

Leggere i poeti. Note in margine a Giovanni Pascoli.

Giovanni Piana

Abstract

Questo saggio si propone fundamentalmente due compiti: in primo luogo intende mostrare un'inclinazione di lettura della poesia di Giovanni Pascoli che metta in evidenza la necessità di conferire autonomia ad aspetti che, pur essendo stati ormai ampiamente analizzati dalla critica letteraria, spesso si presentano ancora malamente commisti con elementi che rimandano a presupposti di origine strutturalistica e storicistica. Secondo l'inclinazione qui proposta viene soprattutto esaltata la componente immaginativa, stando alle linee tracciate nella poetica del Fanciullino in rapporto alla quale l'autore ritiene di poter cogliere concetti riferibili ad una filosofia dell'immaginazione di impianto fenomenologico. Intraprendendo questa via si fa sempre più avanti un compito ed uno scopo più ampio, che diventa anzi prioritario. Si impongono infatti la domande: quale atteggiamento si deve assumere quando ci si accinge a leggere i poeti? In che modo si può far tesoro della critica letteraria - che offre ausili indispensabili per questa lettura - senza rischiare di compromettere la sostanza immaginativa dell'opera? L'autore tenta di mostrare che, a partire da Pascoli, si possano trarre suggerimenti per una risposta a domande così impegnative.

KEYWORDS: Fenomenologia – Poesia – Edmund Husserl

Abstract

This article has two objectives: first, it intends to show a direction to read the poetry of Giovanni Pascoli giving autonomy to those aspects that, alt-



though they have now been widely analyzed by literary studies, are often considered one with elements that refer to structuralism and historicist perspectives. According to the inclination proposed here, I highlight the imaginative component according to the poetic of the “Fanciullino” that I believe can be referred to a phenomenological philosophy of imagination. In doing this, a second task and a broader aim becomes a priority. In fact, two further questions arise: What attitude should we assume when we read poetry? How can we take advantage of the literary criticism – which offers indispensable tools for this reading – without compromising the imaginative dimension of poetry? This paper attempts to show that, starting from Pascoli, we can draw suggestions for an answer to such demanding questions.

KEYWORDS: Phenomenology – Poetry – Edmund Husserl

1. Come filosofo sarei tentato di dire che, almeno in parte, quel fanciullino di cui ci parla Pascoli, traduce poeticamente in una figurina immaginaria e, si suppone, in parole semplici, lo sguardo alquanto severo e le parole dotte e difficili di un «fenomenologo» – parola a sua volta piuttosto complicata. Pur non amando troppo la sovrapposizione tra filosofia e poesia, per i rischi che corrono l’una e l’altra in operazioni di questo tipo, come non pensare all’*epoché* husserliana, alla messa in parentesi, alla riduzione fenomenologica – a quell’ingenuità che quelle parole le compendia tutte e che per l’appunto è l’ingenuità del fanciullo che «resta piccolo» mentre noi diventiamo adulti?

Una volta mi è stato chiesto: come mai ti sei interessato a Pascoli che è certamente un autore nel quale c’è così poca filosofia? In realtà sono stato affascinato dalla poesia di Pascoli anzitutto e proprio soltanto in quanto poesia, e grande poesia. Ed in quanto musica nella poesia. Ma quella domanda mi ha colpito e mi ha fatto riflettere. Mi sono accorto così che l’anima poetica rappresentata dal fanciullino di filosofia ne contiene non poca. E così anche l’intera produzione poetica di Giovanni Pascoli.

2. Ma procediamo con ordine. Altri si sono accorti che una tematica filosofica come quella fenomenologica avrebbe potuto offrire un apporto significativo alla lettura del poeta. Così voglio cominciare questi miei appunti nel segnalare quello che – a quanto ne so – è il primo saggio che pone questo problema, e lo pone con notevole raffinatezza, eleganza ed acume. Si tratta

del saggio di Adriana Zangara, intitolato *Sensazioni pascoliane. La poesia e l'apparire delle cose*, pubblicato nel 1911 in *Chroniques italiennes* (1/2011)¹. In esso si sostiene con decisione che nella fenomenologia si possono trovare elementi concettualmente preziosi per un approccio a Pascoli, al di fuori di ipotesi definite giustamente «fantasiose» di una conoscenza pascoliana dell'opera husserliana, le *Ricerche logiche*, nella quale viene già enunciata la formula famosa del ritorno «alle cose stesse» nella quale si annunciano i futuri sviluppi della teoria della «riduzione fenomenologica». Secondo l'autrice questi elementi sono importanti anche per superare i limiti di letture che – anche dopo la «svolta cruciale» avvenuta nella critica letteraria negli anni cinquanta che ha reso del tutto obsoleti punti di vista in ultima analisi risalenti alla lettura crociana – continuano ostinatamente a riemergere fino a tempi recenti e recentissimi. Del resto, mi sia consentito di aggiungere, Continini, che di quella svolta fu fra i protagonisti, continua a professarsi crociano, sia pure crociano postcrociano e, nonostante tutte le novità interpretative da lui introdotte, conclude il suo saggio *Il linguaggio di Pascoli* sostenendo, sia pure come un «paradosso ricreativo», che tutto sommato la poesia di Pascoli, in cui si ritroverebbe a suo dire la tesi, l'antitesi e la sintesi, concorda comunque con i principi dell'estetica di Benedetto Croce².

– Nella lettura di Adriana Zangara è determinante il venire a capo di quella che sembra essere una sorta di inafferrabilità del mondo pascoliano, inafferrabilità che a sua volta dipende dal fatto che esso è soprattutto un «mondo di sensazioni», e con le sensazioni condivide la fugacità e l'orizzonte di indeterminatezza che è sempre presente anche quando le sensazioni assumono forma apparentemente stabile di cose. Il puntare in questa direzione orienta anche i

¹ Lo puoi trovare all'indirizzo internet <http://chroniquesitaliennes.Univ-paris3.fr/numeros/Web19.html>.

² «Abbiamo ritrovato in lui un sincretismo e come una sinergia della componente romantica e della componente classica, tale che la presenza dell'una condiziona vitalmente la presenza dell'altra. Ora, che è questa descrizione se non la definizione che di romantico e di classico come termini antitetici e fusi nella superiore sintesi dell'arte è scolpita sul frontone dell'*Estetica* crociana? E allora vedete: se Croce giudica Pascoli secondo una poetica che non gli è pertinente, e se quindi la poetica crociana non è affatto idonea a dare ragione di Pascoli, è un caso spiritosamente istruttivo che, quasi per una sorta di automatico risarcimento e vendetta, la sua estetica sia tuttavia la più capace di riconoscere e giustificare la posizione conoscitiva di questo autore» (Gianfranco CONTINI, *Conferenza tenuta a San Mauro il 18 dicembre 1955*, Mondadori, Milano 1974, p. 27).

temi tratti dalla filosofia fenomenologica. È l'ultimo Husserl che interessa maggiormente, dunque l'idea di «mondo della vita» teorizzata soprattutto nella *Crisi delle scienze europee*. Ma questa idea viene vista dalla Zangara con gli occhi di Merleau-Ponty: la riduzione fenomenologica riconduce al mondo della vita considerato come un mondo che non si è ancora stabilizzato dentro un quadro categoriale ed a cui il soggetto non ha ancora dato la sua impronta ordinatrice.

Come si sa vi sono diversi modi di riprendere i temi husserliani, e va da sé che anche la stessa terminologia originaria di Husserl possa assumere significati differenti. In realtà l'espressione «mondo della vita» (*Lebenswelt*) in Husserl non è che una variante di ciò che egli chiama molto spesso «mondo dell'esperienza» (*Erfahrungswelt* o *Welterfahrung*), quindi si trova ancora sulla linea di una tematica della struttura dell'esperienza. Il mondo della vita è infatti, in Husserl, *strutturato*, e perciò di esso è possibile una vera e propria "ontologia" e dunque una "scienza"³. In Merleau-Ponty l'accento cade in tutt'altra direzione: il mondo della vita è ciò che si offre nella percezione, e non porta anzitutto sulle cose ma sulle sensazioni, proponendo una prospettiva di discorso in cui la distinzione soggetto-oggetto tende ad indebolirsi fino al punto della sua dissoluzione. Questa angolatura essenzialmente merleau-pontiana orienta l'autrice ad una originale interpretazione di alcuni punti-chiave della posizione di Pascoli – in particolare del tema dell' «udire e del vedere» e il tema della dialettica tra determinatezza e indeterminatezza già indicato da Contini che qui l'autrice riprende in nuova chiave, particolarmente suggestiva.

3. In realtà noi seguiremo anzitutto la traccia offerta dal *Il fanciullino*, e dunque una diversa via⁴. In questo saggio vi è anzitutto questa idea importante: io posso vedere e guardare le cose come se le guardassi e le vedessi per la prima volta ed è infelice «chi non sente la voce del fanciullo che è lui stesso, rimasto piccolo, perché chi non ode quella voce non può dire di sé: 'Anch'io vedo ora, ora sento ciò che tu dici e che era, certo, anche prima, fuori e dentro

³ Edmund HUSSERL, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, a cura di Biemel, W. Martinus Nijhoff, 1976, (Husserliana, VI) p. 176.

⁴ Tutte le citazioni da *Il fanciullino* sono tratte da Giovanni PASCOLI, *Miei pensieri di varia umanità*, Muglia editore, Messina 1903.

di me e non lo sapeva io affatto o non così bene come ora'». Certamente si addice anche ai filosofi, e forse soprattutto a loro, l'ammonimento implicito nelle frasi: «tu dici sempre quello che vedi come lo vedi» – a differenza dei retori, ovvero, per noi, a differenza di quei filosofi che altro non sono che dei retori: «Tu illumini la cosa, essi abbagliano gli occhi. Tu vuoi che si veda meglio, essi vogliono che non si veda più»⁵.

Il fanciullo infatti «vede tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta», e mentre l'adulto sa molte cose e «ha studiato e ha fatto suo pro degli studi degli altri» e «sa tanti particolari che tu non sai»: per questo egli «non vede le cose come le vedi tu» – e tu puoi essere la sua guida nella loro riscoperta⁶. Puoi condurre il poeta (o il filosofo) anche se egli spesso, come vuole la tradizione, brancola nel buio, purché chiedi la tua mano come compagna e tu subito gliela concederai «guardando torno torno» con quegli «occhioni che sono dentro di lui»⁷. Persino la tradizionale metafora della cecità del poeta potrebbe assumere il senso di una messa in parentesi del mondo di ogni giorno: ripagata con un ritorno ad una sorta di primitivismo dello sguardo, ovvero un ritorno allo sguardo dell'uomo primevo a cui il fanciullo interiore assomiglia. Questo primitivismo dello sguardo è tutto meno che una regressione al passato, è una possibilità presente in ogni uomo e che in ogni momento può essere riattualizzata. Per questo da Pascoli il fanciullo una volta viene detto «eterno». Fuori dai limiti della vecchiaia storica, fuori dal tempo. In forza di questa extratemporalità egli è in tutti gli uomini potenzialmente presente e la sua voce può in ogni tempo risuonare ed essere ascoltata.

Questa atemporalità interessa in realtà anche la filosofia, proprio nel senso qui inteso, e naturalmente ad essa trasposto: anche la filosofia non invecchia, o meglio: ha un suo modo di non invecchiare. La poesia, comunque, è un'altra cosa. Ha altri scopi. Non mira a convincere, non mira a persuadere. Non impiega «filze di sillogismi», anche se il ragionamento non le è estraneo ed anzi talora un ragionamento può addirittura apparire più nitido e chiaro se arricchito ed esposto attraverso le illuminazioni dell'immaginazione poetica. Della relazione del fanciullo con l'immaginario Pascoli parla fin dall'inizio del suo saggio. Le cose che il fanciullo vede non sono semplicemente *cose*,

⁵ *ivi*, pp. 14-15.

⁶ *ivi*, p. 16.

⁷ *ivi*, p. 5.

oggetti che se ne stanno a lui davanti e di cui si potrebbe pretendere di dare una descrizione fedele. La fedeltà peraltro c'è, ma è un fedeltà che rileva le trame immaginative in cui le cose viste sono intessute. E c'è la gioia del racconto, della narrazione – gioia che si manifesta nei modi in cui il racconto viene narrato, nelle parole antiche e nuove in cui esso si dipana, nelle immagini che illuminano la cosa o l'evento. «Egli scopre nelle cose le somiglianze e relazioni più ingegnose. Egli adatta il nome della cosa più grande alla più piccola, e al contrario. E a ciò lo spinge meglio stupore che ignoranza, e curiosità meglio che loquacità: impicciolisce per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare»⁸. Ora la poetica di Giovanni Pascoli si fa sempre più avanti.

Come l'uomo dei primordi, il fanciullo dà il nome alle cose. «A tutto ciò che vede e sente». E talora alla meraviglia rispetto alle cose subentra la meraviglia rispetto alle parole nuove – proprio come «i primi uomini» che stupivano di fronte all'aereo aleggiare della parola: stupivano che la parola «volasse e splendesse e sonasse, e fosse loro e diventasse d'altri, e recasse attorno l'anima di chi la emetteva dopo lunga e silenziosa meditazione»⁹. – Volasse, splendesse, sonasse. Qui c'è tutto il sentimento della lingua in Pascoli, la mobile e inafferrabile suggestione del volo, la parola come stella splendente: e soprattutto il suo suono. Ciò che nella parola suona è l'anima del poeta, ciò che in essa trova realizzazione è il lavoro del poeta – la sua «lunga e silenziosa meditazione». La parola gli appartiene, ma subito diventa d'altri, attraverso i fanciulli che sono in loro.

