

DALLA SALA FERRI

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI*

Pascoli: linguaggi e fantasmi

Vorrei iniziare ricordando il profondo cambiamento portato negli studi pascoliani dal saggio di Gianfranco Contini dedicato esplicitamente all'aspetto linguistico della poesia di Giovanni Pascoli, letto a San Mauro nel 1955. Il centro del discorso può essere individuato in affermazioni come questa, rimandando all'operazione di Wagner sul superamento delle barriere tra parola, musica e spettacolo:

Pascoli ha cercato di sopprimere una frontiera affine, una frontiera che, se non era proprio quella di musica e poesia, era la frontiera sua parente tra la grammaticalità della lingua e l'evocatività della lingua.¹

In realtà, come avviene spesso con Contini, dietro l'angolatura apparentemente parziale dell'oggetto 'linguaggio' si nasconde una visione complessa dell'intero autore. In altre parole, Contini esprime, sotto e attraverso l'analisi di una campionatura estrapolata da zone diverse dell'opera, una visione complessa e articolata. Tanto complessa che a distanza di decenni (nel 1982) sarà proprio un filosofo, Giorgio Agamben, a ripartire dall'intuizione di Contini intorno alla poesia come lingua morta per sviluppare un

* Pubblichiamo qui la conferenza di Marco Antonio Bazzocchi tenuta in Sala Ferri il 3 novembre 2022, per il ciclo OttoNoveCento.

¹ Il saggio nasce come introduzione a G. PASCOLI, *Il fanciullino*, Milano, Feltrinelli 1982 (collana «Saggi brevi», a cura di Franco Rella), qui p. 8. Oggi si trova riunito in G. AGAMBEN, *Categorie italiane. Studi di poetica e letteratura*, con postfazione di A. CORTELESSA, Bari, Laterza 2010, pp. 61-72.

discorso che tocca Pascoli e lo inserisce in un ampio panorama intorno alla concezione di «lingua morta» come lingua grazie alla quale Pascoli e altri scrittori italiani diventano i testimoni della morte iscritta in ogni lingua poetica. L'affermazione citata sopra di Contini diventa, in Agamben, una oltranza che supera di gran lunga le intenzioni di Contini:

La poesia – dice Pascoli – parla in una lingua morta, ma la lingua morta è ciò che dà vita al pensiero. Il pensiero vive della morte delle parole. Pensare, poetare significherebbero, in questa prospettiva, far esperienza della morte della parola, proferire (e resuscitare) le morte parole.²

Ma non è su questo che mi sembra oggi importante fermarsi. Piuttosto mi preme sottolineare che dopo Contini, e dopo una lunga tradizione di studi dedicati proprio al Pascoli sperimentatore nella lingua (possiamo aprire la forbice dal Beccaria di *Autonomia del significante* al Traina del *Latino del Pascoli*) si sia verificato un inevitabile cambio di rotta negli studi sull'autore. Mi sembra che questo nuovo passaggio, questa specie di 'limitare' (per stare dentro un simbolo pascoliano e prima ancora leopardiano) sia segnato da due opere monumentali, nate pressappoco nella stessa epoca pur con intenzioni diverse, anzi sarebbe meglio dire contrapposte: da una parte la monumentale interpretazione allegorica di Maurizio Perugi, che si esplica nei due solidi volumi antologici della Ricciardi e poi in un volumetto della ahimè scomparsa collana «I Paralleli» del Saggiatore, con una scelta ridotta dei *Canti di Castelvecchio*, dall'altra la labirintica, complessa, tanto melodrammatica quanto romanzesca ricostruzione di vita e opere pascoliane, sempre antologizzate, nei due Meridiani firmati da Cesare Garboli e usciti dopo l'annuncio squillante delle *Poesie famigliari*, rese pubbliche in due edizioni diverse, prima Biblioteca Mondadori e poi NUE Einaudi (con titolo *Trenta poesie famigliari*), a siglare l'incestuosa sorellanza (ben intonata dai contenuti stessi del volume) tra le due case editrici all'ombra del dominio unico di famiglia illustre.

