

# LA CIVETTA DI GIOVANNI PASCOLI

Sergio Bozzola

Università degli Studi di Padova

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0822-8080>

## ABSTRACT IT

Il saggio propone un'analisi stilistica della poesia *La civetta* di Giovanni Pascoli. L'analisi affronta distintamente le diverse componenti del testo e individua innanzitutto la compresenza di una parte narrativa e di una parte commentativa, e segue la costruzione del senso complessivo nell'articolarsi di queste due parti in relazione alle strutture sintattiche e testuali. L'analisi affronta poi l'assetto linguistico e figurale del testo segnalando l'utilizzo di una retorica che si basa sulla ripetizione (chiasmo e anafora in primo luogo), ma anche sulla disseminazione analogica. Progressivamente viene così ridotta la componente realistica e descrittiva del testo in favore di una maggiore presenza della componente simbolica e allegorica.

## PAROLE CHIAVE

Giovanni Pascoli; *La civetta*; Stile; Lingua; Sintassi; Lessico.

## TITLE

*La civetta* by Giovanni Pascoli.

## ABSTRACT ENG

The essay offers a stylistic analysis of the poem *La civetta* by Giovanni Pascoli. First, the co-presence of a narrative part and a commentary part is identified. An attempt is then made to identify the overall meaning of the text by studying the syntactic and textual structures. The analysis also addresses the rhetorical set-up of the text by pointing out the use of rhetoric that relies on repetition (chiasmus and anaphora primarily), but also on analogical dissemination. Progressively, the realistic and descriptive component of the text is thus reduced in favor of a greater presence of the symbolic and allegorical component.

## KEYWORDS

Giovanni Pascoli; *La civetta*; Style; Language; Syntax; Vocabulary.

## BIO-BIBLIOGRAFIA

Sergio Bozzola insegna Storia della lingua italiana all'Università di Padova. Si è occupato della tradizione della prosa letteraria italiana fra Cinque e Seicento, della metrica e dello stile di poeti e scrittori classici e contemporanei (Dante, Petrarca, Caproni, Montale, Calvino). Gli ultimi lavori pubblicati sono *La lirica. Dalle origini a Leopardi* (il Mulino, 2012); *Tra un'ora la nostra sorte. Le ultime lettere dei condannati a morte della Resistenza* (Carocci, 2013); *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento* (Cesati, 2016). Con Chiara De Caprio ha dedicato un volume a Calvino: *Forme e figure della saggistica di Calvino* (Salerno, 2021).

Stavano neri al lume della luna  
gli erti cipressi, guglie di basalto,  
quando tra l'ombra svolò rapida una  
ombra dall'alto:

5 orma sognata d'un volar di piume,  
orma d'un soffio molle di velluto,  
che passò l'ombra e scivolò nel lume  
pallido e muto;

10 ed i cipressi sul deserto lido  
stavano come un nero colonnato,  
rigidi, ognuno con tra i rami un nido  
addormentato.

15 E sopra tanta vita addormentata  
dentro i cipressi, in mezzo la brughiera,  
sonare, ecco, una stridula risata  
di fattucchiera:

20 una minaccia stridula seguita,  
forse, da brevi pigolii sommessi,  
dal palpitar di tutta quella vita  
dentro i cipressi.

Morte, che passi per il ciel profondo,  
passi con ali molli come fiato,  
con gli occhi aperti sopra il triste mondo  
addormentato;

25 Morte, lo squillo acuto del tuo riso  
unico muove l'ombra che ci occulta  
silenziosa, e, desta all'improvviso  
squillo, sussulta;

30 e quando taci, e par che tutto dorma  
nel cipresseto, trema ancora il nido  
d'ogni vivente: ancor, nell'aria, l'orma  
c'è del tuo grido.

1. A ben vedere, *La civetta* racconta un avvenimento consueto in un contesto di vita di campagna e dunque normale, “realistico” quanto molti altri dei quadretti campestri delle *Myricae* (nelle quali si ara, si semina, si zappa, si sentono le voci dell’avifauna, si dicono i lavori di lavandaie e giochi di bambini nel casale, di donne mature e giovani ragazze, e così via): di notte, la civetta vola passando tra i cipressi, e il suo verso sveglia e spaventa gli uccellini nei nidi, per i quali essa rappresenta una minaccia (str. I-V). A seguire, tuttavia, l’ordinarietà della scena si risolve nel commento conturbato che attribuisce a quel passaggio un valore simbolico esteso ad «ogni vivente» (v. 31; str. VI-VIII): la civetta è

la «Morte» (maiuscola nel testo, v. 25) che passa minacciosa e turba il silenzio protetto dell'intimità domestica, lasciando dietro a sé uno strascico di inquietudine.

