotidianità si può incontrare il sublime. Lo sfondo su cui si staglia il particolare è destinato invece a rimanere sfumato, indefinito, anche grazie a precise scelte formali come, per esempio, il ricorso all'indeterminatezza di sintagmi poetici quali «nero di nubi», «soffi di lampi»: in questo modo l'oggetto, nel suo isolamento, si carica di una valenza simbolica ed evocativa che, riuscendo a convivere con la precisione realistica della rappresentazione, si fa allusiva della soggettività del poeta.

Fra i temi più ricorrenti, tanto insistiti da essere persino ossessivi, quelli della memoria volontaria (in un trascorrere continuo tra passato e presente); del nido, simbolo di una sicurezza spesso minacciata; della siepe, elemento che isola e protegge dal male, dal dolore e dall'intrusione di elementi ostili; della riflessione sulla stessa poesia, unica forma di consolazione e rifugio; dei morti, spesso «incontrati» in situazioni oniriche e visionarie (motivo tematico che si insedia con progressiva chiarezza e stabilità nella poesia di Pascoli fino a diventare centrale, e che ritroveremo molto spesso nella poesia novecentesca, da Montale agli ermetici e oltre). Nella prefazione del 1894 Pascoli, richiamata l'attenzione del lettore su quest'ultimo aspetto, rappresenta la morte come un'esperienza che deve spingere, paradossalmente, a riflettere sulla bellezza della vita. Se quest'ultima appare segnata dalla sofferenza – spiega il poeta – è solo perché l'uomo l'ha rovinata, mentre la natura, considerata «madre dolcissima», in polemica con Leopardi, «sa quello che fa, e ci vuol bene».

LA FORMA DELL'ESPRESSIONE:

SIMBOLISMO E SPERIMENTALISMO METRICO

Lo stile decisamente nuovo di *Myrica* è segnato dal ricorso in chiave simbolica al fonosimbolismo e all'onomatopea, che rivelano la continua ricerca-illusione di una perfetta adesione della parola alle cose (cfr. a p. 348 il riferimento all'analisi linguistica compiuta da Contini).

La novità di *Myrica* investe anche il piano lessicale, se-

gnato dalla polisemia tipica della poesia simbolista. Il valore simbolico dei testi è inoltre rafforzato dall'uso frequente di un lessico tecnico che, da una parte, risponde a un'esigenza di precisione (in opposizione alla genericità che Pascoli rimprovera, per esempio, al leopardiano «mazzolino di rose e viole», cfr. p. 376), dall'altra, grazie alla sua estraneità alle forme correnti, contribuisce a creare un effetto evocativo. Decisamente minoritarie le scelte «alte», i latinismi («aureo», «divo», «pampineo»...), le forme letterarie («cilestro», «mirare», «oblio»...), le forme sincopate («opra»), la prima persona dell'imperfetto in -a, le preposizioni doppie («in sul»): forme che sono sì presenti, ma che Pascoli stesso andò eliminando, come dimostra il lavoro correttorio (visibile nell'edizione critica di Nava).

Sul piano sintattico risulta nettamente prevalente la scelta della paratassi e di uno stile nominale che, con la frequente abolizione del verbo della principale, conferisce rilievo proprio ai nomi (si ricordi che al fanciullino-poeta è assegnato appunto il compito di «rinominare» il reale). I nessi logici figurano per altro spesso allentati in un discorso che procede per analogie, in modo frammentario e impressionistico, con il ricorso alle sinestesi, care ai simbolisti, dove a costituire un tessuto unitario sono piuttosto i continui legami fonici (allitterazioni, consonanze ecc.).

Pascoli rinuncia frequentemente alla corrispondenza tra metro e sintassi, grazie a un uso intenso dell'interpunzione, dell'*enjambement*, della tmesi, della cesura: una scelta, come le precedenti, di forte rottura nei confronti della tradizione cui peraltro appartengono le forme metriche prescelte.