Contini aveva tagliato, e lanciato l'idea di un Pascoli integralmente leggibile tra icasticità del linguaggio e sua evaporazione per spinta opposta. Gli interessava cioè dimostrare non solo il movimento da pre-grammaticale e post-grammaticale, cioè suono che diventa senso e poi ritorna a essere suono (fenomeno che attira Agamben in una serie di elucubrazioni sul 'gramma' cioè sulla lettera, con dietro il fantasma di San Paolo, e il correlativo rapporto tra lettera e spirito). In realtà, l'intuizione di un Pascoli Notache si

² Nota mancante

legge a ‘frammenti’, che costruisce per processi di assemblamento musivo era presente nella tradizione critica almeno da Renato Serra in poi. Pier Paolo Pasolini, nell’organizzare velocemente la sua tesi di laurea sotto i bombardamenti della primavera estate 1945, aveva proposto una sua *Antologia* della lirica pascoliana, alla quale va ancora il merito di non essersi fermato solo sulle raccolte più osservate, *Myricae* e *Canti*, ma di aver spinto la sua attenzione verso zone meno conosciute, forse ancora oggi, che implicano *Odi e Inni*, o i poemetti come *Paulo Uccello*, o i *Poemi del Risorgimento*. Per Pasolini le intuizioni di queste sue analisi diventavano poi la base per sterzare, sempre in quel fatidico 1955, verso un Pascoli che si irradia in tutta la poesia del primo novecento, nel saggio che apre il primo numero di «Officina». Anche in questo caso però, al di là dell’effetto Pascoli (poi si parlerà di un effetto Serra e di altri effetti via via disseminati dalla critica letteraria), Pasolini identificava nel poeta una ossessione narcisistica che allargava il perimetro degli oggetti ma manteneva costante le modalità espressive.

Perugi e Garboli spostano il baricentro e inaugurano un nuovo corso degli studi pascoliani, un corso dentro al quale riconosco anche il mio lavoro e quello di altri studiosi della mia generazione

Se si percorre questa direzione diventa però necessario spostare la prospettiva inerente all’intera opera pascoliana.

Riporto solo un esempio, sempre prelevandolo da Contini. La diagnosi di «poesia frammentaria» è ineludibile nel suo discorso. L’esemplificazione stessa non si ferma mai su interi testi ma sempre su frammenti estrapolati (in questo Pasolini si muove su un’altra direzione, in quanto quasi sempre propone testi interi, anche quando affronta testi estesi come i *Conviviali*). L’idea di fondo è che Pascoli sia programmaticamente discontinuo, che abbia cioè alternato in modi diversi, ma sempre con la stessa consapevolezza espressiva, determinatezza e indeterminatezza. Il che porta all’elaborazione di immagini che non hanno valore «per sé prese, bensì, se così posso dire, negli intervalli tra immagine e immagine».³ L’esempio viene da un topos testuale quasi obbligatorio, il *Gelsomino notturno*: «Dai calici aperti si esala / l’odore di fragole rosse. / Splende un lume là nella sala. Nasce l’erba sopra le fosse». Paratassi, stile controllato, quattro immagini: i gelsomini che si aprono, la percezione di un odore spostato sinesteticamente sulle fragole, la visione del lume ‘là’ in una sala, l’erba che nasce su fosse indefinite. Decine di anni di critica hanno tentato di ricucire tra loro queste immagini, cercando di superare la loro apparenza frammentaria. Pascoli, nel componimento, sovrappone il tema della prima notte di nozze a quello dei cicli naturali

³ G. CONTINI, *Varianti*, cit. p. 244.

e della fecondazione dei fiori operata dagli insetti durante la notte. Diciamo che, come spesso avviene, il dato umano è inquadrato da lui in una visione molto ampia della vita naturale. Uomo e natura sembrano ricongiungersi ma lo fanno in un tempo molto lontano, quasi impossibile da definire se non attraverso una serie di allusioni che portano il più lontano possibile dalla situazione specifica del matrimonio. L'utilizzo dell'indicatore di luogo 'là', per esempio, non ha nessuna giustificazione logica, se non facendo ricorso a uno degli stilemi più diffusi nella cultura simbolista e studiato da Leo Spitzer (*Le innovazioni sintattiche del simbolismo francese*).