2. Le due parti che ne vengono così marcate si sovrappongono, seguendo la linea della sintassi, ai «tre anelli» indicati da Nava e poi ripresi da Lavezzi,<sup>1</sup> poiché le pause di fine periodo contrassegnano la fine della terza strofa, quindi della quinta, oltre che di quella conclusiva. La partizione sintattica attribuisce all'intero testo una forma speculare di 3 più 2 più 3 strofe, i due modelli discorsivi individuati la ripartiscono asimmetricamente in 5 più tre strofe, in una sorta di *overlap* del racconto sulle pause della sintassi. Proveremo ad individuare, a seguire, gli strumenti formali del complesso congegno testuale che nasce da questa combinazione di "parti" sintattiche (str. I-III, IV-V, VI-VIII) e "piani discorsivi" (la narrazione di I-V, il commento di VI-VIII).

Da una parte è l'inevitabile rete di riprese che si allunga sull'intero testo, manifestazione di superficie della relazione semantica instaurata tra narrazione e commento (che implica per definizione che il commento riprenda gli oggetti narrati). Fra le molte ripetizioni a vario livello evidenti o nascoste (per le quali rimandiamo ai due commenti citati),<sup>2</sup> assumono un rilievo strutturale quelle che stringono le due estremità della poesia (parti I e III):

3 ombre, 4 ombra (parte I) → 26 ombra (parte III);  
5, 6 orma (parte I) → 31 orma (parte III);

e quelle che, come un refe che intreccia e tiene insieme il tessuto dell'intero testo, attraversano tutte e tre le partizioni:

2, 9 cipressi (parte I) → 14, 20 cipressi (parte II) → 30 cipresseto (parte III); 11-12 nido | addormentato (parte I) → 13 vita addormentata (parte II) → 29 par che tutto dorma (parte III);

Dall'altra parte è la presenza di tiranti ben più tesi che stringono fra di sé le singole parti, fortemente caratterizzate da una studiata retorica della *repetitio*. Ecco infatti, nella prima parte, la «ripetizione pressoché letterale, ma con inversione chiasmica»<sup>3</sup> dell'inizio della prima strofa nella terza: vv. 1-2 «stavano [...] | gli erti cipressi» - vv. 9-10 «ed i cipressi [...] | stavano» - a stringere dunque la prima parte nelle sue estremità. E nella

<sup>1</sup> GIOVANNI PASCOLI, *Myricae*, a cura di Giuseppe Nava, Salerno, Roma 1991, p. 84; GIOVANNI PASCOLI, *Myricae*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Mondadori, Milano 2015, p. 213.

<sup>2</sup> Ma cfr. anche GIUSEPPE NAVA, *Storia di "Myricae"*, in GIOVANNI PASCOLI, *Myricae*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, Sansoni, Firenze 1974, p. LXXIII.

<sup>3</sup> GIOVANNI PASCOLI, *Myricae* (Nava), cit., p. 85.

seconda parte, la figura inversa che invece vincola, e ancora in ordine chiasmico, fine della quarta e inizio della quinta strofa, come in un lascia e prendi: v. 15 «una stridula risata» - v. 17 «una minaccia stridula». Per finire nella parte III con l'anafora di «Morte» (vv. 21 e 25), che scandisce un'ampia inarcatura sintattica che scavalca, come in nessun altro punto del testo, la partizione strofica.

3. A differenziare, e vorrei dire proprio differenziare nel tono, il piano della narrazione dal commento, stanno dunque due modelli formali opposti, la geometria chiusa del chiasmo (narrazione; parti I e II); la linea continua e aperta dell'anafora (commento; parte III); modelli che oppongono l'immobilità minacciosa al movimento, l'energia potenziale (la «minaccia») all'energia cinetica («Morte, che passi»). Lo scarto tra i due piani è inoltre nei tempi verbali, che sono appunto narrativi nella prima sezione: 1, 10 «stavano», 3 «svolò», 7 «passò», «scivolò»;<sup>4</sup> coniugati al presente a-temporale nel commento, ad indicare situazioni e processi di ogni tempo e di tutti: 21 «passi», 26 «muove», 28 «sus-sulta», 29 «dorma», 30 «trema», 32 «c'è». Si costituisce qui dunque quell'opposizione tra due modelli discorsivi differenti, quella «doppia articolazione del discorso» retoricamente risolta nella «narrazione» e nell'«allocuzione» («Morte... Morte... Morte...»), individuata da Soldani come tratto ricorsivo della poesia pascoliana.<sup>5</sup>