4. La parola nuova – ce ne sono veramente molte nelle poesie di Pascoli, così come vi sono parole antiche. In questo scritto troviamo una sintesi fulminea di questa apparente contraddizione. E nello stesso tempo un cenno significativo di critica ai propri critici: «Come sono stolti quelli che vogliono ribellarsi o all'una o all'altra di queste due necessità, che paiono cozzare tra loro: veder nuovo e veder da antico, e dire ciò che non s'è mai detto e dirlo come sempre si è detto e si dirà!». Il tema evidentemente potrebbe estendersi variamente, ma, come sempre, Pascoli concede ai propri critici ben poco spazio. *Stolti*: semplicemente.

⁸ *ivi*, p. 12.

⁹ *ivi*, p. 17.

In queste poche parole vi sono in realtà molti pensieri. Il problema della parola poetica non sta nell'idea del nuovo o del vecchio. Il fanciullo usa la sua libertà di fanciullo per dar voce al suo chiacchiericcio come meglio gli aggrada. In questo atteggiamento non vi sono contraddizioni, nonostante le formule apparentemente contraddittorie di cui ci potremmo servire per caratterizzarlo. «Non vuoi né ripetere il già detto né trovare l'indicibile... Vuoi il nuovo, ma sai che nelle cose è il nuovo per chi sa vederlo, e non t'indurrai a trovarlo, affatturando e sofisticando»¹⁰.

Questo oscillare pascoliano tra due opposti poli, facendo valere l'uno e l'altro, è uno degli aspetti che rendono difficile e controversa la sua immagine, e la stessa ricostruzione del suo mondo poetico. Esso lo si ritrova anche nel rapporto tra filosofia e poesia. Un rapporto che diventa aggrovigliato se, per illustrarlo vogliamo avvalerci proprio di Platone.

«Se tu conoscessi Platone, ti direi che come egli ha ragione nel volere che i poeti facciano *mythous* e non *logous*, favole e non ragionamenti, così non ho torto io nel pretendere che i ragionatori facciano *logous* e non *mythous* (Fedro, 61 b). Ma purtroppo è difficile trovare chi si contenti di fare solo quello che deve. E Platone stesso... Ma egli era Platone»¹¹.

Questo nome è naturalmente per noi filosofi un'occasione per rammentare che proprio il filosofo Platone sta all'origine di quella suggestione che prende forma nel fanciullino, come Pascoli stesso ricorda all'inizio di quel suo saggio. Val la pena di citare il passo tratto dal *Fedone* (77 e) per intero:

«E Cebes con un sorriso: Come fossimo spauriti» disse, «o Socrate, prova di persuaderci; o meglio non come spauriti noi, ma forse c'è dentro anche in noi un fanciullino che ha timore di siffatte cose: costui dunque proviamoci di persuadere a non aver paura della morte come di visacci d'orchi».

È opportuno notare che nel testo platonico il fanciullino viene evocato come timoroso della morte e bisognoso di assicurazione. Questo tema non mi sembra entri a far parte delle considerazioni di Pascoli, che raccoglie soltanto da Platone l'idea di un fanciullino che sta dentro di noi. Problematico

¹⁰ *ivi*, p. 18.

¹¹ *ivi*, p. 21.

non è solo, sull'esempio di Platone, il rapporto tra poesia e filosofia: può diventare problematico persino il rapporto tra la poesia e l'immaginario. Perciò Pascoli tiene a distinguere tra «fantasia» e «sentimento poetico»: «Già, per me, altro è sentimento poetico, altro è fantasia: la quale può essere bensì mossa e animata da quel sentimento, ma può anche non essere» (12)¹². Distinzione che si può ben comprendere! La fantasia, l'immaginazione in genere (se vogliamo usare questi due termini come sinonimi ed attribuendo ad essi un senso particolarmente ampio) ha molti modi di manifestarsi e di realizzarsi. Una normale narrazione favolistica è opera della fantasia, e così lo sono anche le nostre fantasticherie o i nostri sogni effettivamente sognati. Ma in tutto ciò non vi è poesia. Dunque distinguiamo tra fantasia e sentimento poetico. Ciò lascia subito aperta la domanda: in che cosa consiste questo sentimento? Pascoli risponde con un'immagine: «Poesia è trovare nelle cose, come ho a dire? il loro sorriso e la loro lacrima; e ciò si fa da due occhi infantili che guardano semplicemente e serenamente di tra l'oscuro tumulto della nostra anima». Dunque il «sentimento poetico» è ciò che rende le cose vive, esso si trova in esse («La poesia è nelle cose: un certo etere che si trova in questa più, in quella meno, in alcune sì, in altre no»)¹³ dunque esso è, in realtà, il «sentimento delle cose», ciò che in esse piange e sorride. Certo, dobbiamo ammettere che questo sentimento appartiene anzitutto a noi stessi, alla nostra anima, ma esso può essere colto solo da uno sguardo semplice e rasserenato perché questo sguardo è libero dall'«oscuro tumulto», dalle inquietudini nel quale siamo *ciaramente* immersi.

Se questo modo di leggere questa frase si avvicina a ciò che Pascoli ci vuol dire, egli fa agire da buon filosofo la capacità illuminante delle immagini e la loro dialettica interna, stringendo in un cerchio coerente ragionamenti e immagini ed attribuendo alla poesia la capacità di una visione che rasserena. Il poeta che tanto ci ha parlato della morte si rappresenta nella voce di un fanciullo che di essa non sa nulla, anche se sa afferrare le inclinazioni e le pieghe più sottili dei sentimenti delle cose, tristi o gioiose che siano, e che «nella morte degli esseri amati esce a dire quel particolare puerile che ci fa sciogliere in lacrime, e ci salva»¹⁴.

¹² *ivi*, p. 24.

¹³ Giovanni PASCOLI, *Il sabato*, in *Miei pensieri di varia umanità*, op. cit., p. 69.

¹⁴ Giovanni PASCOLI, *Il fanciullino*, in *Miei pensieri di varia umanità*, op. cit., p. 11.

5. Abbiamo già accennato al fatto che talora si ha la sensazione che la concezione della poesia di Pascoli viva di contrasti, che essa accetti la contraddizione come se fosse ricca di senso, quasi che tenendo fermi entrambi gli opposti poli si colga il punto essenziale. Forse qualcosa di simile lo si può dire anche per molte delle sue poesie. Ma certamente ciò vale per la sua poetica, e in particolare per la sua idea della «poesia pura». Virgilio «cantò, per cantare»; non vi è un fine, uno scopo perseguito dal poeta. Virgilio «fece poesia senza pensare ad altro, senza darsi arie da consigliere, di ammonitore, di profeta del buono e del mal augurio»¹⁵. Pascoli non rinuncia alla polemica contro «rimatori di frasi tribunizie, o verseggiatori di teoriche sociali», dunque anche contro «poeti socialisti» in realtà mantenendo in qualche modo fede al socialismo della sua giovinezza, pur nelle modifiche indotte dal clima culturale della sua epoca, dal temperamento e dal rifiuto della violenza. Ma questa difesa del canto per il canto si associa a fil doppio agli effetti morali e sociali della poesia che egli marca nello stesso tempo con particolare forza: Virgilio apparteneva certamente al suo tempo, eppure – ecco un altro contrasto – non solo la sua poesia *in quanto è soltanto poesia* varca i limiti del tempo, superando i secoli, ma possiamo ancora oggi trarre insegnamenti persino in rapporto alla concezione della vita etica e sociale che vive spontaneamente in essa. Forse, io aggiungerei, in una prospettiva utopica, che è poi quella che è presente a sua volta nella poesia di Pascoli. Virgilio «avendo la mira soltanto al poetico, ci mostra lo spettacolo tanto anticipato, ahimè! d'un'umanità buona, felice, tutta al lavoro e alle pure gioie dei figli, senza guerre e senza schiavi. Gli uomini, al suo tempo, parrebbe che avessero impetrato ciò che è ancora il desiderio inadempito de' nostri operai, le otto ore di lavoro per ogni otto di sonno e altre otto di svago»¹⁶.

In coerenza con tutto ciò è certamente il fatto che il poeta si ritrae sempre più sullo sfondo, tende a scomparire in quell'udire e vedere in cui consta il suo produrre: «Vedere e udire: altro non deve il poeta. Il poeta è l'arpa che un soffio anima, è la lastra che un raggio dipinge»¹⁷ – la soggettività, così im-

¹⁵ *ivi*, p. 26.

¹⁶ *ivi*, pp. 34-35.

¹⁷ Giovanni PASCOLI, *Il sabato*, op. cit., p. 69.

portante per l'idea stessa di «sentimento poetico», diventa evanescente, e dunque anche il poeta è puro portatore di una visione – egli non parla, ma ascolta, e se parla non si rivolge ad alcuno, «parla piuttosto tra sé», e se parla forte, ciò accade «per udir meglio esso, che per farsi intendere da altrui»¹⁸.

6. Su questo motivo val la pena di indugiare un poco. Vedere e udire sono atti della percezione. Il vedere è vedere oggetti, cose materiali, cose *reali*. L'udire è udire suoni – che non sono cose materiali ma che sono comunque eventi o processi che fanno parte del mondo *reale* da cui siamo circondati e nel quale noi, come soggetti *reali*, conduciamo la nostra vita. Ora la poesia – ci sono dubbi forse su questo punto? – è opera dell'immaginazione. O possiamo dimenticarlo? Ma se è così come è possibile che Pascoli si appelli tanto decisamente ad una soppressione dell'elemento soggettivo chiamando in causa unicamente atti della percezione? Effettivamente su questo punto il filosofo si sente autorizzato a prendere la parola.

Abbiamo già accennato ad una spiegazione che si avvale di spunti fenomenologici nella versione proposta da Merleau-Ponty che vede nella percezione un operare eminentemente corporeo che rende ambiguo il rapporto soggetto-oggetto: la soggettività viene in certo senso sommersa dal flusso delle sensazioni in cui la percezione consiste. Poiché si tratta di flussi sensoriali, secondo questa prospettiva di discorso, possiamo dare un'interpretazione della formula del sentimento poetico come sentimento delle cose, non solo indebolendo la presenza di una soggettività intesa come una presenza ordinatrice e categorizzante, ma anche attenuando la solidità della cosa: la cosa materiale diventa a sua volta fluttuante.

A questo punto debbo dire la mia, sia pure in modo fulmineo. Seguendo la via a cui abbiamo ora accennato, l'immaginazione resta interamente fuori gioco, diventa una parola vuota. Del resto nella *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty che consta nella traduzione italiana di circa seicento pagine, la parola immaginazione ricorre sei volte, ed in contesti del tutto generici. Questa circostanza è assai strana. Infatti, può accadere, anzi accade spesso in forme più o meno pronunciate, che le cose viste e udite – le cose nel senso esemplare delle cose materiali, case, alberi, pietre... – o gli eventi reali che ci accadono intorno – lo scorrere di un fiume, il volo di un uccello,

¹⁸ Giovanni PASCOLI, *Il fanciullino*, op. cit., pp. 35-36.

il suono di una campana... – *cadano sotto la presa dell'immaginazione*: ciò significa che i processi di unificazione dei dati sensoriali che costituiscono queste oggettività sono integrati da processi di unificazione di tutt'altro genere: le *sintesi percettive* costitutive degli oggetti forniscono i materiali e i sostegni per sintesi imaginative – e di qui *sboccia* l'immagine. Io mi esprimeri così: *i dati della percezione vengono sottoposti ad un processo di valorizzazione immaginativa*. Queste *sintesi imaginative* possono rientrare sotto il grande tema di *sintesi passiva*. La soggettività non costruisce spontaneamente i contenuti percettivi valorizzati, ma li *riceve*: non agisce, ma *recepisce*. Questa tematica viene sviluppata da Husserl prevalentemente nell'ambito della tematica della percezione e del ricordo, piuttosto che in quello dell'immaginazione.

Io credo che con l'idea della sintesi immaginativa come sintesi passiva si possa dare una buona *parafrasi filosofica* del pensiero pascoliano del sentimento poetico come «sentimento delle cose» – una parafrasi che non è arbitraria né gratuita e che forse contribuisce a chiarire l'enigma contenuto in quella formulazione. Seguendo la via merleu-pontiana, Adriana Zangara accenna al tema della sintesi passiva, ma nella sua impostazione manca l'anello della sintesi e della valorizzazione immaginativa e, in generale, il riferimento alle operare dell'immaginazione.