Se ci spostiamo in questa direzione, due sono i codici che si presentano come plausibili nella identificazione di una possibilità critica intorno a Pascoli. Il primo è il codice allegorico riattivato da Maurizio Perugi nella sua edizione che si fonda sulla precisa volontà di utilizzare gli scritti danteschi come sinopia sulla quale osservare l'intero mondo poetico pascoliano. Faccio solo un esempio per rendere più esplicita questa prospettiva critica. Questa l'interpretazione di Perugi a proposito del *Gelsomino*:

Pascoli si riconosce astretto a un forzato itinerario terreno di purificazione interiore: "le nozze e l'amore", cioè la vita familiare, non è, come per Dante, così per lui.⁴

Su questa possibilità di lettura preferisco non muovermi per il solo motivo che la considero completamente esaurita dal commento e dal lavoro condotto da Perugi che non a caso, allievo di Contini, riconferma comunque senza esplicitarla una ipotesi critica fondata sul frammento: l'allegoria cresce grazie alla sovrapposizione di un codice di lettura su un testo apparentemente lontano (sia per la cronologia che per i contenuti) da quel codice. La continuità è data dall'idea di leggere la vita interiore di Pascoli come se fosse modellata sui parametri con cui Pascoli legge il percorso sapienziale della *Commedia* dantesca. Quindi i testi poetici sono le tessere con cui Pascoli riaggancia quel percorso introducendolo dentro un sistema stilistico nuovo.

L'ipotesi critica interna ai due tomi pascoliani curati da Garboli mi consente di aprire invece un discorso che considero ancora oggi ripercorribile e passibile di integrazioni, aggiunte, sviluppi.

In questo senso penso sia necessario fermarsi su alcuni nuclei che vanno dal Pascoli giovane, quello che ancora non è diventato il Pascoli che cono-

⁴ G. PASCOLI dai *Canti di Castelvecchio*, a cura di M. Perugi, Milano, il Saggiatore 1982, p. 110.

sciamo, fino al Pascoli estremo, o perlomeno quello che affronta le strutture più articolate dei poemetti nella duplice versione rurale e classica (*Poemetti e Poemi Conviviali*).

INIZI E STRADE CHE SI INTRECCIANO

Poniamoci dunque il problema di una possibile origine storica e simbolica dell'opera di Pascoli. Possiamo individuare quel punto in cui Pascoli pensa di poter diventare poeta facendosi carico di memorie arcaiche, quelle stesse memorie che poi saranno evocate nella prosa del Fanciullino?

Testi essenziali per la comprensione della componente mitica e implicitamente narrativa nella poesia di Pascoli sono quelli che fanno parte delle Carte Schinetti. In particolare mi riferisco alla prosa che inizia con «Voglio evocare tutto il vecchio mondo sepolto» e al componimento, già identificato con attenzione da Garboli e da chi scrive, «La nebbia gemica». In entrambi i casi osserviamo in modo molto diretto a un processo empatico del poeta nei confronti di epoche storiche lontane, secondo una concezione che deriva dal saggio storico-romanzesco *La sorcière* di Jules Michelet e che identifica nella figura della strega medievale colei che eredita il passato classico e lo transita verso il mondo moderno: «Il passato è morto, è sepolto, dorme etc. ma ogni notte corre una voce. Pan rinasce». Pascoli connette questa visione storico-mitica a una situazione esistenziale specifica, che potremmo identificare il fondamento di tutto il discorso mitico che percorre la sua opera. La morte individuale, esattamente come la morte degli dèi antichi, implica una sopravvivenza in una dimensione cosmica indefinita: «La morte di Pan – nelle braccia della strega – Conclusione – Nulla muore: tutto si trasforma – Quando io morirò mi lancerò nel mondo ignoto. Calmo. E etc. La Musa – chi sei? – là perduta tra le rimembranze».⁵ Garboli rapporta queste idee a due fondamentali testi ottocenteschi, *Les dieux en exil* di Heine (1853) e *L'Ecole païenne* di Baudelaire: soprattutto Heine, identifica nell'avvento del Cristianesimo il fenomeno che ha costretto le divinità antiche a nascondersi e a prendere forme demoniache, notturne, non a scomparire. Questa traccia potrebbe spiegare molto della complessa religione pascoliana, che non esclude l'idea di un ritorno di tracce mitiche all'interno del cristianesimo, come si può arguire dai *Poemata christiana*. Credo sia questo fenomeno che ha condotto Alfonso Traina a ipotizzare un incrocio tra darwinismo e junghismo parlando di «darwinismo freudiano»,