La narrazione e il commento/allocuzione si oppongono inoltre come la concretezza sensoriale si oppone all'astrazione concettuale. Nella parte I prevale il lessico della percezione visiva:

1 *neri*; 1, 7 *lume*; 2 *erti*, *guglie di basalto*; 4 *ombra*; 10 *nero colonnato*;

visibilità potenziata dal verbo sotto *ictus* di prima che apre il testo e che viene ripreso, ancora in posizione iniziale, al v. 10: «stavano»; verbo che valorizza semanticamente «l'icasticità» dell'accezione dell'omologo latino (es. Or. *Carmina*, 1, 9, 1 *vides ut alta stet nive candidum Soracte*),<sup>6</sup> propria già dei versi latini di Pascoli, a restituire il profilo nero dei cipressi che si stagliano contro lo sfondo grigio-argento della luce lunare. Mentre nella seconda parte è valorizzata la percezione acustica:

15 *sonare*; 15, 17 *stridula*; 18 *pigolii*;

<sup>4</sup> Al v. 15 la temporalità non è marcata, in virtù dell'infinito narrativo di 15 «sonare, ecco», che tuttavia viene ancorato al tempo del racconto proprio dall'avverbio presentativo «ecco».

<sup>5</sup> ARNALDO SOLDANI, *Narrazione e dialogo: la messa in scena dei "Canti di Castelvecchio"*, in ID., *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Carocci, Roma 2010, p. 186.

<sup>6</sup> Cfr. ALFONSO TRAINA, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, a cura di Patrizia Paradisi, Pàtron, Bologna 2006 (ed. or. Le Monnier, Firenze 1971), p. 106.

cui contribuisce la ripetizione del verbo chiave «stridere», che amplifica nella forma sonora il significato, e proprio per questo valorizza sulla stessa linea fonosimbolica i nessi di occlusiva più liquida e le sibilanti del co-testo: «SoPRa, denTRo, BRughiera, BRevi; ciPReSSi, Sonare, Seguita, SommeSSi». Al commento è riservato il piano astratto della *meditatio mortis*, nel quale oggetti e percezioni divengono parte di considerazioni sulla ricaduta di quel passaggio nella vita riparata del nido; e l'«ombra» (v. 26), se al v. 4 designava il passaggio notturno del rapace al lume della luna, ora è allegoria dello spazio domestico minacciato dalla Morte («l'ombra che ci occulta | silenziosa»); il piano riflesso del discorso giustifica infine la comparsa dell'unico attributo psicologico dell'intera poesia, «triste» (v. 23).

4. Si delinea in tal modo una dinamica delle forme che corrisponde ad una progressione del senso. La straordinaria tenuta verticale del testo si può verificare all'esame delle catene anaforiche, che oppongono gli oggetti-scenario, uguali a sé stessi da inizio a fine testo, alle isotopie dinamiche cui è affidato lo sviluppo del discorso. Da una parte lo “sfondo” della luna e dei cipressi; dall'altra i protagonisti, la civetta (il suo volo) e il nido. La luna compare solo nella parte I (dunque solo nella narrazione), come luce di scena (la luna è la luce che promana): si veda al v. 1 «lume della luna», con messa in rilievo a soggetto sintattico del dato percettivo, cui è subordinato come complemento l'agente;<sup>7</sup> e infatti nella seconda occorrenza ne rimane solo la metonimia ulteriormente caratterizzata nella sua sfumatura cromatica e nell'alone di silenzio di cui è soffusa: 7-8 «lume | pallido e muto». I cipressi sono presenti nelle tre parti e dunque scorrono dalla narrazione al commento. Ma nella narrazione ne viene valorizzato l'impatto visivo (lo si è visto): 2 «erti cipressi, guglie di basalto», 9-10 «cipressi [...] stavano», 10 «nero colonnato», 11 «rigidi»; nel commento sono circoscritti entro la neutralità referenziale del nome collettivo «cipresseto» (v. 30): lo slittamento lessicale è un ulteriore segno del passaggio da una narrazione porosa a tutte le sollecitazioni percettive ad un commento orientato all'astrazione della sintesi.