A livello metrico, principale elemento organizzatore della raccolta, incontriamo, come ha messo in luce Pier Vincenzo Mengaldo, una molteplicità di strutture, tutte appartenenti alla tradizione letteraria: sonetti, ballate, madrigali, strofe saffiche, strofe di senari, ottonari, novenari o endecasillabi, terzine di settenari e di endecasillabi, quartine di endecasillabi e di decasillabi e novenari alternati, ottave di endecasillabi. Ciascuna di queste forme, su cui si esercita la forza innovativa della sperimentazione metrica pascoliana (cfr. su questo aspetto più generale pp. 348-349), risulta dominante e/o esclusiva in una sezione secondo un preciso progetto di corrispondenze e distribuzioni: incontriamo così (secondo il censimento operato da Mengaldo) tutte le combinazioni di versi brevi nella prima sezione; sonetti nella seconda; strofe saffiche nella terza; ottave, nella forma dello strambotto, nella quarta; madrigali nella quinta e nella sesta; ballate piccole nella settima; madrigali nell'ottava; quartine di decasillabi e novenari nella nona; un'antologia delle varie forme metriche nella decima; ancora sonetti nell'undicesima; strambotti e sonetti nella dodicesima; forme varie nella tredicesima; quartine di novenari nella quattordicesima; saffiche nella quindicesima. Dunque, grande varietà di metri, con notevoli innovazioni e variazioni interne (perciò si parla per Pascoli di «sperimentalismo metrico»), e altrettanto rigore e scrupolo nella distribuzione dentro la raccolta.

Allora
DA MYRICAЕ

- Pascoli in questa breve poesia, ricorrendo a una messa a fuoco progressiva che da un generico «Allora» passa a «Quell'anno», quindi a «Un giorno» per concludere con «Un punto», da una parte denuncia l'irrimediabile fugacità dei momenti felici, dall'altra sembra voler sottolineare il valore consolatorio della memoria che permette di conservare in sé la felicità di un momento.
- La poesia fu pubblicata sul "Marzocco" nel 1896; inserita nella quarta edizione di *Myricaе*, appartiene alla sezione *Dall'alba al tramonto*.

Allora... in un tempo assai lunge
felice fui molto; non ora:
ma quanta dolcezza mi giunge
4 da tanta dolcezza d'allora!

Quell'anno! per anni che poi
fuggirono, che fuggiranno,
non puoi, mio pensiero, non puoi,
8 portare con te, che quell'anno!

Un giorno fu quello, ch'è senza
compagno, ch'è senza ritorno;
la vita fu vana parvenza
12 sì prima sì dopo quel giorno!

Un punto!... così passeggero,
che in vero passò non raggiunto,
ma bello così, che molto ero
16 felice, felice, quel punto!

Metro

Quartine di novenari a rima alternata, secondo lo schema abab; in ogni strofa la parola finale riprende quella di inizio.

1 lunge "lontano".

ANALISI DEL TESTO

IL TEMA DELLA MEMORIA

L'opera pascoliana è attraversata dal tema della memoria, in cui addirittura si identifica la poesia stessa, secondo quanto si legge nella prefazione, datata 1897, ai *Poemetti*: «Il ricordo è poesia, e la poesia non è se non ricordo». Alla memoria, in particolare, viene affidato da Pascoli il compito di garantire la continuità tra i morti e i vivi, tra il passato, cui i defunti ormai appartengono, e il presente di chi è ancora in vita: una continuità che sola sembra in grado di attenuare il dolore dell'esistenza. In questa lirica è chiamata a rivestire una funzione consolatoria, in quanto il poeta riesce a mettere a fuoco, in un progressivo restringimento di campo, un raro momento di gioia che, anche solo nel ricordo, gli dona serenità. (Altrove la memoria sarà destinata a colorarsi di tonalità negative, poiché il ricordo che si spinge fino all'infanzia rivela un passato che non dà consolazione, anzi svela le tracce della prima ferita, l'inizio di una sofferenza che si estende all'età adulta.)

LE SCELTE RETORICHE

Si tratta di una delle poesie retoricamente più costruite della raccolta. Il primo segnale in questa direzione è quello offertoci dalla stessa circolarità delle singole strofe che si aprono e chiudono con la medesima espressione: *Allora / d'allora; Quell'anno / quell'anno; Un giorno / quel giorno; Un punto / quel punto*. Si tratta delle quattro parole chiave che riconducono alla brevità di un fuggevole attimo l'esperienza della felicità. Le altre figure retoriche riconoscibili nel testo sono quella dell'antitesi (*Allora / ora / allora; fuggirono / fuggiranno; prima / dopo*), del parallelismo (*quanta dolcezza / tanta dolcezza; che / che; ch'è senza compagno / ch'è senza ritorno; sì / sì*), della ripetizione (*non puoi [...] non puoi; felice, felice*).