⁵ G. PASCOLI 2002, *Poesie e prose scelte*, I, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, p. 318.

o meglio junghiano, *ante litteram*», e aprodo così una strada accidentata ma ancora da percorrere.⁶

Questi accenni a un passato che può di nuovo essere riportato in vita, e che quindi non finisce ma in qualche modo è sempre presente, riportano alle idee di Bergson sul concetto del *déjà vu*: il presente è sempre carico di memoria, ma se questa memoria si inceppa noi vediamo due volte il presente, cioè abbiamo l'impressione di viverlo per la seconda volta. Il fenomeno è frequente anche in Pascoli, e spesso è il nucleo psichico su cui vengono costruiti alcuni personaggi soprattutto nelle opere latine. Ricordo, sempre prendendolo dagli studi di Traina, l'espressione «*aeque memor immemor aequae*» riferita a Thallusa, dove si bilanciano sia il presente che la «memoria ossessiva che fa dimenticare il presente» e che possiamo anche utilizzare per capire le situazioni di sdoppiamento presenti in zone particolari delle opere più legate al tema dell'origine. Penso a *Giovannino*, testo capitale per spiegare tutto il complesso mondo psichico di Pascoli, ma non testo regressivo semplicemente, perché in esso sono presenti sia l'origine (*Giovannino*) che l'uomo adulto, cioè il poeta arrivato al termine del suo viaggio. Sono legati dall'immagine del fiore e dello stelo, di origine virgiliana ma usata da Pascoli per esprimere non la morte ma un legame impossibile: il fiore caduto ritrova lo stelo da cui è caduto, cioè la sua origine.

Se crediamo all'operazione di Garboli, dobbiamo pensare che la prima traduzione in forma poetica delle intuizioni contenute nelle Carte Schinetti si realizzi in una forma truccata, quasi occultata, nascosta sotto un episodio biografico. Il poeta «mendico-pellegrino» racconta di essersi realmente perso ma non nelle profondità del tempo, quanto nelle vicende biografiche che a un certo punto, subito dopo la laurea, deviano verso il ritrovamento, a Sogliano, delle due sorelle. Il tema è capitale, per lo meno dal punto di vista della lunga operazione che Pascoli condurrà intorno al suo destino di soggetto sempre incompleto, privo di unità, e sempre alla ricerca di una completezza attraverso la suggestione del ritorno al luogo d'origine che in realtà è un 'non-luogo', dal momento che è impossibile ricongiungersi con ciò che non esiste. Se Pascoli è un poeta del '900, forse calato dentro un uomo dell'800, è proprio perché la completezza dell'io è destinata sempre a restare solo simbolica, e in un certo senso i suoi testi costruiscono una vita parallela, impossibile, una vita non vissuta. Il motivo, colto nella sua forma aurorale, si trova ripetuto due volte in forma diversa: nella canzonetta famigliare intitolata *Il pellegrino*, scritta nel momento del ricongiungimento con

⁶ Mi riferisco a A. TRAINA 2002, *Introduzione* a G. PASCOLI, *Poemi Cristiani*, Milano, BUR p. 10.