Quanto a quelli che potremmo indicare come i due antagonisti della scena, prendiamo dapprima la civetta e la costellazione delle sue estensioni analogiche. La catena anaforica che se ne evince nella parte I muove verso una progressiva, straordinaria iperindeterminazione dell'oggetto, confondendo sempre di più le linee della sua forma oggettiva nell'insieme sfumato e vieppiù indistinto delle impressioni che suscita. Mai nominata nel testo, la civetta viene individuata prima metonimicamente nell'«ombra» che «svola» (vv. 3-4; effetto visivo per la causa). Quindi l'ombra scorre per paronomasia

<sup>7</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 242-243. Sulla possibile fonte del sintagma cfr. par. 6. Sull'«impressionismo linguistico» del Pascoli latino, vedi le acute osservazioni di ALFONSO TRAINA, *Il latino del Pascoli*, cit., pp. 116-117.

nell'«orma» (v. 5), che sfuma l'oggetto nella sua traccia:<sup>8</sup> metonimia di una metonimia, potremmo dire, immediatamente spostata nel dominio del sogno (v. 5 «orma sognata») e dunque compromessa nella sua oggettività di evento. Quell'«orma», inoltre, a rendere il volo del rapace notturno (silenzioso, e dunque percepibile quasi solo nello spostamento d'aria che determina), viene nuovamente caratterizzata al v. 6 con predicati che dematerializzano e fanno evaporare l'oggetto nella sinestesia: l'orma è «d'un soffio, molle» come il «velluto».<sup>9</sup> Si compie così, tra il v. 3 e il v. 6, la dissoluzione dell'oggetto nell'incertezza e nell'indeterminatezza della sua percezione, la sua «scorporazione»<sup>10</sup> tra coscienza e sogno.

Nella parte II, trascorrendo dalla vista all'udito, la percezione acustica del passaggio della civetta si precisa in due tempi: dapprima suono improvviso e cacofonico, associato alle superstizioni popolari legate alla figura di malaugurio della strega:<sup>11</sup> vv. 15-16 «stridula risata | di fattucchiera»; immediatamente dopo esplicitato come avvenimento infausto nella «minaccia», che rimane «stridula» (v. 17), con l'acquisto espressivo di una parola astratta («minaccia») che prepara il prossimo passaggio al commento. Nella sua ultima sembianza linguistica, la civetta diviene, da animale notturno inquietante e infausto, allegoria della morte, e il lessico che ne significa il verso è sigillato da un umanissimo «grido» (31-32 «l'orma | c'è del tuo g.»).

L'isotopia del nido si sviluppa coerentemente alla vicenda della civetta, poiché (come si notava) vi è diegeticamente correlata. E come la civetta, il nido è inizialmente assunto nel testo in quanto tale, luogo presumibile d'una nidiate di cui non si fa menzione diretta nel testo. Dapprima il nido è «addormentato» (v. 12; parte I), e parte di «tanta vita addormentata» (v. 13; parte II); poi il passaggio della civetta suscita «breve pigolii sommessi» (v. 18; parte II), dunque risveglia i piccoli che immaginiamo spaventati dalla mi-

---

<sup>8</sup> La progressione è corroborata *in extremis* nella correzione che interviene tra la quarta e la quinta edizione delle *Myricae*: «ombra da l'alto» → «orma da l'alto» (PASCOLI, *Myricae* [ed. critica Nava], cit., p. 71, app.): la correzione rende coerente la progressione di cui si va discorrendo da un dato visivo ad un dato percettivo più sfumato, nella serie: «ombra» (v. 3) → «ombra dall'alto» (v. 4) → «orma sognata» (v. 5).

<sup>9</sup> Su *soffio*, cfr. GIAN LUIGI BECCARIA, *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, in ID., *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Garzanti, Milano 1989, p. 168, dove la voce è compresa fra le parole che designano «l'espressione che non raggiunge mai, o raggiunge a fatica, l'esplicito, o rientra nel silenzio, s'arresta al rumore fiavole, alle voci che non hanno suono, che ce l'hanno al limite della percettibilità».

<sup>10</sup> ALFONSO TRAINA, *Il latino di Pascoli* cit., p. 98.

<sup>11</sup> Nava rimanda a sua volta all'*Ornitologia* di Savi, nella quale è menzionata la superstizione popolare: cfr. GIOVANNI PASCOLI, *Myricae* (Nava), cit., p. 84. È notevole che in quel medesimo contesto vi sia la descrizione generica degli uccelli di rapina che «ai crepuscoli, *al lume della luna* [...] ci vedono chiaramente» (p. 68 dell'ed. cit., c.vo mio).

naccia. Nel passaggio al commento, così come l'ombra diviene metafora dello spazio domestico protetto (v. sopra), e la civetta allegoria della Morte, il nido cessa di significare sé stesso e diviene figura della casa «d'ogni vivente» (v. 31).