7. Dopo questa digressione, torniamo al testo. Credo che sia difficile trovare formulazioni così forti dell'essere in sé della poesia, della sua – nonostante tutto – oggettività come quelle che abbiamo citato poc'anzi. Ma queste formulazioni portano diritto anche verso altri spunti che riguardano il modo di leggere la poesia, e dunque l'esercizio stesso della critica letteraria. Spunti soltanto, ma molto precisi, e molto duri. Sostiene Pascoli: i critici sono come agricoltori che non pensano alle sementi ed ai concimi (ovvero a ciò che è la vera origine dei buoni prodotti), ma ai mezzi per la coltivazione, agli strumenti come le vanghe e gli aratri, e non li considerano nemmeno come mezzi per una buona coltivazione, bensì come *mezzi in sé* di cui si è dimenticato il fine e che vengono al più apprezzati per le loro «bellurie». Siamo dunque ancora in presenza di una critica di coloro che rovistano nelle opere letterarie alla ricerca dei metodi e degli strumenti della loro costruzione. Essi «non si occupano d'altro, e credono che non ci si debba occupar d' altro, e stimano,

io vedo, che la loro sia la più nobile delle occupazioni. E almeno li facessero loro, codesti strumenti: no, li ‘giudicano’ e li ‘collezionano’. Codest’ozio noi chiamiamo ora critica e storia letteraria. E ognun può vedere che ci sono cose molto più utili e belle da fare: cioè coltivare e seminare»¹⁹.

Credo che non vi sia chi non veda quanto siano pesanti e drastiche queste osservazioni, ma anche come in esse si faccia strada una presa di posizione sul modo di leggere la poesia. La creatività poetica, ed il lavoro del poeta che è duro come il lavoro dei campi, viene contrapposto a quello ozioso del critico che si limita a creare tipologie, ad operare classificazioni, a emettere sentenze inappellabili e che si pretende siano scientificamente fondate. Contro tutto ciò, Pascoli dice di averne abbastanza: «Quella scuola era migliore, questa peggiore. A quella bisogna tornare, a questa rinunciare. No: le scuole di poesia sono tutte peggio, e a nessuna bisogna addirsi»²⁰. Ne ha abbastanza anche delle classificazioni che annegano le creazioni poetiche nella genericità degli stili – arcadico, classico, romantico, veristico, realistico, idealistico «e via dicendo». Ed anche della «mania di giudicare». Ma averne abbastanza di tutto ciò significa, in una parola, averne abbastanza della *storicizzazione*. Ritroviamo qui in modo polemicamente rafforzato il tema l’extratemporalità della poesia. La poesia viene divisa per secoli e per scuole: «Affermiamo che progredisce, che decade, che nasce, che muore, che risorge, che rimuore»²¹. «La poesia non si evolve e involge, non cresce o diminuisce; è una luce o un fuoco che è sempre quella luce e quel fuoco; i quali quando appaiono, illuminano e scaldano ora come una volta, e in quel modo stesso»²². «In verità la poesia è tal meraviglia, che se voi fate una vera poesia, ella sarà della stessa qualità che una vera poesia di quattromila anni sono. Come mai?»²³.

A questa domanda apparentemente così difficile, è possibile dare una risposta semplice appellandosi al fanciullo interiore: «La sostanza psichica è uguale nei fanciulli di tutti i popoli. Un fanciullo è fanciullo allo stesso modo da per tutto. E quindi, né c’è poesia arcadica, romantica, classica, né poesia

¹⁹ *ivi*, p. 40.

²⁰ *ivi*, p. 42.

²¹ *ivi*, p. 41.

²² *ivi*, p. 43.

²³ *ivi*, p. 41.

italiana, greca, sanscrita; ma poesia soltanto, soltanto poesia, e... non poesia»²⁴.

La sintesi di tutto ciò potrebbe essere la frase straordinaria: «Non c'è poesia che la poesia»²⁵. Che io peraltro mi prendo l'arbitrio di leggere, con qualche esitazione, anche così: «Quando c'è una poesia non c'è altro che *quella* poesia». Non c'è più il poeta con la sua vita, non c'è più la critica letteraria, non c'è più l'intera storia della letteratura. Pascoli opera qui una sorta di grandioso annientamento. Ma qual è il suo senso effettivo?

8. Io credo che questo senso lo si debba cercare in una risposta ad una domanda implicita: come leggere i poeti? Qui il riferimento particolare a Pascoli può essere lasciato un poco da parte.

Come leggere i poeti? Con tutte le domande che suscita questa domanda. Non ha dunque importanza la biografia del poeta, la sua personale esperienza di vita? In realtà non vi è poeta che non faccia sentire, e proprio all'interno della sua stessa produzione poetica, la presenza della sua vita vissuta. Possiamo pensare Leopardi senza Recanati?

Non c'è poeta che non tragga dalla realtà elementi assai vari, e spesso in modo non privo di dettagli. Vi sono persone reali chiamate con il loro vero nome. Vicende strettamente familiari evocate inequivocabilmente come tali – certo proprio Pascoli di ciò è un esempio che non ha eguali. Ma esempi ne troverai ovunque. Ed attraverso l'elemento biografico si affaccia, all'interno dell'opera poetica, l'epoca intera, i suoi personaggi maggiori e minori, i suoi giudizi e pregiudizi. La storicizzazione sembra obbligatoria.

Quanto alla storia letteraria il poeta è lontanissimo dal dimenticarla. È lontanissimo dal dimenticare il linguaggio che vive nella tradizione letteraria e che tende a diventare una sorta di linguaggio autonomo rispetto a quello corrente, poiché ha convenzioni proprie, parole nuove e parole dimenticate che sopravvivono solo in esso. E che oltretutto è un linguaggio che canta. Ogni poeta interviene in esso nelle forme più varie; ed ancora Pascoli rappresenta di ciò uno straordinario esempio. Anche in forza di ciò una poesia non appartiene solo a se stessa, ma rappresenta un anello nella storia della letteratura, non meno di un dipinto nella storia della pittura.

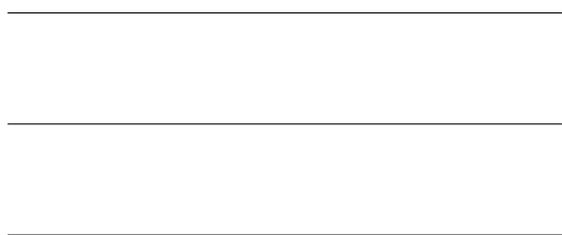
²⁴ *Ibid.*

²⁵ *ivi*, p. 42.

Possiamo dunque affermare che la biografia del poeta e la storia letteraria sono le sorgenti dell'opera poetica. La prima, certo, può anche mancare in vari modi, ad esempio perché non è nota, o l'opera poetica è anonima o appartenente alla poesia popolare, epica, ecc. In tal caso tuttavia vi sono sempre riferimenti storici come riferimenti alla realtà in cui l'opera ha le sue radici.

Vi è da chiedersi se con la poesia di Pascoli non si possa, o addirittura si debba, confutare la sua poetica. Oppure siamo anche qui in presenza di quell'elemento conflittuale ricco di senso che abbiamo già rilevato in precedenza per altri problemi? In realtà si tratta di una tematica che ha bisogno di un approfondimento, che non può certo essere effettuato in noterelle marginali come sono queste mie, ma che forse può essere sostituito da uno schematizzazione grafica, vorrei quasi dire: geometrica.

Lo schema che vorrei proporre è costituito da tre linee parallele. La linea di mezzo è rappresentativa del testo letterario, essa è dunque la linea dell'immaginazione creativa. Sulla linea sottostante stanno gli aspetti biografici – le vicende vissute dal poeta e più largamente il contesto storico nel quale ogni vita è inserita. La linea sovrastante è quella della letteratura e della sua storia. E poiché la letteratura è fatta di parole, a questa linea attribuiamo più estesamente, non solo le opere letterarie, ma le parole in genere e tutto ciò che può essere detto su di esse. Ad essa appartengono dunque anche tutte le considerazioni di ordine linguistico relative al testo letterario.

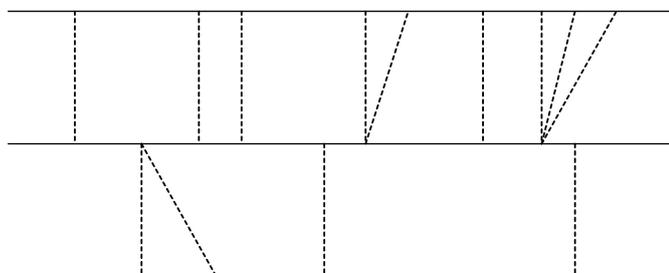


L'idea del *parallelismo* proposta in questo schema ha la massima importanza. Come si sa, le rette si dicono parallele perché, per definizione, non si intersecano. Eppure abbiamo detto or ora che il poeta attinge sia alla linea sottostante che alla linea sovrastante. Le intersezioni dunque in questo schema non si mostrano. Ciò che mostra le intersezioni, le quali naturalmente non possono togliere il parallelismo, sono nuove linee che stabiliscono dei nessi tra le parallele, ed a tracciarle è la critica letteraria – termine che va

inteso qui nel suo senso più ampio e ad esso io preferirei il termine di analisi letteraria. Le intersezioni *debbono* essere mostrate perché spesso esse contengono, tra le altre cose, informazioni che sono essenziali per la comprensione del senso letterale del testo e che riguardano eventualmente aspetti biografici o relazioni e rapporti con il linguaggio letterario, e dunque tutto ciò che contiene riferimenti o rimandi di varia natura ad altri testi, ad altri autori, ad altre epoche più o meno lontane. Si pensi soltanto alle parole inconsuete – arcaismi, dialettismi, neologismi... – il cui senso non è, certo, a portata di mano del *comune lettore*.

A questo proposito vi è una cosa da non dimenticare mai, mentre viene certamente dimenticata da quegli uomini di lettere che sembrano solo dialogare tra loro palleggiandosi le citazioni. Il poeta non scrive per essere letto da poeti, il narratore da narratori, così come il pittore o il musicista non pensano ad un pubblico fatto di pittori e di musicisti. (Nemmeno il filosofo scrive per i filosofi). La letteratura in genere si rivolge sempre al *comune lettore*, e non ad altri uomini di lettere. Ed al comune lettore gli uomini di lettere fanno un inestimabile servizio mettendolo in grado di leggere e di comprendere ciò che talora gli sarebbe precluso.

Il nostro schema deve dunque essere completato all'incirca così:



Ma il problema è questo: una volta che sono state create le condizioni per una possibile lettura dell'opera poetica è assolutamente necessario «mettere tra parentesi» quelle condizioni. Questa messa in parentesi non è una cancellazione o una caduta in un definitivo oblio, ma una sorta di allontanamento di ciò che era in primo piano facendo di esso un fondale lontano in cui le notizie che fanno essenzialmente parte di quelle condizioni mutano radicalmente di senso. Per ritornare ai nostri filosofemi: quella *epoché* di cui parlano i fenomenologi veniva caratterizzata da Husserl, naturalmente con tutt'altro ambito

di riferimento, come un «annientamento del mondo» (*Weltvernichtung*)²⁶ e noi abbiamo parlato proprio di un grandioso annientamento in rapporto alla frase pascoliana «non c'è poesia che la poesia». Se vuoi entrare realmente nella poesia devi sopprimere quelle linee che collegano le linee parallele: di più: devi annientare la linea sovrastante e la linea sottostante e lasciare soltanto nella sua splendida solitudine la linea dell'immaginazione creativa.

Io credo di cominciare a capire ora che non c'è poesia che la poesia. Credo di capire di conseguenza le buone ragioni per i cenni polemici di Pascoli contro certi modi di realizzare l'analisi di un testo letterario. Ciò che è in questione, in certo senso, è salvare, nella lettura della poesia, la sua portata immaginativa. Perché se per un verso, come abbiamo già detto, l'analisi letteraria fornisce al lettore contributi spesso indispensabili, per altri versi rappresenta addirittura una minaccia per entrare in un rapporto con il sentimento poetico espresso nel testo.

Questa minaccia può assumere varie forme. Intanto lo stabilire nessi, vuoi con l'elemento biografico vuoi con la storia letteraria, può essere proposto come se questi nessi fossero *spiegazioni* del senso, mentre non possono in via di principio esserlo per il fatto che *non vi sono cause di cui la poesia sia l'effetto*. Il dato biografico rimane sul fondale ed assume un'inclinazione lungo la quale scivola dal terreno del reale a quello dell'immaginario. Nella poesia *X agosto* ciò che importa soprattutto è la similitudine con la rondine uccisa, importa il pensiero del perdono, la bambola per la bimba, i rondinini che pigolano sempre più piano, il tragico appellativo della Terra, «atomo opaco del male». Questa scenografia fantastica supera il dato di fatto dell'assassinio perché lo trasferisce lassù, nel firmamento, nel pianto di stelle. In un mondo *totalmente altro*: che può essere anche quello delle fiabe. Perché alla fiaba appartiene sicuramente anche la *cavalla storna*, l'animale che ha compreso il tragico evento e la domanda imperiosa alla quale sa dare una risposta.

9. È un grande merito di Simonetta Bartolini l'aver posto e sviluppato il tema della fiaba in Pascoli con una originalità tale da prospettare un nuova e seducente modalità di lettura del poeta. Il suo testo si intitola *Il 'fanciullino'*

²⁶ Edmund HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura*, I, § 49, trad. it. di V. Costa con introduzione di E. Franzini, Einaudi, Torino 2002, p. 119.