le sorelle a Sogliano, e poi nel fantastico frammento di Sogliano, di qualche anno dopo. Il pellegrino esprime la gioia connessa alla consapevolezza che due 'angeli' (Ida-Maria) proteggono il poeta da una vita che in quel momento sta iniziando dopo anni di sventure, e in realtà lo proteggeranno sempre (almeno nell'ipotesi immaginaria): «che presso a voi soltanto / or viver egli può», così termina la canzonetta. In realtà, sotto la forma del cantabile un po' semplificato, sentiamo che i due angeli hanno qualcosa in comune con la famosa Sibilla-Strega-Musa delle carte Schinetti, colei che Pascoli ha individuato nel libro di Michelet. E non a caso Michelet è il traduttore di Vico, diciamo colui che esporta Vico in Francia. Dunque le due sorelle-angeli sono coloro che possono offrire al 'pellegrino' la condizione di salute dalla quale può nascere la poesia. E il *Frammento di Sogliano* ci mostra il lato oscuro, torbido, malato di questa salute apparentemente ritrovata. Si riproduce ancora il ritorno a Sogliano, ma adesso come ricordo confuso, come incubo notturno nato dall'insonnia: «Questa notte, vegliando, ho riveduto, / per via, Sogliano desto dall'aurora / che gl'indorava il campanile arguto». «Per via», cioè ancora nella condizione del pellegrino che cerca una meta. Ma in realtà si tratta di un incubo, perché colui che parla improvvisamente si trova chiuso in una stanza, e sente, angosciosamente, la perdita della propria identità, esattamente il contrario di quanto enunciato nella canzonetta del pellegrino: «Stavo senza pensier, senza parola: / lagrime ardenti, larghe, mute, spesse, / gocciavano dagli occhi entro la gola». L'emozione del passato cancella il presente, il poeta è «immemor» come sarà Thallusa ascoltando la ninna nanna. Siamo fuori dal tempo, in una dimensione impossibile che forse solo Proust ha raccontato durante la scena in cui il pittore Vinteuil vede il piccolo particolare di muro giallo dipinto dal grande Vermeer, e capisce il mistero dell'arte, occultato in quel frammento minimo di colore. Siamo già sulla strada che Pascoli percorrerà con il *Ritorno a San Mauro*, nel 1897, quando deciderà di costruire il luogo poetico giusto per la rievocazione completa dello spazio sacro dell'*oikos*, la casa, dentro la quale può trovar vita il fantasma materno, regredito alla giovinezza, e accanto alla quale si trova il cimitero, quello dove lo sta aspettando Giovannino ma anche quello dove il padre lo consacrerà a un futuro di grandezza e fama.

Sotto il tema epico della Nekyia emerge la dimensione più propriamente mitica, cioè la paura 'dionisiaca' (come la definisce Nietzsche nella *Nascita della tragedia*) di perdita del *principium individuationis* (espressione che viene da Schopenhauer). Colui che ritorna ritrova un alter ego che non si è mosso nel tempo, il suo doppio non cresciuto (*Giovannino*), cioè esattamente quella 'mancanza' che annulla la fisicità residua del mondo. Non a caso Giovannino è il doppio che si manifesta sul limitare del cimitero, impossibilitato a entrare perché non gli è concesso per difetto di fede.

PROCEDIMENTI NARRATIVI E MITIZZAZIONE.

Quando Pascoli decide di imprimere una forma più narrativa ai suoi componimenti (in particolare a cominciare dai *Canti di Castelvecchio*, che sono accompagnati dalle due edizioni del *Fanciullino*) il fenomeno si complica. Secondo Mengaldo, i frammenti sciolti di *Myricae* sono la materia simbolica su cui Pascoli costruisce nel tempo narrazioni allegoriche, agglomerando ed espandendo. Era, con altre implicazioni, la prospettiva di Pasolini, che parlava di una dilatazione progressiva di alcuni nuclei frammentari che rivelano lo sforzo psichico pascoliano di trovare un rapporto con il mondo, pur restando drammaticamente chiuso nel perimetro del proprio io.

In realtà l'allargamento espressivo spesso avviene con l'inclusione di fantasmi mitologici che affiorano nel testo, secondo l'idea (espressa nella *Mia scuola di grammatica*) che i poeti antichi sono morti e ormai ridotti a ombre «ma le ombre assomigliano ai corpi perfettamente».⁷ In *Estate* (*Myricae* 1894, poi *Patria*) Pascoli descrive ancora una volta un ritorno all'origine attraverso una serie di sensazioni auditive e visive che creano uno spazio onirico dentro il quale il soggetto contemporaneamente ritrova e non ritrova se stesso, riducendosi a un'ombra che assomiglia a un corpo, non però propriamente al suo ma a quello di un ipotetico Ulisse che non riesce a tornare a Itaca e viene inseguito dal latrato di un cane (l'opposto del riconoscimento di Argo): «dov'ero? Le campane / mi dissero dov'ero, / piangendo, mentre un cane / latrava al forestiero, / che andava a capo chino». Alla dimensione onirica, già di per sé smaterializzata, si accompagna la distruzione della fisicità investe l'io poetico, che cerca di ancorarsi a un modello mitologico senza però riuscirci compiutamente, ma anzi corrodendo il modello stesso.