Lavandare
DA MYRICAЕ

Metro

Madrigale con rime ABA CBC DEDE. Si noti che la rima D (*frasca: rimasta*) è una rima non perfetta, adottata da Pascoli per una volontà di allusione anche metrica alla poesia popolare, qui rappresentata dai due stornelli.

- 1 **mezzo grigio e mezzo nero** la metà grigia è quella non ancora arata, mentre la metà già arata è nera.
- 4 **gora** "canale" (di mulino o d'irrigazione).
- 5 **lo sciabordare** il rumore dei panni battuti con forza nell'acqua.
- 7 **nevica la frasca** "cadono le fronde"; cfr. lo stornello, che reca l'equivalente marchigiano «nevega li frunna».
- 10 **maggese** campo lavorato in maggio e lasciato poi a riposo, cioè non seminato, fino all'autunno o addirittura fino all'anno seguente.

- Il poeta ascolta il canto di un gruppo di lavandaie al lavoro: un canto triste, che accenna a una situazione di abbandono e solitudine la quale sembra trovare corrispondenza nello spoglio paesaggio autunnale e soprattutto nell'aratro dimenticato in mezzo alla campagna. Nava ha osservato che la quartina finale ha una fonte precisa in due stornelli raccolti in *Canti popolari marchigiani*, a cura di A. Gianandrea (1875): «Retorna, Amore mié, se ci hai speranza, / per te la vita mia fa penetenza! / Tira lu viente, e nevega li frunna, / de qua ha da rveni fideli amante»; e «Quando ch'io mi partii dal mio paese, / povera bella mia, come rimase! / Come l'aratro in mezzo alla maggese».
- La poesia, inserita nella terza edizione di *Myricaе*, appartiene alla sezione *L'ultima passeggiata*.

Nel campo mezzo grigio e mezzo nero
resta un aratro senza buoi, che pare
3 dimenticato, tra il vapor leggero.

E cadenzato dalla gora viene
lo sciabordare delle lavandare
6 con tonfi spessi e lunghe cantilene:

il vento soffia e nevica la frasca,
e tu non torni ancora al tuo paese!
quando partisti, come son rimasta!
10 come l'aratro in mezzo alla maggese.

RIFERIMENTI E CONFRONTI

Le prime fasi della composizione di *Lavandare*

L'edizione critica di *Myricaе* curata da Nava, mostrandoci le varie fasi della composizione di ogni poesia, consente di individuare gli elementi tematici, immaginativi, linguistici che ne hanno determinato più di altri la nascita. Ecco perché riproduciamo qui (prendendolo appunto dall'edizione critica) un foglio autografo pascoliano che testimonia le prime fasi della composizione di *Lavandare*.
Esso contiene, nell'ordine: 1) quattro parole-rima, soltanto due delle quali saranno poi utilizzate nella poesia («maggese» e «nero»); 2) un abbozzo dei primi due versi e mezzo; 3) parole-rima utilizzate ai vv. 4-6; 4) una stesura della poesia, articolata in tre momenti: *a.* i primi sei versi, *b.* i vv. 7-10, *c.* il rifacimento dei vv. 7-10.

- 1) fiume
..... maggese
..... brume
..... nero
- 2) C'è presso il fiume un campo mezzo bruno
..... nero
e mezzo grigio: e c'è un aratro; e pare
abbandonato
- 3) viene
..... lavandare
..... cantilene

4)

Il campo

È presso il fiume un campo mezzo nero
e mezzo grigio; e v'è un aratro e pare senza bovi
dimenticato tra il fumar leggiere
triste

de la nebbietta, e giù dal fiume viene
lo sciabordare de le lavandare
e..... de le cantilene.

Cantano: *E si partì dal mio paese.
Il vento soffia e nevicca la foglia.*

Io faccio la ragazza montagnola
da che partisti dal mio paese:
come..... e..... son rimasta sola
come l'aratro in mezzo

Il vento soffia e nevicca la frasca:
quando ritornerai nel tuo paese?
Quando partisti, come son rimasta!
Come l'aratro in mezzo alla maggese

Notiamo che, pur nella provvisorietà di questi
primitivi abbozzi incompleti, il v. 5 («do scia-
bordare delle lavandare») nasce già nella sua
forma definitiva dalla parola-rima.