*nel bosco di Tolkien. Pascoli: la fiaba, l'epica e la lingua*²⁷. Il richiamo a Tolkien richiede che si metta l'accento sulla posizione teorico-filosofica di questo autore in rapporto all'idea della fiaba e del suo rapporto con il mito, con l'invenzione linguistica e il culto delle lingue antiche. Questa «inedita e un po' extravagante operazione di comparatistica» consente a Simonetta Bartolini di prospettare un'interpretazione di Pascoli «che lo sottragga al dato puramente biografico e ne evidenzi piuttosto quello creativo-linguistico» implicando «il progetto di una poesia che sia epica moderna, anzi contemporanea, grazie alla scelta di una lingua capace di esprimerla e nello stesso tempo sua co-creatrice, dunque non mero strumento espressivo, ma appunto creativo»²⁸. L'autobiografismo di cui si è così spesso avvalsa la critica letteraria storicistica viene in questo libro nettamente superato, così come l'ossessione delle fonti: va da sé che tra Tolkien e Pascoli non può esser documentata alcuna relazione di fatto e tutti i notevoli sviluppi conferiti dall'autrice all'idea-guida riguardano la sola trama delle idee che si illuminano a vicenda nelle affinità e nelle differenze. Gli eventi autobiografici vengono trasformati in pretesti «per un'operazione linguistico-estetica che crea la poesia, è *poesia*, secondo un processo inverso a quello comunemente inteso. Il poeta non cerca la parola per esprimere un'immagine, un'idea, un pensiero, ma è la parola co-generatrice dell'immagine, dell'idea, e del pensiero. In questo senso si dovrà intendere anche il ricorso al fonoestetismo pascoliano, troppo spesso identificato con un processo di pura ricerca formale e decorativa o, nella migliore delle ipotesi, come connotazione esasperatamente simbolistica»²⁹. In queste pagine si possono leggere ben fondate osservazioni su Pascoli poeta «epico», attraverso la mediazione della lingua e della fiaba. Il raggio di azione della poesia pascoliana è ben più ampio di quello che probabilmente ancor oggi si fa credere nelle scuole, ed esso può suggerire più di una plausibile chiave interpretativa.

Uno degli elementi più caratteristici e ricchi di significato della poesia di Pascoli è proprio il fatto che, come nelle fiabe, gli animali parlano, e persino le piante partecipano alla vita in tutte le sue forme – talora anche un edificio

²⁷ Simonetta BARTOLINI, *Il 'fanciullino' nel bosco di Tolkien. Pascoli: la fiaba, l'epica e la lingua*, Edizioni Polistampa, Firenze 2013.

²⁸ *ivi*, p. 9.

²⁹ *ivi*, p. 13.

può manifestare sentimenti. Leggiamo insieme per intero, da *Myricae*, la poesia *Nel parco* che a mio avviso raccoglie in pochi versi, alcuni degli aspetti dominanti del suo mondo poetico.

Certo il signore, e la chiomata moglie,
parti pe' campi, ché già il tordo zirla:
muto, tra un'ampia musica di foglie
(dolce sentirla

d'autunno, a tarda notte, se il libeccio
soffia con lunghi fremiti sonori),
muto è il palazzo. S'ode un cicaleccio
di tra gli allori;

un cicaleccio donde acuti appelli
s'alzano come strilli di piviere:
il gatto è fuori: ruzzano i monelli
del giardiniere.

Torvo, aggrondato, il candido palazzo
formicolare a' piedi suoi li mira;
e si n'echeggia un cupo, a quel rombazzo,
battito d'ira;

ma non s'adira il giovinetto alloro,
il leccio, il pioppo tremulo ed il lento
salice: a prova corrono con loro;
cantano al vento.

Intanto vi è il tema della musicalità di questo mondo, che si esprime sia nel suono delle parole, sia nel ritmo e nelle scelte metriche sia nel richiamo a fatti sonori che in quelle parole è contenuto. Che cosa si narra in questa poesia? In assenza dei padroni, i monelli del giardiniere giocano nel giardino del palazzo: e questo gioco è espresso musicalmente dal «cicaleccio di tra gli allori», dalle grida gioiose dei ragazzi che si chiamano a vicenda, dai loro «acuti

appelli» che s'alzano come «strilli di piviere». Questo gioco è avvolto dalla «musica di foglie» «dolce a sentirla» soprattutto quando il soffio del libeccio crea «lunghe fremiti sonori». Ed è inutile dire che anche la parola “cicaleccio”, ripetuta qui due volte, richiama il frinire delle cicale di cui ne contiene il nome. Ma vi sono anche allusioni sonore più sottili: la parola “zirlo” riferita al tordo non è né una parola generica come “cinguettio” e nemmeno una parola *tecnica* per indicare il verso del tordo. La sua origine, come ho appreso dal dizionario italiano della Treccani, è onomatopeica, è una parola che imita un suono: questa origine è forse ancora più evidente nella sua derivazione dal tardo latino *zinzilulare*.

Il palazzo, invece, è «muto». Ma ha senso dire di un palazzo che esso è muto? Si vuol forse affermare che, essendo un palazzo, esso non ha il dono della parola? Certamente no! È muto perché rimugina dentro di sé il fastidio che i ragazzi gli danno con i loro rombazzi, tace perché li osserva con sguardo rabbioso e torvo, è muto perché è irato. Un'altra parola che rimanda al suono rafforza quest'ira: il battito, quella sorta di acceso batticuore che si agita dentro la persona adirata. Di contro, gli alberi lietamente giocano con i ragazzi, gareggiando nella corsa: ed al vento, già prima evocato con la musica di foglie, essi «cantano». «Cantano al vento».

Ci potrebbe accadere di leggere in qualche commento che qui entra in azione il «consueto antropomorfismo» di Pascoli (o espressioni analoghe). E non è forse questo letteralmente vero? Leggo in un dizionario: «Antropomorfismo: Tendenza ad attribuire aspetto, facoltà e destini umani a figure immaginarie, animali e cose. In particolare, l'attribuzione alla divinità di qualità umane fisiche, intellettuali e morali». Solo che, quando abbiamo pronunciato questa parola, essa ci fa considerare i versi di Pascoli come puro e semplice risultato di una simile «tendenza»: in questo modo viene reciso alla radice il senso stesso dell'evocazione poetica. *Facendo volgere lo sguardo altrove*: alla consuetudine che talora gli uomini hanno di attribuire, in particolare alle figure divine, tratti umani – ed il nostro pensiero corre naturalmente anzitutto alle divinità greche che vengono caratterizzate con le nostre virtù e i nostri vizi; e persino al dibattito di ordine teologico che si prolunga ben oltre la cultura greca e che naturalmente investe interessi di ordine filosofico. In certo senso potremmo dire che l'antropomorfismo attivamente praticato appartiene

alle regioni dell'immaginario, ma la parola stessa da queste regioni ci allontana perché essa esprime un concetto. E ci allontana piuttosto che avvicinarci al «sentimento poetico» di questi versi, annegando la varietà delle figurazioni che in essi compaiono sotto un unico titolo concettuale.

Quali osservazioni invece saremmo invece tentati di fare, noi – lettori comuni? È in questi versi che comprendiamo veramente che per Pascoli il «sentimento poetico» è un «sentimento delle cose», e comprendiamo nello stesso tempo che ciò può essere detto in forza di una idea potente dell'unità della natura: in questa idea trapassa l'elemento che prima ho chiamato *fiabesco* e che può ancora essere chiamato così anche se questa idea potente non è necessariamente in primo piano nella fiaba. All'interno di questa idea, *tutto è partecipe della vita del tutto* – tutto è vita palpitante, e questo palpito di vita non appartiene ai fanciulli che giocano, ma anche agli alberi che gareggiano nel gioco e che, mossi dalla brezza, con la loro musica di foglie, cantano al vento, ed anche il palazzo diventa fremente di vita facendo da contraltare a questa gioia con la sua repressa ira latente. Ma non potremmo forse dire che anche i ragazzi del giardiniere, nel loro gioco, sono immersi in quella musica, avvertono il canto degli alberi e persino l'ira del palazzo nel cui parco finalmente, in assenza dei padroni, essi possono in piena libertà fare le loro scorribande chiamandosi a piacere l'un l'altro? In questa atmosfera si immerge anche il poeta rendendo partecipe il lettore di un felice istante del proprio modo di guardare il mondo.

Usando il termine di antropomorfismo si chiude ogni possibile discorso, si oscura la stessa atmosfera che dà senso all'intera poesia. È come se dicesimo: qui e là troviamo degli antropomorfismi. Ed è invece un'intera visione del mondo, del rapporto tra uomo e natura che si fa avanti – questa poesia è una sorta di vero e proprio inno alla gioia che accomuna i bimbi che giocano festosi agli alberi del giardino che stanno loro intorno – tutti partecipano a questa gioia, a questo gioco che diventa una danza: sì, una danza. “Il gatto è fuori...”. Questa danza, questa gioia non viene certo incrinata, ma addirittura potenziata, per contrasto, dal vecchio palazzo che resta muto ed accigliato, come disturbato da questa festa. E così potenziano questa gioia arricchendola di suoni lo zirlo del merlo e gli strilli del piviere – bimbi, alberi, uccelli, e persino il torvo palazzo che fa da scenario fanno tutt'uno in una visione armoniosa della vita degli uomini e della natura.

Vi è un episodio narrato da Pascoli che mostra fino a che punto si spingano le buone ragioni della nostra lettura. Egli trae da Augusto Conti una piccola storia di una bambina che «quando mirava la luna o le stelle, emetteva voci di gioia, e me le additava, e chiamavale come cose viventi; offrendo loro quel che avesse in mano, anche le vesti». (Dobbiamo chiamare questa bimba antropomorfa?). Pascoli commenta: «Rivado col pensiero a tutte le poesie che ho lette: non ne trovo una *più poesia* di questa!»³⁰. Ed io vorrei aggiungere: a quell'episodio non vi potrebbe essere commento più bello di questo. Il concetto stesso della poesia viene spostato dalla scrittura ad un comportamento, e questo comportamento è un modo di essere nel mondo, e si tratta del mondo in grande, dell'universo – in mezzo alla luna ed alle stelle – come momenti di un tutto in cui tutto vive.

Nel saggio *Il fanciullino*, Pascoli si concede una volta la libertà di fare qualcosa di simile ad una critica addirittura a Dante, e per di più relativamente ad uno dei suoi passi più famosi ed ammirati:

Era già l'ora che volge il disio
ai naviganti....

Una critica che, certo, della critica ha solo l'apparenza. Egli dice che «in questa rappresentazione che di più poetiche non si può trovare», il verso più poetico è l'ultimo – quello in cui si ode la squilla di lontano

che paia il giorno pianger che si muore.

Eppure, osserva Pascoli, in questo verso vi è una sorta di indebolimento della sua poeticità. Esso si nasconde in quella piccola parola di quattro lettere: «paia». Ha detto dunque, Dante, «che la squilla pare piangere, non piange veramente». Il fanciullo che è in lui forse si vergogna «d'esser fanciullo e di parlar fanciullesco, e si corregge. Pare, non è, intendiamoci». Ed allora Pascoli riprende teneramente questo fanciullo e gli parla: «Ma, caro bimbo, lo sapevamo da noi, che la campana non piange, ma par che pianga: anche però il giorno par che muoia, e non muore»³¹.

³⁰ Giovanni PASCOLI, *Il fanciullino*, op. cit., p. 10, n. 1.

³¹ *ivi*, p. 43.

Di fronte a questo dialogo io non posso che ritornare un po' filosofo e più precisamente filosofo dell'immaginario. Ciò su cui qui Pascoli mette l'accento, a modo suo, ed io lo seguo, a modo mio, è l'eterogeneità del mondo dell'immaginazione che qui viene implicitamente sottintesa e riferita in particolare all'immaginazione poetica. Questo «paia», questo «sembra», tiene i piedi in due staffe, vuol tenere insieme il mondo reale e il mondo immaginativo, vincolandoli l'uno all'altro. Mentre tra i due mondi vi è un'alterità invalicabile. La campana non piange e il giorno non muore – questa è la realtà. Ma poi la campana piange veramente e veramente il giorno muore nel mondo trasfigurato dall'immaginazione. Analogamente la bimba che gioisce delle stelle e ad esse porge i suoi doni è interamente integrata ed estranea al mondo reale: proprio per questo di essa e del suo comportamento possiamo dire che è poesia, che della poesia, in quel comportamento, si coglie forse l'essenza.

10. Torniamo ora al gioco dei bimbi nel parco, continuando in realtà a spigolare tra i commenti. Ciò può essere utile anche per dar un poco più corpo al semplice schema che abbiamo precedentemente proposto. Intanto, potremmo cominciare con il dire, la poesia ha una dedica a Mario Racah – e non è forse giusto chiedersi: Chi era costui? Di lui si sanno alcune cose e persino della moglie, citata nella poesia. Vengo a sapere da un commento che questo Mario Racah era esponente di una delle famiglie ebraiche più importanti di Livorno, che la moglie si chiamava Fanny ed era figlia di un banchiere, console a Livorno del Perù e dell'Uruguay. Inoltre il Racah era proprietario della casa affittata da Pascoli nel periodo livornese. Si tratta di una notizia ovviamente disposta sulla linea storico– biografica. E sulla loro base potremmo essere tentati di cercare l'indirizzo del palazzo di cui qui si parla; e magari lo troviamo e potremmo dire: ecco il giardino del palazzo in cui giocavano i fanciulli nella poesia intitolata *Nel parco!*

(Aggiungo in margine un aneddoto personale: mi trovai da ragazzo in un pullman che faceva il giro dei «luoghi manzoniani». La gita era organizzata dalla Casa Manzoni. Ad un bivio di strade asfaltate il pulman si fermò e la nostra guida disse perentoriamente: questo è il bivio in cui Don Abbondio incontrò i bravi. Poco dopo ci venne mostrata la casa di Lucia).