5. La dissolvenza della narrazione nel commento, della vicenda della civetta e del nido nell'incombenza della morte sulla vita, è per così dire fluidificata dall'occultamento sistematico degli oggetti a favore delle loro impronte, delle loro tracce sensibili (non la civetta, ma la sua ombra-orma; non gli uccellini, ma i loro pigolii e il nido che li contiene): proprio perché indeboliti nella loro consistenza di *realia*, quegli oggetti, in virtù del *tertium* che condividono con la Morte (il passaggio silenzioso e dunque proditorio; la minaccia e la paura), consentono il transito testuale all'allegoria. Ora, tale processo di sottrazione della causa a favore dell'effetto, dell'oggetto per le sue manifestazioni, è documentato dagli abbozzi, risultato di un lavoro sistematico di implicitazione che è una delle linee costanti dell'elaborazione delle *Myricae* e che dunque trova in questa sede una sua specifica funzione coesiva.<sup>12</sup>

5.1. Seguiamo fra le carte dapprima gli oggetti di sfondo, la luna e i cipressi.<sup>13</sup> La loro valorizzazione visiva nel testo definitivo viene conquistata, fra abbozzi in prosa e scartafacci versificati, in modo progressivo. Innanzitutto nella dinamica reciproca di primo e secondo piano, specialmente nell'elaborazione della parte I. In CP 246 c. 16 r. la luna è destinataria di un vocativo, i cipressi ne sono il contesto:

246 c. 16 r. più bianca m'eri tra i cipressi, o luna | quasi in un tempio a guglie di  
basalto;

nel *verso* della carta successiva, in prosa, lo scenario mantiene le stesse priorità: «La luna pende tra i cipressi»; alla r. 18 una prima inversione visiva: «I cipressi stanno ritti sotto la luna»; ma l'assetto rimane tale e quale negli abbozzi di c. 20 r. «Bianca [poi "candida"] pendì tra i cipressi, o luna | come in un tempio» ecc.; e così ancora in CP 35 (con altre varianti non pertinenti); finché in CP 36 si invertono, dal punto di vista visivo, le posizioni degli uni e dell'altra: «Stanno i cipressi al lume della luna». E per la prima volta la luna scade a predicato di «lume» («lume della luna», e non «luna candida|bianca»), con ciò assumendo la sua funzione di luce di sfondo, dismettendo quella di interlocutrice

<sup>12</sup> Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Un'introduzione a "Myricae"*, in ID., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino 1987, p. 94 (ed. or. in GIOVANNI PASCOLI, *Myricae*, Rizzoli, Milano 1981, pp. 5-70): «Tutto il movimento correttorio tende a conservare e implicitare (cioè anche in-determinare)».

<sup>13</sup> I riferimenti rimandano sempre a GIOVANNI PASCOLI, *Myricae* (ed. critica Nava), cit., t. II e al sistema di sigle ivi adottato. Indichiamo con barra verticale l'a capo nel ms., doppia barra verticale l'a capo con riga vuota intermessa.

leopardiana del soggetto, potenziando il piano visivo dei cipressi che si stagliano su quello sfondo. Ed è infatti in questa stessa carta che essi conquistano per la prima volta un attributo coloristico (i cipressi stanno «neri»), per quanto immediatamente cancellato a favore di «rigidi»; mentre la luna perde il proprio («bianca | candida»). Se ora seguiamo nelle carte i cipressi nella sequenza ordinata delle successive riscritture, si potrà prendere atto che, parallelamente a questo spostamento, essi sono sempre più valorizzati visivamente, sagome nere contro lo sfondo del lume della luna (che diviene presto non più bianco ma, dal CP 37, «pallido e muto»<sup>14</sup>):

CP 246 c. 16 r. (cit.) *tra i cipressi* → CP 36 *stanno i cipressi* → CP 37 *Stavano neri al lume de la luna | li erti cipressi*:

l'ultima variante corrisponde al verso definitivo della prima edizione, e pone impressionisticamente in primo piano, con l'aggettivo in funzione predicativa, la qualità visiva, mentre sposta rematicamente a destra i cipressi potenziando l'impatto stentoreo del verbo «stavano» (di cui sopra): «Alla visione lineata delle sostanze succede un effetto cromatico e luministico entro quella che nel linguaggio figurativo sarebbe l'«*impression*»».<sup>15</sup>