Pascoli teorizza esplicitamente il fenomeno quando lo traduce nella teoria della voce immemorabile del fanciullino: ogni parola è metafora, e in quanto metafora esprime uno stupore infantile che non segue una logica razionale e ormai consunta. Per questo, agli occhi del fanciullino (come agli occhi dell'uomo primitivo) i morti sono ancora vivi, le parole lontane tornano a significare. Nasce così l'estetica della vivificazione di derivazione dagli studi di James Sully, come ha illustrato Maurizio Perugi, molto vicina all'idea di straniamento di Sklovskij.

Che il *Fanciullino* sia anche un discorso sulla morte, sulla morte iscritta

⁷ G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, II, cit. 2002, p. 1387.

nel linguaggio poetico (Agamben) e trasferita poi nella visione vivificante dell'occhio infantile è iscritto non solo nel discorso di poetica ma anche in alcune figure che popolano negli stessi anni la produzione poetica pascoliana. Pasolini si era fermato a lungo sull'impressione sonora di alcuni termini anomali (non parole morte propriamente, ma parole ristrette a gruppi di parlanti molto specifici di area dialettale) e aveva trasformato queste parole in suggestioni visive, atmosferiche, emotive che poi lui stesso aveva già utilizzato nelle sue poesie friulane. Ecco il commento al termine «schilletta» presente in un canto di Castelvechio:

La campanella che annuncia il De profundis a Caprona batte nell'aria incolore, tra "lume" e "scuro"; è puro suono, di colore non c'è che quello vago e infinito suggerito nella fantasia appunto da quel suono melanconico. Nella mente del Pascoli attento a non lasciarsi soverchiare dall'assolutezza di quel momento, si profila un approfondimento poetico di quel suono. La vecchia campanella batte tutte parole senza colore, ma di quella tinta che hanno le cose nell'ultima ora del giorno.⁸

Vorrei trasferire queste idee nell'analisi dell'intero canto, *La schilletta di Caprona*, che è un canto sull'origine, l'origine di un rituale cristiano, l'origine di una comunità, ma nello stesso tempo l'origine di un suono che ha molte somiglianze con la voce poetica, tanto è vero che questo suono di campana è prodotto da un 'fanciullino'. Nel poemetto possiamo individuare tre fasi della civiltà, ma anche tre linguaggi, quello muto, quello simbolico, quello comunicativo.

Secondo Garboli si tratta di un'allegoria «della poesia pascoliana, anzi della poesia in generale». La base è folklorica: un uomo religioso, vissuto in un tempo lontanissimo (Nimo, cioè omericamente 'Nessuno') ha lasciato una somma di denaro in modo che un ragazzo girasse con un campanello tra le case per ricordare ai paesani di pregare per le anime del Purgatorio. Abbiamo dunque un tempo originario, immemoriale, di cui si sono perse le tracce, e che può essere indicato dal vecchio senza nome che girava con un mulo per portare l'acqua nelle case («Fu quando non c'era la fonte, né la chiesa né il becchino», cioè prima delle istituzioni che creano la civiltà). Morto il mulo, resta il 'bronzino' cioè la schilletta, il vecchio campanello che produce 'tintinnio'. Parola chiave che indica la voce del fanciullino, la voce segreta che tutti gli uomini possiedono ma che solo pochi riescono a far sali-

⁸ P.P. PASOLINI, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, a cura di M.A. BAZZOCCHI, Torino, Einaudi 1993, p. 137.

re dal profondo. Siamo nell'epoca del linguaggio simbolico, delle metafore e delle allusioni. Il fanciullino che nel presente porta la schilletta non è un fanciullo reale, ma lentamente si smaterializza, diventa un'apparizione, un fantasma che compare alla luce della luna, e Pascoli sottolinea che questo fanciullino ha uno statuto particolare. Il vecchio Nimo pur essendo morto è cieco (forse, aggiunge il testo) e, in questa condizione di morto vivente, viene accompagnato da un fanciullino che lo guida. Ma non siamo più nella dimensione del presente: «è un ragazzo ch'hai, là, teco: / un garzonetto che ti guidi, perché forse tu sei cieco». Proprio il deittico 'là' apre una prospettiva illogica: il ragazzo non può agire nel presente e trovarsi nello stesso tempo nel luogo in cui si trova Nimo-Omero, a meno che non si intenda che il suono della schilletta sia l'equivalente della voce originaria che risale dal passato verso il presente, e si fa sentire in un particolare momento, non nel tempo ma in una sfera psichica. La lingua della poesia dunque può diventare lingua espressiva solo se trattiene nel suo interno un'altra lingua, fatta di suoni inarticolati e di silenzi. Il ragazzo è muto, come il primitivo di Vico, oppure si esprime con il linguaggio dei segni inarticolati. Come il bestione primitivo, che in lui si incarna regredendo, attraversa la 'selva' delle origini (che è anche selva dantesca) e porta il segnale della civiltà che si riconosce nella comunità del villaggio e del rituale per i defunti, che precede il sonno, cioè il ritorno alla dimensione di un non-essere: «Ha i piedi scalzi, ma scalpiccia / sopra tante foglie morte; / non parla, ma passando in fretta / sgrolla qualche secco ramo; / per farci udir la tua schilletta / prima che ci addormentiamo».