Qualcuno ipotizza che in quel palazzo, nel suo parco giocasse da ragazzo lo stesso Pascoli – chissà, può essere: la memoria è importante per l'immaginazione, ma io credo che se essa non compare esplicitamente all'interno della poesia – almeno un'ombra di essa, fuggevole, ai suoi margini, ma deve apparire – se essa non compare allora, nel richiamarla, è come se invece di goderci uno spettacolo teatrale dal nostro posto, andassimo a guardare che cosa c'è dietro le quinte. Senza dire del fatto che quella ipotesi ci riporta sulla linea storico-biografica.

C'è poi chi ha da ridire sul fatto che, nella poesia, quella Fanny venga detta *chiomata* – ed essendo questa un'aggettivazione omerica questa parola sarebbe più al suo posto nei *Poemi Conviviali* dove Pascoli riprende esplicitamente tematiche e soggetti tratti da Omero. Qui invece ci troviamo invece sulla linea storico-letteraria, perché naturalmente a questa linea appartengono anche tutte le opere del poeta. Ma certo un conto è ricercare e segnalare le ricorrenze verbali nell'opera complessiva di un poeta – e si possono in questo modo probabilmente scoprire cose interessanti – un'altra è dire che una parola starebbe meglio altrove, quasi che fossi io, e non l'autore a decidere dove starebbero meglio le sue parole.

Ancora sulla linea storico-letteraria si trova l'informazione che si potrebbe essere tentati di dare secondo la quale il parco è soggetto di molte liriche tardo-ottocentesche. E qui si parla appunto di un parco. Se vogliamo situare letterariamente la poesia, questa è comunque un'informazione. Del tutto insignificante.

E tuttavia si può anche proporre il problema dell'ambientazione letteraria in tutt'altro modo – non tanto per dare una notizia che di per sé non ci insegna nulla, ma per arricchire di senso il testo poetico considerato. Uno splendido esempio ci viene offerto dal saggio *Sul fanciullino e non solo* di Maria Teresa Lanza, compreso nel volume *Le domande indiscrete*³². Esso si avvia con un'ampia e intensa introduzione sulla figura del fanciullo a partire da Blake e spingendosi ad autori di fine secolo implicando Pater, Baudelaire, Proust, Walser, Altenberg, Hofmannstahl... È intanto evidente che l'autrice di tutto si preoccupa tranne del fatto di stabilire ascendenze o discendenze: a proposito di un saggio di Pater, ma la frase mostra un atteggiamento generale, ella

³² Maria Teresa LANZA, *Le domande indiscrete*, Palomar, Bari 1997.

dice, «Che Pascoli conoscesse o meno questo testo non ha molta importanza»³³. Tutta la tensione di questa parte del saggio sta, vorrei quasi dire, nell'estendere e dare profondità attraverso altre esperienze letterarie al fanciullino di Pascoli: lo scopo non è quello di una *storicizzazione*, ma quello di un arricchimento di significato, che è scopo assai diverso: non una riduzione al reale, ma un'esaltazione dell'immaginario. La seconda parte, tutta dedicata esclusivamente a Pascoli, si muove sulla stessa linea con considerazioni interpretative illuminanti. Il saggio si avvia alla conclusione con una frase che va citata per intero: «Del 'fanciullino' s'è detto molto; dei suoi dintorni troppo poco, o meglio: con percorsi troppo unidirezionali, intesi a determinare precise discendenze piuttosto che a scoprire sintomatiche affinità. Ma la circolazione di una cultura è labirintica; le affinità nella ricerca sono sempre più numerose di quanto non sembri a chi guardi troppo da vicino o si faccia condizionare da documenti non sempre rivelatori (rivelatore il Sully?) in questo genere di cose»³⁴. (Sully è l'autore di un volume sull'infanzia presente nella biblioteca di Pascoli che viene spesso considerato come fonte indubitabile del *Fanciullino*). Dice assai bene qui Maria Teresa Lanza: «La circolazione di una cultura è labirintica».

11. Tra le cose più preziose che l'analisi letteraria ci può offrire va annoverata indubbiamente l'analisi linguistica vera e propria, la riflessione e lo studio della parola. Ad esempio, nella poesia di cui ci stiamo occupando, l'analista potrebbe soffermarsi sulla *parola* «aggrondato» e scoprire che il palazzo è già *in essa*. Non ha forse esso delle «gronde»? Si potrebbe obiettare che questa è una relazione del tutto arbitraria. Ma in realtà non è così. Intanto la parola “gronda” per indicare le ciglia si trova già in Dante (*Paradiso*, XXX, 66–89). E nel *Vocabolario etimologico della lingua italiana* di Ottorino Pianigiani³⁵:

³³ *ivi*, p. 149.

³⁴ *ivi*, p. 163.

³⁵ Consultabile in rete all'indirizzo <http://www.etimo.it/>

«Aggrondare – Aggrottar le ciglia in segno di cruccio, Adirarsi; per metafora dedotta da *Gronda* = *estremità sporgente del tetto*, poiché nell'ira le sopracciglia corrugandosi si rendono più rilevate e sporgenti, oppur meglio da *Gronda* nel significato di *broncio*»

Naturalmente tra le due possibilità etimologiche la prima è nel nostro caso particolarmente seducente. E tuttavia andando nello stesso dizionario alla voce *Gronda* si aggiungono elementi coerenti ricchi di interesse: anch'essa infatti allude all'aggrottamento, e si moltiplica la ricchezza di sensi che nell'etimo se ne stanno nascosti. Oltre ad aggiungersi un'inclinazione a possibili significati sonori. In questa voce ci si richiama alle due possibilità principali e si forniscono ulteriori indicazioni. Anzitutto viene citata l'origine latina *Subgrunda* (tettoia, cornicione, grondaia, trabeazione) che «fa pensare alla radice *ghar*, *ghrad* *rumoreggiare* onde il senso di *crosciare*»: ed in sanscrito troviamo *ghar-ghara* nel senso di *suono*, *scroscio di risa*; *ghur-ami* nel senso di *risuonar fortemente*. Per quanto riguarda la seconda possibilità si va prevalentemente ai dialettismi. Così si rammentano il «far la gronda» per «fare il broncio» associato al lombardo *Grunda*, ma anche al latino *grundire* nel senso di *grugnire* ed altre espressioni affini nel bolognese e nel toscano. Infine la stessa voce rammenta l'uso di «grondone» coi verbi *andare*, *venire*, *camminare*: «dicesi di chi va piano, raccolto nella persona e accigliato». E di questo uso certamente si ricorda Pascoli in altra poesia quando dice «ora quel cielo sembra che m'irrida/ mentre vado così, grondon grondoni» (*Myrica*, *In alto*).

Certo, ci siamo allontanati dalla parola in quanto inserita nel contesto del verso, ma da essa in ogni caso abbiamo preso le mosse, ovvero da un punto della linea del testo poetico e di qui siamo passati sulla linea storico-letteraria che comprende il vastissimo ambito dello studio della parola e della linguistica in genere. Questo il lettore comune non lo può fare, è necessario che l'uomo di lettere lo assista. Si può tuttavia ripetere ciò che abbiamo già detto in rapporto ai ricordi nascosti. Come in quel caso, anche in questo ci sentiamo di filosofeggiare un poco – da fenomenologi che siamo. Dobbiamo stare il più possibile presso il testo stesso, *l'essere del testo è ciò che nel testo appare*. Anche questa è una chiosa fenomenologica. L'apparire si dice in due modi che sono contrari l'uno all'altro: qualcosa appare, ma così non è – e questo è

l'apparire come parvenza; oppure: qualcosa appare nel senso che qualcosa si mostra, ed in quanto si mostra anche è. Questo secondo senso è quello fenomenologico, che sta naturalmente nel senso della parola tedesca *Erscheinung* e nell'etimo greco della parola «fenomeno».

12. Lo studio delle parole riguarda anche la loro musica, e non solo quella musica che viene evocata dal loro significato, ma anche dal loro suono e dal movimento che va, nel verso, da una parola all'altra parola come una nota ad un'altra nota. Questa «musica», che del resto fa parte dell'idea stessa dell'opera poetica in quanto tale, assume in Pascoli una presenza che non ha eguali, è il cielo che avvolge l'intero suo mondo poetico – il fascino del suo verseggiare ha in essa le sue radici più profonde. La produzione poetica di Pascoli è una produzione particolarmente difficile per la sua complessità, contrariamente all'immagine comunemente divulgata; ma una delle sue caratteristiche eminenti è che essa può essere colta unitariamente assumendo punti di vista diversi. Tra questi assume particolare importanza quello «musicale» che Alessandro Cazzato ha messo al centro del suo bel libro *La musica delle parole. Giovanni Pascoli*³⁶. «In tutta la migliore poesia pascoliana l'analogia – la corrispondenza – avvicina il mondo poetico alla sfera musicale; è infatti l'elemento sonoro, insito in tutte le cose, ad avere un rapporto privilegiato con la ricerca poetica, per la sua immediatezza e spontaneità. Il simbolismo pascoliano ha dunque la sua matrice fondamentale nella rivalutazione dell'elemento fonico del mondo che circonda il poeta, in cui tutto parla e difonde la propria voce»³⁷.

Per quanto riguarda il significato delle parole, questo aspetto lo abbiamo segnalato fin dall'inizio nel gioco dei ragazzi nel parco. Va da sé che per coglierlo ci basta rimanere sulla linea del testo poetico. Ciò vale anche per il significante, ovvero per il suono della parola, ma già con qualche differenza e qualche difficoltà in più. Il suono, per esserci, deve effettivamente risuonare. Anche qui è importante usare il verbo *apparire* nel suo senso fenomenologico. Potremmo dire che il suono può apparire solo se risuona: anche se poi musicisti e maestri di musica si fanno un vanto di poter «udire» e persino

³⁶ Alessandro CAZZATO, *La musica delle parole. Giovanni Pascoli*, Florestano Edizioni, Bari 2011.

³⁷ *ivi*, p. 83.

giudicare un brano musicale dalla sua partitura. Forse, almeno in parte, così può essere anche per la lettura tacita di una poesia. Forse. Ma per Pascoli questo forse si rafforza a tal punto da avvicinarsi ad una vera e propria negazione. Egli stesso lo dichiara apertamente: la mia poesia non solo deve essere letta ad alta voce, ma *cantata*. «Cerco sempre di intonare le mie liriche come s'esse dovessero essere cantate» – egli scrive una volta in una lettera³⁸. E fra i dati biografici certamente significativi sta il vivo desiderio di Pascoli di scrivere per il melodramma. Del resto il fanciullino di Pascoli è detto anche «musicista». Tuttavia in questo legame, così profondamente sentito, della poesia con la musica non c'è soltanto lo stupore e la curiosità del fanciullo che tende l'orecchio ad ogni suono del mondo, c'è il ricordo della grande cultura greca, in esso rivive l'*aoidós*, colui che canta. Ed all'aedo è sempre associata la cetra con la quale egli si accompagna.

Certamente, non è la parola singola che attrae per il suo suono, ma è il modo in cui le parole si richiamano tra loro fonicamente, forse potremmo dire anche «melodicamente», e come nelle melodie cantate contano soprattutto le vocali, così la meliosità del verso si gioca per lo più su di esse³⁹. Per esemplificare come il suono della parola, giocato in particolare sulle vocali, aderisca al senso del verso – perché questo è il problema! – basteranno i tre versi di apertura di *Alba festiva (Myrica)*:

Che hanno le campane,
che squillano vicine,
che ronzano lontane?

rammentando il bel commento che ad essi fa Gianfranca Lavezzi: «*campane* replica il suono in *hanno*, *squillano*, *ronzano*, *lontane* (quasi una imitazione del suono iterato dello scampanio). Il secondo verso si poggia sul suono acuto della I (*squillano vicine*), il terzo su quello più grave della O (*ronzano lontane*). Il suono vicino è squillante, quello lontano più attutito e indistinto,

³⁸ Traggio questa citazione dall'edizione dei *Canti di Castelvecchio* curata da G. Nava, Rizzoli, Milano 1983, p. 261.

³⁹ Questo problema ha una sua storia a cui accenna Giuseppe Nava nella sua introduzione a *MY* (Salerno Editrice, Roma 1991, p. XXXI), dove trovi belle citazioni dal *Canocchiale Aristotelico* di Emanuele Tesaurò (1653).

ma insistente, come un ronzio»⁴⁰. Peraltro in tutta questa poesia i richiami vocalici e sillabici si risentono ovunque. Tra verso e verso il richiamo più facile da udire è naturalmente la rima a cui Pascoli resta fortemente legato sicuramente per ragioni musicali. Ma vi sono impieghi particolarmente complessi tra le parole di un verso ed anche ed anche tra rima e rima. Un elemento sonoro importante è l'assonanza, talora indicata come «rima imperfetta», che possiamo intendere in senso lato come affinità sonora – e questo la possiamo ritrovare sia all'interno del verso che tra rime differenti – quest'ultimo caso può essere esemplificato nella poesia *Nel parco*: ma nella sezione a cui questa poesia appartiene intitolata *Alberi e fiori* l'assonanza *tra le rime* si ritrova in misura minore o maggiore in tutti i dodici brani in cui essa consta.