5.2. L'oggetto tematico primario della poesia compare solo negli abbozzi in prosa, mai in quelli versificati. E infatti, se è fondata l'ipotesi di Nava che l'appunto sul foglietto CP 98 sia un primissimo frammento della poesia risalente al 1890, ebbene, quel frammento da subito indica la sensazione visiva e quasi tattile del passaggio del rapace, non il rapace stesso: «Più | | su cui passò [→ sfiorò] | orma». Il quaderno CP 246, c. 17 v. reca un abbozzo in prosa versificata<sup>16</sup>, nella quale dopo la menzione di un'«ombra di volo», viene esplicitato quasi come in una glossa: «È la civetta». Così ancora a c. 20 v. – dopo una prima ipotesi versificata della prima strofa – e in CP 35; mentre nel passaggio cruciale (lo si è visto) di CP 36 la menzione del rapace viene a cadere, e diventa per la prima volta il titolo della poesia in CP 37, nel quale il testo si avvicina alla versione definitiva. Gli abbozzi in prosa, gli appunti preparatorî, indicano l'agente a modo quasi di spiegazione; nel momento in cui Pascoli costruisce il testo nella sua forma poetica propria (gli endecasillabi più il quinario delle saffiche), ne rimangono solo gli effetti del volo e del verso sinistro. La prosa spiega, esplicita le cause, allinea i dettagli; i versi rappresentano, descrivono gli effetti, rastremando il testo a favore degli elementi essenziali. L'una è «la

<sup>14</sup> Mutuando il secondo aggettivo, per enallage, dal foglio 36, in cui «muto» era il volo della civetta e non il lume: «volar di piume | morbido, muto».

<sup>15</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Sulla trasformazione dell'«Après-midi d'un faune»*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 59.

<sup>16</sup> Definirei così i casi in cui l'abbozzo simula gli a capo della versificazione, ma non risultano veri e propri versi dal punto di vista ritmico e sillabico.

spiegazione della poesia», gli altri «la poesia», secondo un appunto quasi stizzito che Pascoli lascia negli scartafacci dell'*Assiuolo*.<sup>17</sup>

5.3. Contestualmente sono aboliti dal testo altri personaggi di scena, ma ne sono nuovamente conservate le tracce sensibili ed emotive. L'abbozzo in prosa versificata che rende esplicita la presenza della civetta ne mette allo scoperto anche gli antagonisti:

È la civetta dal volo muto [...]. || [...] triste visione: in ogni cipresso | è un nido di cardellini, | in ogni nido trema ora un | cuore di madre. || A me par quasi di sentire i palpiti | di quei piccoli cuori: | [...] nido che è costato molte fatiche. | La felicità era grande (CP 246 c. 17 v.).

Nell'elaborazione «madre» e «cardellini» verranno meno. Gli uccellini sfumano progressivamente negli scartafacci residuando alla fine del processo nell'identificazione con il «nido»: CP 35 «un nido | di cardellini» → CP 36 ancora «un nido di cardellino» → CP 37, scompare l'uccellino e rimane «un nido | tra i rami | addormentato» e subito dopo «tanta vita addormentata». Lo stesso ms. acquisisce in una seconda minuta i «pigolii sommessi», e la smaterializzazione dell'agente nelle sue metonimie è così compiuta.

Così è della «madre». Cui è inizialmente attribuito nella versione in prosa il cuore tremante («trema... un cuore di madre»). Ma questa madre trepida è già cancellata nella seconda minuta di CP 37, in cui restano solo (s'è visto) i pigolii dei suoi piccoli, con una proiezione del suo tremito a «tutta quella vita | dentro i cipressi», così ricompreso in un sintagma generico che già sta cominciando a far transitare il testo dal particolare dell'avvenimento narrato al generale della vita e dei viventi. La transizione si compie nella terza minuta di CP 37 che abbozza per la prima volta la conclusione della poesia, là dove «trema ancora il nido | d'ogni vivente».

5.4. Concorrono a questa riduzione della quota realistico-descrittiva del testo a favore della sua torsione simbolico-allegorica altri aspetti minuti della sua elaborazione, che rispondono ad una tendenza generale all'abolizione o riduzione dei dettagli estranei alla dinamica centrale dell'avvenimento e del commento. Tra gli oggetti di scena, ad esempio, la «terra» e il «prato», con le relative qualificazioni: da CP 246 16. r. «più verde, o terra» (in parallelismo con «più bianca m'eri... o luna» dello stesso abbozzo) a 17 v., in cui la terra diviene «la prateria» che «biancheggia» (riflesso cromatico della luce lunare), con una prima semplificazione grazie alla cancellazione del dettaglio cromatico superfluo del «verde»; a 20 v. dello stesso ms. rientra il «bianco prato», poi «chiaro» (CP 35) per ridurre il riferimento ridondante alla luce lunare (che rimane ad aprire il testo: «Bianca pendevi tra i cipressi o luna»); finché da CP. 36 «prato» o «terra» scompaiono definitivamente. Il colore della luce lunare verrà recuperato nella fase successiva testimoniata

<sup>17</sup> PASCOLI, *Myrica* (ed. critica Nava), cit., p. 452.

da CP 37, ma arricchito semanticamente in quanto non più «bianco» o «chiaro» ma allusivamente «pallido» («lume | pallido e muto», come nel testo definitivo, vv. 7-8), a corroborare ancora una volta, nell'acquisita connotazione psicologica e luttuosa dell'aggettivo, il transito verso la parte commentativa del testo.