Nella stesura finale, cadrà il verso «Io faccio la
ragazza montagnola», che rimanda alla raccolta
di *Canti popolari marchigiani* di Gianandrea, e
precisamente allo stornello *Ho fatto la ragazza
montagnola* (Nava).

A livello metrico, la rima imperfetta *frasca: ri-
masta* è la spia più evidente, ma non la sola, di
una volontà di allusione anche metrica al canto
popolare: nella stessa direzione si situano le rime
interne *dimenticato* (v. 3): *cadenzato* (v. 4),
sciabordare: lavandare (v. 5) e l'identità della vo-
cale tonica nelle rime *-ero, -ene, -ese*; e inoltre, i
legami fonici fra *arATro, dimenticATO, cadenz-
ATO, sciabordAre, lavandAre* e la consonanza
partisti: rimasta (v. 9). Tutti questi rimandi fonici
concorrono infatti a creare una serie di echi,
una cadenza lenta e ripetitiva di cantilena; il ritmo
è ulteriormente rallentato dal forte *enjambement*
che isola all'inizio del v. 3 la parola chiave
dimenticato e dalle cesure molto marcate dei vv.
6 e 7, rilevate entrambe dal chiasmo: «con
TONFI spessi e lunghe CANTILENE», «Il
VENTO soffia e nevicca la FRASCA». Si noti
poi che il calco del ritmo lento e monotono del
canto popolare ha anche un valore simbolico,
vuole cioè riprodurre a livello di significante il
carattere iterativo e faticoso del lavoro delle la-
vandaie.

Il passero solitario

DA MYRICAË

- Il tema della solitudine è qui rappresentato da un passero solitario, di ascendenza leopardiana, cui viene accostata, in una lunga similitudine, una seconda immagine di isolamento, quella di una monaca prigioniera, segnata dal motivo angoscioso della morte e della negazione.
- La poesia fu pubblicata sul settimanale "Fiammetta" nel 1896; inserita nella quarta edizione di *Myricaë*, appartiene alla sezione *In campagna*.

Tu nella torre avita,
passero solitario,
tenti la tua tastiera,
come nel santuario
monaca prigioniera

6 l'organo, a fior di dita;
che pallida, fugace,
stupì tre note, chiuse
nell'organo, tre sole,

in un istante effuse,
tre come tre parole
12 ch'ella ha sepolte, in pace.

Da un ermo santuario
che sa di morto incenso
nelle grandi arche vuote,
di tra un silenzio immenso
mandi le tue tre note,
18 spirito solitario.

Metro

Strofe di settenari, secondo lo schema abcba; Capovilla ha dimostrato che si tratta in realtà di una ballata, con ripresa incorporata come primo verso nella strofa.

1 **torre avita** evidente citazione leopardiana dal *Passero solitario*, v. 1: «D'in su la vetta della torre antica».

7 **che** concordato con *monaca*.

8 **stupì tre note** "ottenne dall'organo, con stupore, tre note"; non è necessario leggere nelle tre parole a cui le tre note rinviano un preciso riferimento (qualcuno ha pensato, per esempio, ai tre voti monacali).

13 **ermo** "solitario".

15 **arche** "sarcofaghi".

ANALISI E APPROFONDIMENTI.

IL MOTIVO DEL PASSERO SOLITARIO TRA MISTICA E POESIA

LA FONTE

La presenza del passero solitario nella tradizione letteraria è stata studiata dal critico Giovanni Pozzi (in *Passeri solitari sul Carmelo*, nel volume *Alternatim*, Adelphi, Milano 1996, pp. 45-71). Punto di partenza dell'analisi di Pozzi è il «passer solitarius in tecto» (il passero solitario sul tetto) del *Salmo* 101, dove l'uccello compare in compagnia anche di un gufo e di un pellicano: «Sono diventato simile alla civetta del deserto, / sono come un gufo delle rovine. // Veglio e sono / come un passero solitario sopra un tetto».

Ma se il gufo e il pellicano non hanno avuto fortuna letteraria (il pellicano si affermerà piuttosto nell'ambito della produzione didascalica e nelle arti figurative), il passero solitario ha lasciato significative tracce sia nelle pagine dei mistici sia in quelle dei poeti: probabilmente per «la contraddizione stessa di povertà e ricchezza che si lega alla sua identità così surrettizia e al suo nome tanto comune, ma arricchito di allettanti suoni e di sensi arcani per la giuntura con "solitario" [...] il *passer solitarius* fu favorito [...] dalla ricchezza allitterativa che ne fece un felice simbolo fonico (dove la sua fortuna in lingue che la conservarono); e dalla suggestività degli attributi (solitario e canoro), fonti di mirabili risonanze».