Rime, assonanze, allitterazioni rientrano nel campo della ripetizione. La ripetizione è importante nella musica. E nella poesia. Il verseggiare di Pascoli ama la ripetizione. E la utilizza non solo in rapporto al suono, ma al senso complessivo del contesto in cui essa compare. Secondo i contesti, la parola ripetuta assume valenze poetiche differenti. Nella nostra poesia la parola «muto», non appena si presenta (v. 3), ha valore di un'anticipazione sospesa creando un'attesa, come se essa fosse seguita da una pausa, e nella pausa vi è spazio per un inciso, cosicché quando, dopo quell'inciso, ritorna quella parola la sospensione «si risolve». Si è spontaneamente portati ad adottare termini tratti dalla teoria musicale.

Un altro bellissimo esempio si trova in *Orfano (Myrica)* che vogliamo anzitutto riferire interamente:

Lenta la neve fiocca, fiocca, fiocca
Senti: una zana dondola pian piano.
Un bimbo piange, il piccol dito in bocca;
canta una vecchia, il mento sulla mano.
La vecchia canta: intorno al tuo lettino
c'è rose e gigli, tutto un bel giardino.
Nel bel giardino il bimbo s'addormenta.
La neve fiocca lenta, lenta, lenta.

⁴⁰ Giovanni PASCOLI, *Myrica*, commentate da G. Lavezzi, Rizzoli, Milano 2015, p. 22.

A proposito del primo verso della breve poesia si può certo, passando precipitosamente dalla linea del testo alla linea storico-letteraria, rammentare *La nevicata* di Carducci (*Nuove Odi Barbare*)⁴¹, che comincia così

Lenta fiocca la neve pe'l cielo cinereo

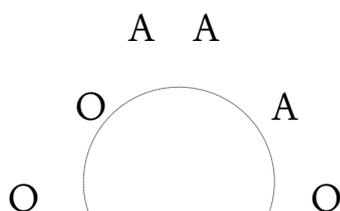
Può essere che consciamente o inconsciamente Pascoli si sia rammentato di questo inizio, ma come uno spunto che dà l'avvio ad un processo creativo che con la poesia carducciana non ha proprio nulla a che vedere. Intanto vi è in Pascoli quella *ripetizione* che subito ci attrae. Essa mostra quasi visivamente la nevicata, ha lo scopo di portare il lento e sonnolento andamento della neve sul piano della percezione. E la conclusione è tanto semplice quanto straordinaria:

La neve fiocca lenta, lenta, lenta

Il motivo finale riprende, variato in modo quasi speculare, il motivo iniziale, la prima parola del primo verso viene ripresa e ripetuta tre volte nell'ultimo verso, mentre l'ultima parola del primo verso, ripetuta tre volte, ricompare nella prima parte dell'ultimo verso. Viene così ribadito quello che è lo scenario del brano, l'atmosfera della poesia, in certo senso la sua "tonalità", come se nel primo verso la si enunciasse e nell'ultimo essa venisse ricordata e confermata quasi chiasmaticamente. La ripetizione e il chiasmo, che è qualcosa di simile, nel linguaggio musicale, al moto retrogrado, rappresentano i mezzi espressivi essenziali di questi versi. Nelle ripetizioni del primo e dell'ultimo verso vi è l'evocazione della monotonia di un movimento, sono parole, è proprio il caso di dirlo, dondolanti: del resto Pascoli lo dice nel secondo verso con una sfumatura che riguarda l'udito.

⁴¹ Giosuè CARDUCCI, *Nuove odi barbare*, Zanichelli, Bologna 1886 (II ed.), p. 109.

Senti: una zana don do la pian pian o



Tra il primo e l'ultimo verso, vi è una ninna nanna, c'è «un bimbo che piange» e una «vecchia che canta». Sarei inoltre propenso a considerare i due punti del secondo verso come un impedimento alla sinalefe. Ad essi deve seguire, *nella lettura*, una pausa. Cosicché in questo verso si contravviene alla struttura endecasillabica. Ed una sinalefe salva la struttura endecasillabica del terzo verso: ed anche in questo verso la sinalefe, *nella lettura*, è impedita da una virgola:

Il bimbo piange, il piccol dito in bocca

Lo stesso accade per il quarto verso accoppiato in rima con il secondo

canta una vecchia, il mento sulla mano.

Così anche per il quinto verso che si apre con il “retrogrado” dell'apertura del verso precedente: *canta una vecchia.../la vecchia canta...*

Ciò che possiamo ignorare nell'analisi *metrica*, e di fatto nei commenti non ho potuto trovare sostegno a queste mie semplici osservazioni, non possiamo ignorarlo nella lettura ad alta voce, o comunque in una lettura mentale che tenga conto del valore *ritmico* della punteggiatura. Si potrà forse obiettare che l'impiego della terminologia musicale è improprio e un po' forzato, ed io potrò persino convenirne, ma non rinuncerò invece a far notare che in ogni caso il *rispetto* che apprendo dai commenti essere la forma poetica su cui sono modellati questi versi fa parte della famiglia degli strambotti e degli stornelli, e dunque di una famiglia di canzoni del repertorio popolare.

13. Come abbiamo detto poco fa, ciò che importa sono i richiami interni, le anticipazioni e le retroazioni delle parole: la «musica delle parole» è fatta di strutture relazionali. Esse vengono di fatto udite o possono essere in qualche modo essere avvertite in una lettura tacita, ma non c'è dubbio – io credo – che per evidenziarle e identificarle occorra molto spesso una lettura *analitica*, e che il lettore faccia bene a chiedere aiuto all'uomo di lettere. Tanto più ciò vale per l'aspetto metrico-ritmico. Anch'esso rappresenta un fattore di unità che riguarda la musica delle parole, ed anch'esso verrà colto e avvertito *passivamente*: in realtà anche in rapporto alla lettura della poesia si è tentati di servirci del tema fenomenologico della *sintesi passiva*. Nella fruizione poetica cogliamo questi aspetti sintetici, ma solo *implicitamente*. Per quanto riguarda l'esplicitazione della struttura metrico-ritmica l'ausilio dell'analisi letteraria diventa indispensabile. Infatti, le domande che a questo proposito si possono sollevare chiamano in causa non soltanto la grande varietà possibile dei metri e dell'organizzazione strofica dei versi sperimentata nella storia letteraria, ma richiedono che si colga la differenza tra un andamento (prima abbiamo parlato di *movimento delle parole*) che rispetta formalmente il metro, ma che nello stesso tempo non è di esso prigioniero e lo supera con vari artifici. Scrive Alessandro Cazzato: «L'analisi-metrico ritmica non deve risolversi nella catalogazione delle forme metriche più frequenti: Pascoli rivela infatti una magistrale abilità nel valorizzare tutto il potenziale inespresso della metrica italiana, seguendo spesso soluzioni apparentemente antitetice ma straordinariamente interessanti»⁴². «La tendenza alla rottura interna del verso e della strofa con una sintassi spezzata, la ricchezza di incisi, sospensioni, ellissi, spostamenti di parole secondo il modello della lingua parlata (della lingua 'popolare'), l'uso ossessivo di relazioni sonore tra le parole, l'impiego ostinato di *enjambements*, la frequenza di onomatopée, a prima vista prive di significato, sono tutti elementi che concorrono all'affermazione di una sfasatura tra ritmo metrico e ritmo sintattico. Alla fissità metrica corrisponde un'infinita gamma di tecniche compositivo-stilistiche capaci di creare una musicalità vera, di restituire agli oggetti poetici una realtà sonora autentica e rinnovata, perché intrinsecamente unita da un profondo legame di significanza sonoro-concettuale»⁴³.

⁴² Alessandro CAZZATO, *La musica delle parole. Giovanni Pascoli*, cit., p. 68.

⁴³ *ivi*, p. 75-76.

Pascoli distingueva assai chiaramente due tipi di ritmi, che egli chiamava l'uno «ritmo proprio», l'altro «ritmo riflesso»: «il *ritmo riflesso* è dato dalla scansione del verso formalmente intatto, e il *ritmo proprio* dalle articolazioni sintattiche non coincidenti con quelle metriche. La relativa autonomia dell'unità sintattica rispetto all'unità ritmica determina inoltre molto spesso la non coincidenza dell'accento prosodico con l'*ictus*, con effetti ulteriormente stranianti, talora addirittura devastanti, sulle inveterate abitudini percettive del lettore di fine Ottocento»⁴⁴. «La versificazione di Pascoli si basa infatti su un frequentissimo sfasamento dell'unità ritmica rispetto all'unità sintattica: pause interne non in cesura né in sinalefe, così come *enjambements* spesso arditissimi (ad esempio fra articolo e sostantivo), finiscono quasi per vanificare, pur esteriormente rispettandola, la scansione metrica del tipo di verso di volta in volta prescelto»⁴⁵. Gianfranca Lavezzi parla di «originalità stupefacente nello scomporre e ricomporre i vari elementi della frase» ed anche di «vera e propria disgregazione della sintassi tradizionale»⁴⁶. Talora questa disgregazione della sintassi, che può essere intesa come tensione tra ritmo e metro, può rendere difficile la stessa comprensione del testo, ed anche quando il testo è afferrato occorre una lettura analitica per rendere conto del risultato. Il fanciullino del resto non sa nemmeno che *enjambement* si usa chiamare una struttura in cui due parole strettamente connesse vengono disposte su due versi contigui e neppure sa che *sinalefe* è una fusione tra la vocale di una parola e la vocale di una parola successiva, cosicché questo artificio fa tornare i conti del metro. Non sa che si parla di *allitterazione* quando la stessa consonante o la stessa sillaba vengono ripetute in parole vicine e «per estensione: ripetizione di suoni in qualsiasi posizione, vicini tra loro quanto basta per essere avvertiti facilmente nella loro sequenza»⁴⁷. E non sa un'infinità di altre cose; e così non può dare suggerimenti al lettore che dovrà invece, con l'aiuto dell'uomo di lettere, percorrere uno dei segmenti che congiungono la linea del testo con la linea della storia letteraria.

⁴⁴ Stefano GIOVANARDI, *Myricae di Giovanni Pascoli*, Einaudi, Torino 1995, p. 26.

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ Giovanni PASCOLI, *Myricae*, op. cit., p. 22.

⁴⁷ Giorgio BERTONE, *Breve dizionario di metrica italiana*, Einaudi, Torino 1999, p. 11.

14. Mi avvio ora a tirare un poco le fila di questi appunti sparsi. Anzitutto va fatto un elogio dell'uomo di lettere. Giustamente egli viene detto «umanista». Degli umanisti egli è l'erede autentico. Di quegli umanisti che Carducci nel suo *Quarto discorso* sullo *Svolgimento della letteratura nazionale* dipinge così: «magri, sparuti, con lo sguardo fisso, con l'aria trasognata», mentre salgono affannosi «le scale ruinate di qualche abbazia» e ne scendono «raggianti con un codice sotto il braccio»⁴⁸. Da questo amore per la riscoperta dell'antico trae nutrimento l'amore appassionato per le lettere in genere, che esso già presuppone. Fin dall'inizio di questi miei appunti ho definito inestimabile questo studio, e confermo questo aggettivo ora che mi avvio ad una conclusione. Lo confermo in realtà anche per non essere frainteso e per sentirmi più libero di manifestare quei dubbi che sono qui e là affiorati, non già sull'analisi letteraria come tale, ma sulla domanda che chiede come leggere i poeti che si è imposta nelle mie letture pascoliane. Nel loro corso ha preso forma, tra molte altre cose, anche questo interrogativo di carattere generale – e certamente di ardua risposta: che io ho affidato soprattutto ad uno schema. Con questo schema, associato a pochi esempi tratti da Pascoli, dalle sue poesie e dalla sua filosofia del fanciullino, ho già preso posizione. Ho detto che, per ciò che riguarda la lettura, le tre linee parallele si debbono infine ridurre ad una. Quella centrale – e sulle altre è necessario esercitare una chiara «messa in parentesi»: in questo aderendo alla posizione di Pascoli. «Non c'è poesia che la poesia».

Questa presa di posizione ha bisogno tuttavia di qualche spiegazione in più. Vorrei anzitutto fare un riferimento a Giuseppe Nava, a cui va la gratitudine di tutti i lettori di Pascoli, e precisamente a ciò che egli dice proprio in apertura della sua introduzione al commento di *Myricae*, dove io credo ci sia almeno l'ombra del dubbio che questa messa in parentesi possa avere una qualche giustificazione.