6. La dinamica, dunque, del testo è il risultato di una complessa elaborazione che potremmo ricondurre genericamente alla dialettica di determinato e indeterminato, di cui nella celebre interpretazione continiana del linguaggio di Pascoli.<sup>18</sup> Il determinato sembra dissolversi nella progressione di cui abbiamo detto sopra (par. 4), messa bene in evidenza dall'elaborazione del testo (par. 5), elaborazione definita per questo una «correzione di rotta» da Giovanardi: «I contorni della descrizione, dapprima nettissimi [negli abbozzi], si fanno qui [nel testo finale della *Civetta*] più sfumati e confusi, in una tendenza all'indeterminato e all'impalpabile come incarnata nel dittico *orma-ombra*».<sup>19</sup> Ma quelle immagini, quella concentrazione straordinaria di analogie tra metonimiche, sinestetiche e metaforiche, che caratterizza il piano della narrazione e in particolare le prime tre strofe, ha la precisa finalità di “determinare” il volo della civetta, restituendone realisticamente (e quasi, diremmo, farne immaginare al lettore) la percezione del passaggio. Al punto che se ne trova una fonte addirittura lessicale nell'*Ornitologia toscana* di Paolo Savi, cui rinviano Nava e Lavezzi per documentare il riferimento scientifico di quella descrizione. Allargando appena i confini delle parti di testo ivi citate si sorprende, nella descrizione del volo delle civette, l'osservazione che il loro ridottissimo impatto sonoro dipende dal fatto che «la natura rivestì tutte le penne remiganti delle Strigi di una sottile peluria, di *un delicato velluto*, che smussa l'urto dell'aria, ed impedisce qualunque romore» (c.vo mio).<sup>20</sup> La convergenza lessicale che abbiamo messo in rilievo con il corsivo conferma il valore *in primis* descrittivo dell'immagine del velluto,<sup>21</sup> tecnico e non sfumato, che congiuntamente allo slittamento paronomastico e metaforico di «ombra» in «orma», e alla sua qualificazione con l'immagine del «soffio molle», restituisce l'impressione del

<sup>18</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, cit., p. 240 e *passim*.

<sup>19</sup> STEFANO GIOVANARDI, “*Myrica*” di Giovanni Pascoli, in ALBERTO ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. L'età contemporanea. Le opere 1870-1900*, Einaudi, Torino 2007 (ed. or. ivi, 1995), p. 716.

<sup>20</sup> PAOLO SAVI, *Ornitologia toscana ossia descrizione e storia degli uccelli che trovansi nella Toscana con l'aggiunta delle descrizioni di tutti gli altri proprj al rimanente d'Italia*, Tipografia Nistri, Pisa 1827, t. I, p. 68.

<sup>21</sup> Prima, dunque, dell'«effetto di morbidezza luttuosa» indicato in GIOVANNI PASCOLI, *Myrica* (Nava), cit., p. 86 n.

passaggio del rapace quasi piuttosto tattile (lo spostamento d'aria) che acustica, e comunque sempre solo intravista nella semioscurità della notte lunare («ombra»)<sup>22</sup>. Se è mai lecito un appello all'esperienza, direi che solo chi ha potuto sperimentare di persona il volo della civetta può davvero comprendere fino in fondo la straordinaria efficacia rappresentativa di questi versi.

La modulazione della narrazione nel commento, si notava, viene sostenuta dalla progressiva riduzione dei *realia* a favore delle loro tracce, riduzione che consente, liberando in un certo senso il testo dal loro peso, lo stacco del commento e il passaggio dal simbolo all'allegoria.<sup>23</sup> Ma certo, la geometria di questa separazione non rende giustizia ad un testo che prima anticipa per via allusiva e connotativa l'allegoria, poi conserva e protrae i segnali impliciti e sottotesto che la anticipavano nella sua rete di ripetizioni (par. 2). Le figure sostitutive della civetta, e specialmente la menzione del suo verso, non sono certamente confinabili nella lettera del loro primo significato (il suono stridulo che viene descritto anche da Savi) cui rimanda il piano della descrizione, e già suggeriscono il tema luttuoso; quella «minaccia stridula» (v. 17) già sembra incombere su «ogni vivente» (v. 31), in virtù proprio della dissimulazione dei cardellini e della loro madre in «tutta quella vita» (v. 19). Ma c'è di più. Perché proprio l'irrompere del verso della civetta nella parte narrativa apre una fenditura, vera e propria faglia sul rimosso: in una poesia interamente costituita da endecasillabi a base giambica (con *ictus* di quarta ed eventualmente sesta e ottava, con una notevole ricorrenza dell'*ictus* di prima), perfettamente armonizzati con i quinari che chiudono ciascuna saffica, prorompe l'unico verso sincopato con contraccanto in seconda e terza sede, «sonare, ecco, una stridula risata». Il perturbante, quel «grido», come sarà rinominato nell'ultima parola della poesia, smaglia la compatta tramatura ritmica degli endecasillabi come l'irrompere di un sintomo. Ecco dunque come il descrittivismo proverbialmente determinato e realistico è mazzato dall'indeterminato,