Pozzi percorre dapprima la tradizione esegetica che nel passero del salmo volle leggere il simbolo del predicatore, che si rivolge ai penitenti e ai tiepidi, o quello di Cristo in ascesa al cielo; ma anche l'immagine del santo che sceglie la solitudine, del credente che trova sicurezza sotto il tetto della Chiesa e quella del penitente.

LA TRADIZIONE MISTICA

Il passero attraversa quindi la tradizione mistica, studiata da Pozzi in particolare in alcuni autori del Cinquecento, il secolo che vede il rinnovarsi del misticismo cattolico soprattutto in Spagna. È proprio il mistico e poeta spagnolo san Giovanni della Croce (1542-91) nel *Cantico spirituale tra l'anima e Cristo suo sposo* scrive che il passero, il quale ama stare nei luoghi più alti, tiene il becco sempre rivolto alla parte da cui spira il vento, sceglie di rimanere lontano dai suoi simili e canta soavemente, è allegoria del mistico in quanto anche quest'ultimo sta sempre in alto, si volge verso i luoghi dove Dio spira, si tiene lontano dalle cose della realtà e innalza il suo canto a Dio.

La carmelitana spagnola santa Teresa d'Avila (1515-82) invece, nel suo *Libro de la vida*, ricorre alla metafora del passero per spiegare quella fase, dolorosa, dell'esperienza mistica in cui l'anima è in uno stato di sospensione, in quanto alienata dal proprio io ma non ancora congiunta alla divinità. Anche l'italiana santa Maria Maddalena de' Pazzi (1566-1607) utilizza l'immagine del passero per indicare lo stato di passività del contemplante. Più avanti nel tempo, la francese santa Teresa di Lisieux (1873-97) vorrebbe invece essere il passero solitario del salmo, per sottrarsi alla fastidiosa vicinanza delle consorelle, mentre, a pochi mesi dalla morte, si sente sospesa in un vuoto che fa vacillare in lei la stessa certezza dell'esistenza di Dio.

DA LEOPARDI A MONTALE

Pozzi analizza poi il motivo in poesia, occupandosi di tre autori: Leopardi, Pascoli e Montale. Il primo, ricorrendo all'immagine del passero, sottolinea la profonda differenza con la propria condizione. Nel passero è infatti assente quella memoria che produce nel poeta disperazione: una mancanza che dona all'uccello felicità.

Nella produzione pascoliana il passero ricorre quattro volte: nel *Passero solitario* di *Myricaë*, nella *Calandra* e in una veloce allusione nell'*Asino* dei *Primi poemetti*, in *Il solitario* dei *Nuovi poemetti*. La novità offerta da Pascoli, sottolinea Pozzi, è che il passero viene per la prima volta liberato dalla funzione di rappresentare l'io, che si tratti di quello del mistico o di quello del poeta. Proprio nella poesia di *Myricaë* che abbiamo qui riportato l'uccello serve piuttosto a rappresentare la prigionia dell'anima sulla terra: l'animale è paragonato infatti a una monaca prigioniera, a sua volta metafora dell'anima incarcerata. L'immagine viene ripresa, in chiave narrativa, nel *Solitario*: «E il bel fanciullo nella lieta ascesa / passò, col fresco flauto tra le dita, / presso macee [mucchi di sassi] che furono una chiesa. // Pur v'è qualcosa della scorsa vita, / poiché vi canta all'apparir del nuovo / giorno ed al vespro il passero eremita». Lo stesso significato simbolico è presente nella *Calandra*: «[...] Ecco mi appare / una rovina, una deserta chiesa, / da cui te, solitario, odo cantare. // Canti come una dolce anima presa / da' suoi ricordi, tu, dalla rovina / dove è già la pietosa edera ascesa, // passero azzurro [...]».

In Montale il passero, cui è sottratto il motivo della solitudine, compare in *Da una torre* (*La Bufera*): «Ho visto il merlo acquaiolo / spiccarsi dal parafulmine: / al volo orgoglioso, a un gruppetto / di flauto l'ho conosciuto». Il rinvio al passero è spiegato dallo stesso Montale, che nel pub-