Forse – egli dice – non è lecito commentare quest'opera, un simile commento può apparire «una operazione di lusso» poiché «l'atto stesso del commento potrebbe configurarsi come un vero e proprio attentato alla 'liricità' del volumetto». Questo *incipit* di un grande commento continua così: «Il lettore di gusto, sempre un po' sospettoso nei confronti della filologia, potrebbe

⁴⁸ Giosuè CARDUCCI, *Dello svolgimento della letteratura nazionale, Quarto discorso*, in *Storia d'Italia*, Vol. III, Einaudi, Torino 1982, p. 74.

rimproverare al commentatore di appesantire e quasi sommergere l'esile libretto con una folla di note, che si sovrapporrebbero al testo e finirebbe con lo sviare l'attenzione dalla 'sostanza poetica'⁴⁹. Naturalmente da Nava quest'ombra di dubbio viene subito cancellata, facendo notare che sorge da subito, non appena ci si accinge alla lettura, la necessità di chiarire problemi esegetici che riguardano i vari livelli che essa richiama e che io ho cercato di esemplificare con il mio schema «geometrico». Nava rammenta poi sinteticamente i termini di un dibattito molto ampio quando osserva che «l'accertamento dei rapporti che intercorrono tra i temi dominanti e i *topoi* della tradizione, possono servire a delimitare i confini interpretativi, a ridurre i margini d'una lettura sensibilistica, senza per questo costringere il testo in un'interpretazione univoca, incongrua con la dimensione poetica e con l'ambito culturale in cui si sviluppa la poesia del Pascoli...». Si tratta dunque di «contribuire a illuminare il campo di forze che ha concorso alla genesi della poesia», di «escludere interpretazioni suggestive, ma storicamente estranee all'intenzionalità del poeta», di «distinguere la soggettività di lettura puramente arbitraria da quella motivata da un progetto culturale o creativo», contribuendo a «restituire dell'opera una fisionomia storicamente più attendibile per il lettore interessato alla ricostruzione d'un gusto e d'una poetica» ed «a capire ed ordinare le forme poetiche come momenti di una storia letteraria, che fa parte d'una più generale storia della cultura»⁵⁰. Tutto ciò può essere fatto confluire nella parola chiave della «storicizzazione» – di una storicizzazione che non solo è compatibile, ma che confluisce in modo coerente con istanze di origine strutturalistica.

15. Qualche parola va anzitutto detta approfittando dell'accenno, evidentemente non benevolo, a quella sospettosità nei confronti della filologia che Giuseppe Nava attribuisce al «lettore di gusto» in via di principio: almeno nel caso di Pascoli, a me sembra che questa ipotetica sospettosità avrebbe qualche ragione dalla propria parte se questo grande poeta ha dovuto attendere almeno quarant'anni, prima di essere realmente riconosciuto come tale dalla critica

⁴⁹ Giovanni PASCOLI, *Myricae*, a cura di Giuseppe Nava, Salerno Editrice, Roma 1991, p. XV.

⁵⁰ *ivi*, pp. XVI– XVII.

letteraria, beninteso con qualche meritoria eccezione. Ma che dico? Quaranta anni? Cento anni!

Ancora nel 2012, esattamente cento anni dopo la morte di Giovanni Pascoli, si possono leggere testi che contengono frasi che non hanno nulla da invidiare alla seguente citazione di Sanguineti, che del resto risale al 1969: la poesia pascoliana è «una fabbricazione sadica di macchinette liriche per lacrime, *ad usum infantis*, ma tutt'altro che inefficace sui maggiori, pazientemente manipolata sull'occasione della tragedia familiare del poeta di Barga». Traggo questa citazione dal testo di Simonetta Bartolini che commenta: «Pietra tombale su qualsiasi altra interpretazione della poesia del poeta di Barga»⁵¹. Aggiungo: oltre ad avere il carattere di una miserabile volgarità.

Di frasi come queste, anche se non altrettanto miserabili, si potrebbe fare un amplissimo florilegio traendole dalla critica letteraria pascoliana a partire da Benedetto Croce in poi. Ma non valgono il ricordo.

Più importante, io credo, è attirare l'attenzione sul fatto che le parole di Giuseppe Nava possono essere sottoscritte solo qualora si diventi consapevoli del fatto che la «storicizzazione» non può avvenire ai danni dell'opera poetica e nemmeno può ridursi ad un apprezzamento «culturale» che metta in non cale *la poesia* in quanto è soltanto *poesia*. A questa consapevolezza deve poi aggiungersi quella del problema molto serio che il «lettore di gusto» qui evocato solleva e che è semplicemente un *altro problema*. Esso, a mio avviso, non riguarda per nulla la rivendicazione di un'interpretazione «sensibilistica» o che si lascia trasportare dall'arbitrio soggettivo e nemmeno riguarda «il mito romantico dell'assoluta originalità del poeta».

16. Quest'altro problema consiste nel fatto che nella lettura dei poeti dobbiamo preservare almeno due cose: l'unità della creazione poetica e il piano dell'immaginario nel quale essa si situa.

Ora, non c'è dubbio, anche dai nostri esigui esempi, che considerazioni che si aggirano tra la linea sovrastante e quella sottostante rischiano anzitutto di frantumare quell'unità – questo è inevitabile. Prima ho parlato di sguardo che si volge altrove. Questo *altrove* è un materiale assai vario e variopinto, sono frammenti di notizie, informazioni, riferimenti e richiami linguistici e

⁵¹ Simonetta BARTOLINI, *Il 'fanciullino' nel bosco di Tolkien. Pascoli: la fiaba, l'epica e la lingua*, op. cit., p. 13.

letterari, dati biografici di ogni specie che riguardano l'autore, ma non solo lui – la madre, il padre, la sorella, gli amici, altri commentatori... – e questi frammenti si inseriscono tra una parola e l'altra del verso, frantumando l'unità del verso e dell'opera poetica nel suo insieme.

Si pensi anche soltanto all'importanza delle fonti. Si tratta di una importanza che lo stesso Pascoli difende vivacemente dedicando varie pagine nel suo scritto su Manzoni alla «notte degli imbrogli e dei sotterfugi»⁵² dando la massima importanza agli antecedenti che egli ritiene di poter ritrovare nell'*Eneide* virgiliana. Il titolo stesso del saggio «Eco di una notte mitica» rappresenta una sottolineatura di questi richiami, consapevoli o inconsapevoli che fossero: «La notte degli imbrogli e dei sotterfugi è l'ultima notte di Ilio trasformata in modo che nessuno, nemmeno Manzoni, sospetterebbe la strana trasformazione»⁵³. E non mancano in proposito prese di posizione di ordine generale. Un conto sono le imitazioni, un altro le fonti. «Già tra l'imitazione e le fonti spesso noi confondiamo; e scoprendo fonti di qualche opera d'arte, noi diciamo o intendiamo o facciamo involontariamente credere d'aver tolto qualche fronda alla corona di lauro dell'artista»⁵⁴. Il poeta non crea in senso stretto e proprio: perché la creazione è creazione dal nulla, e dal nulla non v'è uomo, nemmeno il poeta, che possa trarre qualcosa. I richiami alla tradizione letteraria sono per Pascoli più che legittimi, e del resto tutta la sua opera è straricca di questi richiami: che sono trasfigurati assumendo un'impronta pascoliana inconfondibile. La stessa riconduzione della notte degli imbrogli all'ultima notte di Troia a ben vedere è una fantasia nella fantasia, come viene giustamente notato da Nava quando parla della prodigiosa memoria poetica di Pascoli «che lo portava a riplasmare tutto il materiale che gli veniva fornito da una lettura di tipo immaginativo anziché critico»⁵⁵. Ciò viene del resto confermato da Pascoli stesso quando dice a chiare lettere di non voler fare ipotesi e cercare di documentarle con verifiche fattuali ma piuttosto, segnalando una fonte, si cerca di gettare uno sguardo sui misteriosi processi che orientano la creazione poetica.

⁵² Giovanni PASCOLI, *Miei pensieri di varia umanità*, op. cit., pp. 171 sgg.

⁵³ *ivi*, p. 178.

⁵⁴ *ivi*, p. 174.

⁵⁵ Giovanni PASCOLI, *Myrica*, op. cit., p. XXII.

La questione delle fonti pone poi un altro problema. Si è molto insistito sulle ascendenze di Pascoli da Leopardi, e non ci si lascia certo scappare qualunque cosa assomigli ad un ricordo leopardiano, l'occorrenza della stessa parola o di una parola o situazione affine. Cosicché il fantasma di Leopardi si ripresenta di continuo nei commenti. Si tratta di riferimenti culturalmente più che legittimi e giustificati, ma che non possono in via di principio essere trasferiti *nell'atto della lettura*. Non possiamo leggere Pascoli e nello stesso tempo pensare a Leopardi: sarebbe una forma di strabismo assai difficile da adottare; per non dire che non ci basterebbero i cento occhi di Argo per mantenere lo sguardo sui più di mille altri fantasmi che, nel caso di un poeta così culturalmente ricco come è Pascoli, potrebbero rivendicare la loro presenza influente.

17. Altrettanto importante è la ricerca e la segnalazione delle occorrenze di una parola, di un sintagma, di un artificio metrico peculiare ecc., soprattutto quando questa ricerca si svolge all'interno delle opere di uno stesso autore. Qui è soprattutto in questione, evidentemente, l'idea dello *stile*, e la ricerca è orientata verso la ricostruzione di una unità che oltrepassa la poesia singola ma alla quale la poesia singola appartiene. Quando la ricerca è invece a tutto campo vi sono casi di interesse molto differente. Il rischio è quello di considerazioni disintegranti. Una parola in un verso è integrata con altre parole nell'unità del verso.

Nella poesia *Nel parco* troviamo il verbo *formicolare*:

Torvo, aggrondato, il candido palazzo
formicolare ai piedi suoi li mira;
e sì n'echeggia un cupo, a quel rombazzo,
battito d'ira;

Potremmo segnalare come un caso di occorrenza la presenza di questo stesso verbo in una frase dei *Promessi Sposi*, cap. IV: «gli accessi e i contorni del convento formicolavano di popolo curioso». Mi sembra chiaro che in questa eventuale segnalazione la parola viene isolata e disintegrata dal contesto mentre per il suo senso e per la sua valenza immaginativa spesso il contesto è tutto.

Senza contare la cancellazione rovinosa dell'immagine. *Formicolare* in fin dei conti è già una parola che appartiene al linguaggio corrente, e viene impiegata di solito in rapporto ad un luogo in cui vi sono molte persone che vanno e vengono senza un particolare ordine, di qui e di là. Già essa peraltro contiene un'immagine in quanto, nella sua formazione, vi è la valorizzazione del modo in cui si comportano le formiche, valorizzazione che peraltro non viene evidenziata nel suo uso comune. Nell'esempio manzoniano del termine ed in altri esempi che si possono trarre da Manzoni («le anticamere, il cortile e la strada formicolavan di servitori»), ci si discosta ben poco dall'uso corrente del termine e l'immagine viene lasciata inoperosa. E spenta. Sempre di *molte* persone si tratta e di *luoghi in cui esse formicolano*. Del tutto diversamente stanno le cose nel contesto dei versi pascoliani. In essi quel verbo non ha a che fare con molte persone che vanno e vengono. Proprio per nulla: la piega immaginativa del verbo *non viene esaltata rispetto ai ragazzi che giocano, ma rispetto al palazzo che li guarda* e che, come è logico, li guarda dall'alto come un gigante, e dunque li vede come formiche. *Ai suoi piedi*. È veramente stupefacente il modo in cui le immagini qui scivolino l'una nell'altra – e che l'efficacia dell'immagine venga messa in risalto proprio richiamando il modo in cui noi vediamo le formiche ai nostri piedi.

Non meno interessante è che la stessa parola compaia ne *Il giorno dei morti* (*Myricae*) vv. 44-45 in un contesto del tutto diverso e in tutt'altro senso:

o miei fratelli! nella notte oscura,
quando il silenzio v'opprimeva, e vana
l'ombra formicolava di paura...

Quale distanza rispetto sia all'uso corrente, sia all'uso pascoliano che abbiamo illustrato or ora! Il formicolio ha nel senso usuale anche una seconda accezione che richiama ancora un denso andirivieni di formiche, percepite non già in un luogo, ma sul nostro corpo – e dunque tattilmente, un brulichio che ci tormenta a fior di pelle o sotto la pelle. Ma qui è la paura che *formicola* nell'ombra – l'ombra in cui non c'è nulla è invece movimentata da vibrazioni che incutono paura: ed anche in questo caso il verbo si lega immaginativamente al contesto. In rapporto a questo formicolare di paura è difficile con-

tentarsi di una *spiegazione* dell'immagine che la dissolve: ad esempio vedendo in essa soltanto la paura proiettata nell'ombra dai fratellini che stentano a prendere sonno e che vengono rassicurati dalle parole della sorella. In quel verso si avverte il brivido della morte, la cui presenza è dappertutto, nella notte oscura dove vagano solo ombre che sono anch'esse in questo brivido e persino nelle braccia incrociate sul petto dei fratellini che si addormentano rasserenati dalle parole della sorella morta: le immagini scorrono l'una nell'altra, nella piega immaginativa dell'una c'è la piega immaginativa dell'altra.

18. Con ciò perveniamo soprattutto al secondo punto che ci preme mettere in rilievo. Una lettura che vada zigzagando sulle tre rette parallele contiene il rischio di sopprimere l'immagine piuttosto che preservarla. La stessa corretta riconduzione dell'immagine sotto una tipologia retorica, in se stessa tutt'altro che priva di interesse sotto vari riguardi, rappresenta una sorta di *dissoluzione dell'immagine nella forma*: anziché attrarre l'attenzione sul *contenuto* e quindi sulle direzioni sintetiche interne alla valorizzazione immaginativa, *la distoglie verso il metodo della costruzione*: quest'operazione dice come è fatta l'immagine, non ci fa penetrare in essa e l'opera poetica viene proposta come un assemblaggio di metodi ben noti, accuratamente classificati con il loro nome e cognome.