<sup>22</sup> In questo senso, GIUSEPPE NAVA, *Storia di Myrica*, cit., p. LXXIII discorre a mio avviso impropriamente di «morbidezza luttuosa» cit., a proposito delle sensazioni tattili in margine alla rappresentazione del volo nell'elaborazione del testo: quelle figure sono un formidabile strumento *in primis* descrittivo, a restituire la straordinaria levità e quasi impercettibilità del volo notturno delle strigi.

<sup>23</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *Antologia pascoliana*, Carocci, Roma 2014, p. 10: «[...] il suo sempre presente *simbolismo* [...], conservi questo la sua polivalenza e ambiguità o coesista con ciò che dobbiamo pur chiamare *allegorismo*» (c.vi nel testo); ma cfr. *contra* STEFANO GIOVANARDI, «Myrica» di Giovanni Pascoli, cit., p. 716: «La poesia non sopporta una lettura allegorica»; rimane tuttavia che il piano del commento rappresenta una traduzione puntuale e univoca dell'oggetto nel suo significato secondo, privo di ambiguità e plusvalenze e inserito in una struttura narrativa, secondo un'accezione di *allegoria* scaricata del suo spessore storico e contrapposta all'evasività, allusività e polivalenza del *simbolo* (cfr. GIAN LUIGI BECCARIA, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 1996 [ed. or. ivi, 1994], s.vv. «allegoria» e «simbolo»); anche il tasso di convenzionalità della raffigurazione (proprio dell'allegoria nelle sue espressioni storiche) trova conferma in questa sua declinazione moderna, sulla scia delle credenze popolari che associavano la civetta alla morte, ben note all'autore e documentate nei commenti citati: v. ad es. GIOVANNI PASCOLI, *Myrica* (Nava), cit., p. 84.

da cui non è forse mai veramente distinguibile. Mai come in questo caso il linguaggio di Pascoli si sottrae ai perimetri troppo stretti delle nostre formule critiche.

BIBLIOGRAFIA

- GIAN LUIGI BECCARIA, *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, in ID., *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Garzanti, Milano 1989, pp. 163-179.
- ID. (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 1996 (ed. or. ivi, 2004).
- GIANFRANCO CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 219-245.
- ID., *Sulla trasformazione dell' "Après-midi d'un faune"*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 53-67.
- STEFANO GIOVANARDI, *"Myricae" di Giovanni Pascoli*, in ALBERTO ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. L'età contemporanea. Le opere 1870-1900*, Einaudi, Torino 2007 (ed. or. ivi, 1995), pp. 699-732.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Un'introduzione a "Myricae"*, in *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino 1987, pp. 69-120 (ed. or. in GIOVANNI PASCOLI, *Myricae*, Rizzoli, Milano 1981, pp. 5-70).
- ID., *Antologia pascoliana*, Carocci, Roma 2014.
- GIOVANNI PASCOLI, *Myricae*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, Sansoni, Firenze 1974.
- ID., *Myricae*, a cura di Giuseppe Nava, Salerno, Roma 1991.
- ID., *Myricae*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Mondadori, Milano 2015.
- PAOLO SAVI, *Ornitologia toscana ossia descrizione e storia degli uccelli che trovansi nella Toscana con l'aggiunta delle descrizioni di tutti gli altri proprj al rimanente d'Italia*, Tipografia Nistri, Pisa 1827.
- ARNALDO SOLDANI, *Narrazione e dialogo: la messa in scena dei "Canti di Castelvecchio"*, in ID., *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Carocci, Roma 2010, pp. 177-207.
- ALFONSO TRAINA, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, a cura di Patrizia Paradisi, Pàtron, Bologna 2006 (ed. or. Le Monnier, Firenze 1971).



Share alike 4.0 International License