I modi di sopprimere il piano dell'immaginario sono del resto molto vari, ed anch'essi, in fin dei conti, meriterebbero di essere in qualche modo tipicizzati e classificati. Ad esempio, nel caso di un autore in cui i riferimenti biografici sono così presenti, si può porre l'accento su di essi in modo da ricondurre la loro presenza non alla modalità in cui essi sono proposti nella poesia, ma alle vicende piccole o grandi della loro vita reale. Lo abbiamo in realtà già detto, e qui lo ripetiamo solo con altre parole: il padrone del palazzo è tanto immaginario quanto lo è il palazzo aggrondato – mentre si può arrivare ad almanaccare che siccome “il tordo zirla” soprattutto all'inizio dell'autunno, che è l'epoca della caccia, quel signore è sicuramente andato a caccia. Anche questa è una chiosa che si trova nei commenti. Allora io esigo che mi si risponda alla domanda: che ne sarà mai della chiomata signora, a caccia anche lei? E il gatto dov'era? (Amico mio, lo abbiamo già suggerito; il gatto era andato in un proverbio e là era rimasto. Quando il gatto non c'è, i topi

ballano. L'immagine contenuta nel proverbio si proietta sul gioco dei bimbi, e per questo abbiamo potuto parlare di esso come di una danza).

In queste domande indubbiamente provocatorie, ma suggerite da una chiosa, lo spostamento dei piani e il misconoscimento dell'eterogeneità dell'immaginazione è radicale e sconcertante. Invece questa eterogeneità va duramente mantenuta, essa è essenziale proprio per restare all'interno della «sostanza poetica» dei versi. Perciò noi arriveremmo a dire: se vuoi penetrare in questa sostanza, dimenticati di Mariù, della sorella reale... per te, lettore, essa vive, e vive ancora, nel sentimento, che non è nemmeno il sentimento di Giovanni Pascoli, ma è quel «sentimento» che si manifesta solo ed esclusivamente nella tenerezza dei versi in cui quel nome compare. E non diresti questo per la Silvia di Giacomo Leopardi?

19. A proposito di Leopardi: è diventato famoso il rimbrotto di Pascoli a Leopardi intorno alla donzelletta che vien dalla campagna con il suo mazzolin di rose e viole: «Rose e viole nello stesso mazzolino campestre d'una villanella, mi pare che il Leopardi non li abbia potute vedere. A questa, viole di Marzo, a quella, rose di Maggio, sì, poteva; ma di aver già vedute le une in mano alla donzelletta, ora che vedeva le altre, il Poeta non doveva qui ricordarsi»⁵⁶. Tuttavia, in coerenza con il discorso che stiamo facendo, dovremmo forse fare noi un rimbrotto a Pascoli: la donzelletta Leopardi non può averla vista, ma può averla *fantasizzata* così: con il mazzolin di rose e viole. Ho scritto una volta: «nell'immaginario non si possono commettere errori»⁵⁷. Ma ho anche introdotto una distinzione tra immaginazione come fantasia (immaginazione fantastica) e immaginazione come produttiva di immagini (immaginazione immaginosa). Ed alla luce di questa distinzione l'osservazione di Pascoli può essere difesa: infatti nel verso di Leopardi rose e viole non fanno parte di un'immagine. Dunque si può dire che esse sono effettivamente *solo* rose e viole. In questo caso si possono commettere errori. Mentre una rosa può nascere anche sulla neve, se essa sta dentro una rete di immagini.

⁵⁶ Giovanni PASCOLI, *Miei pensieri di varia umanità*, op. cit., p. 69.

⁵⁷ Giovanni PIANA, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, in Archivio Internet, p. 150.

20. In realtà, vi sono anche modi particolarmente sottili di sopprimere o comunque di indebolire il piano dell'immaginario. In *Myrica*, nella poesia *Mare* vi è questo verso:

Sul mare è apparso un bel ponte d'argento.

Credo che si debba notare intanto che qui non si dice che qualcosa sul mare *pare* un ponte d'argento, ma si parla dell'*apparire* come di un *mostrarsi*. Questa immagine è certamente suggerita da un fatto percettivo: la striscia di luce di colore argenteo che il sole produce poco prima dell'arrossamento del tramonto. Ma se noi diciamo che questo verso dà espressione ad un'illusione ottica, allora l'immagine è tolta: resta soltanto l'illusione ottica, che non a caso si chiama così. L'illusione ottica si muove tra questi due poli, prima ci appare e poi ci rendiamo conto della sua illusorietà: *così appare ma così non è*. Se non ce ne rendiamo conto non possiamo parlare di illusione. Quando invece il piano della semplice percezione è entrato in un processo di *valorizzazione immaginativa*, vengono effettuate *sintesi imaginative*. Ed una volta effettuate, queste stesse sintesi hanno operato una transizione al piano dell'immaginazione che è senza ritorno. Nell'immaginario non ci sono illusioni ottiche. Il ponte d'argento è un ponte d'argento. *Perché appare*. Certo, in questa copula è neutralizzata ogni autentica posizione d'essere. E va anche detto che la valorizzazione immaginativa non solo *non retrocede* al piano dell'essere, ma piuttosto *procede ed avanza* essa stessa e *si muove* verso nuove immagini possibili. Per questo possiamo parlare di una nozione di *simbolo* strettamente legata al tema del valore immaginativo. In rapporto a questa nozione non si può in via di principio operare una netta distinzione tra simbolizzante e il simbolizzato, poiché il simbolizzante ha a sua volta delle pieghe imaginative che puntano in diverse direzioni. Quando si parla di *allusività* del simbolo, a mio avviso, si intende in realtà proprio questa *apertura ad altro* che a sua volta deve manifestarsi. La nostra insistenza sulla necessità di leggere nel testo ciò che nel testo appare, e non qualcosa che sta fuori di esso, vale anche per le inclinazioni simboliche che debbono annunciarsi all'interno del testo e lo possono fare in molti modi. L'immagine del ponte d'argento è subito resa esplicita e lo è – non già come illusione ottica – ma come apparizione misteriosa, apparizione che è misteriosa perché evoca una

mèta: tuttavia questa rimane indeterminata, cosicché viene rafforzato retroattivamente il carattere simbolico-immaginario del ponte d'argento. La poesia si chiude, *aprendosi ad altro*, con un punto interrogativo:

Ponte gettato sui laghi sereni,
per chi dunque sei fatto e dove meni?

21. In rapporto alla breve poesia *Il lampo*, Giuseppe Nava sottolinea che essa fu concepita «come metafora degli ultimi momenti del padre agonizzante» e la prova di ciò è indicata nel passo seguente della *Prefazione* inedita di *Myrica*: «I pensieri che tu, o padre mio benedetto, facesti in quel momento, in quel batter d'ala – il momento fu rapido...ma i pensieri non furono brevi e pochi. Quale intensità di passione! Come un lampo in una notte buia: dura un attimo e ti rivela tutto un cielo pezzato, lastricato, squarciato, affannato, tragico; una terra irta piena d'alberi neri che si inchinano e si svincolano, e case e croci». Ciò basta naturalmente per giustificare una stretta relazione tra questo passo e la poesia.

E cielo e terra si mostrò qual era:

la terra ansante, livida, in sussulto;
il cielo ingombro, tragico, disfatto:
bianca bianca nel tacito tumulto
una casa apparì sparì d'un tratto;
come un occhio, che, largo, esterrefatto,
s'aprì si chiuse, nella notte nera.

Ma quale relazione? Che nella similitudine tra la casa che «apparì sparì d'un tratto» e «l'occhio, che, largo, esterrefatto, / s'aprì si chiuse, nella notte nera» venga simbolizzato l'ultimo sguardo del *padre* morente, questa poesia non lo dice proprio né direttamente né allusivamente. D'altra parte il passo citato mostra chiaramente che Pascoli nel comporre la poesia pensava all'ultimo istante di vita di suo padre. Questa circostanza deve tuttavia essere considerata come un *dato di fatto psicologico-biografico*, e dunque, come tutti i dati di fatto di questo genere, deve essere «messo tra parentesi». Del resto lo

stesso Nava riferisce il passo pascoliano alla *concezione* della poesia, quindi al processo psicologico della sua creazione, e non alla poesia stessa.

«Vuoi dire con questo che qui non c'è simbolizzazione, ma solo pittura impressionista di un lampo nella notte?» – No: non voglio dire questo. La simbolizzazione c'è. E c'è nel senso che l'immagine conclusiva dell'occhio si innesta in un contesto fortemente caratterizzato dall'*ansimare* della terra e dalla sua *livida* apparenza, dalla *tragicità* del cielo, dalla *notte nera*. Con queste caratterizzazioni si resta ancorati al piano dell'immaginario, ed esse confluiscono l'una nell'altra richiamandosi a vicenda e convergendo infine nell'immagine conclusiva. Cosicché l'«occhio che, largo, esterrefatto, / s'aprì, si chiuse, nella notte nera» può certamente a sua volta *apparire* come una cupa *allusione* all'ultimo sguardo di un morente; ma è obbligatorio aggiungere: *o ad altre situazioni interne a quella rete di immagini*. La tensione che ci spinge oltre la lettera della poesia è tuttavia ancora all'interno delle valorizzazioni delle immagini che essa propone. Tant'è che quella cupa allusione è stata da altri colta indipendentemente da quella prova documentale. Giustamente dunque Giuseppe Nava, dopo aver richiamato l'attenzione, con qualche rischio, sullo sguardo *paterno*, si limita poi ad osservare che «L'analogia casa – occhio che associa il biancheggiare della casa intravista alla luce del lampo, al biancore di un occhio aperto e subito richiuso, è una delle più intense del Pascoli e richiama *indirettamente* l'ultimo *sguardo di un moribondo*»⁵⁸.

22. Credo a questo punto di aver sia pure solo affastellato qualche argomento e qualche esempio a difesa dell'antistoricismo di Giovanni Pascoli, aprendo tuttavia degli interrogativi che vanno un poco oltre questo riferimento letterario e che interessano questioni che si possono sollevare sulla lettura dei poeti in genere. Ciò che mi preme sostenere è la necessità di separare quella che è la problematica storica – sia essa storico-letteraria o storico-biografica – dalla problematica di una lettura puntata sulla «sostanza poetica», secondo l'espressione impiegata da Giuseppe Nava che coincide poi con il «sentimento poetico» di cui parla Giovanni Pascoli. In questa separazione è implicito che il lettore deve preoccuparsi di preservare l'unità della creazione

⁵⁸ Giovanni PASCOLI, *Myricae*, op. cit., p. 236.

poetica e il piano dell'immaginario nel quale essa situa. Non già che questo compito non sia proprio anche dell'analisi e della critica letteraria – è anzi fortemente auspicabile che lo sia, ed in moltissimi casi lo è – ma non è, a quanto pare e a quanto essa stessa per lo più vuole, il suo compito primario. La parola *analisi* sembra esigere la frantumazione. E questi frantumi chiunque si accinga a leggere i poeti farebbe comunque bene a conoscerli nella misura più ampia.

Bibliografia

- BARTOLINI, Simonetta, Il 'fanciullino' nel bosco di Tolkien. Pascoli: la fiaba, l'epica e la lingua, Edizioni Polistampa, Firenze 2013.
- BERTONE, Giorgio, *Breve dizionario di metrica italiana*, Einaudi, Torino 1999.
- CARDUCCI, Giosuè, *Nuove odi barbare*, Zanichelli, Bologna 1886 (II ed.).
- CARDUCCI, Giosuè, Dello svolgimento della letteratura nazionale, Quarto discorso, in *Storia d'Italia*, Vol. III, Einaudi, Torino 1982.
- CAZZATO, Alessandro, *La musica delle parole. Giovanni Pascoli*, Florestano Edizioni, Bari 2011.
- CONTINI, Gianfranco, Conferenza tenuta a San Mauro il 18 dicembre 1955, Mondadori, Milano 1974.
- GIOVANARDI, Stefano, *Myricae di Giovanni Pascoli*, Einaudi, Torino 1995.
- HUSSERL, Edmund, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, a cura di Biemel, W. Martinus Nijhoff, 1976.
- HUSSERL, Edmund, *Idee per una fenomenologia pura*, trad. it. di V. Costa con introduzione di E. Franzini, Einaudi, Torino 2002.
- LANZA, Maria Teresa, *Le domande indiscrete*, Palomar, Bari 1997.
- PASCOLI, Giovanni, *Canti di Castelvecchio* curata da G. Nava, Rizzoli, Milano 1983.
- PASCOLI, Giovanni, *Miei pensieri di varia umanità*, Muglia editore, Messina 1903.
- PASCOLI, Giovanni, *Myricae*, a cura di Giuseppe Nava, Salerno Editrice, Roma 1991.
- PIANA, Giovanni, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-dellesperienza/100-elementi-di-una-dottrina-dellesperienza>
- ZANGARA, Adriana, Sensazioni pascoliane. La poesia e l'apparire delle cose, *Chroniques italiennes*, Vol. 1, 2011.