LE FIGURE FEMMINILI DONATRICI DI RACCONTO.

In tutta l'opera pascoliana emergono motivi mitici nella configurazione di personaggi femminili che operano il passaggio verso una dimensione atemporale e annunciano la morte. Qui ne ricorderò tre: la Tessitrice (dal *Ritorno a San Mauro*), Calypso (dall'*Ultimo viaggio*), la nonna (nel poemetto *La morte del Papa*).

La Tessitrice, donna senza nome, senza voce, capace solo di un riflesso ecolalico nei confronti delle domande a lei poste dal poeta, nasce all'incrocio di tre rimandi epico-mitici: è la reincarnazione della Circe virgiliana (signora della natura, incarnazione di una figura mitica delle origini), della sua ripresa nella Silvia leopardiana e, di conseguenza, versione di una figura mitica originaria, quella che Kerényi chiama «kore», intendendo l'età adolescente del femminile, sottoposta nel mito di Proserpina a una

violenza sessuale che la trasforma in dea degli Inferi.⁹ La Tessitrice viene creata da Pascoli come punto di passaggio tra il processo regressivo verso San Mauro e l'incontro con le figure dei morti (la madre, il padre). Il suo nome designa la sua funzione: è tessitrice della tela funebre nella quale il poeta verrà sepolto, è dea del tempo immobile che si muove circolarmente oltre la dimensione esistenziale del tempo biografico. Calypso, la prima dea del modello epico, è l'ultima dea nel rifacimento pascoliano: a lei arriva il viaggio di ripetizione operato dal vecchio Odisseo, incapace di ritrovare le tracce delle presenze arcaiche che costituiscono il viaggio dell'Odisseo omerico. Quello pascoliano è un viaggiatore che si muove nel nulla, nel vuoto, nel mondo demitizzato di un presente che allude al presente del poeta. Ma la sua salvezza coincide con la morte tra le braccia di Calypso, colei che ridice la famosa sentenza di Sibilla: meglio non nascere o, una volta nati, morire subito.

Se nei *Conviviali* Pascoli fa collidere epos e racconto, nei *Poemetti* tenta di incrociare codici narrativi pseudo-realistici (il mondo contadino, la crescita di Rosa e di Viola, l'amore con Rigo) con un codice di derealizzazione (ancora una volta di 'mancanza') che intesse di temi mitici i poemetti. Uno di questi è la modellizzazione della vita degli individui sulla vita della natura: si veda in particolare il poemetto *Il vecchio castagno*, dove è l'albero a condurre l'intero racconto rivolto a Viola: il racconto presuppone una scansione temporale che riguarda la vita secolare del castagno, il suo svilupparsi in epoche e con forme diverse, e la previsione di morte in quanto ormai mangiato dai parassiti. Ma nella sua morte è implicita la rinascita, che Viola stessa vedrà nel momento un virgulto nascosto diventerà a sua volta albero e produrrà castagne per i figli futuri della ragazza. Così è l'albero che detta una dimensione circolare del tempo rispetto alla temporalità della vita umana.

In uno dei *Poemetti* più complessi, la morte del Papa è vista attraverso la prospettiva di una vecchia contadina toscana che è sua coetanea. Il processo di straniamento implica che termini dialettali pronunciati dalla vecchia alludano anche alle fasi della morte del Papa. Prospettiva bassa e prospettiva alta vengono a contatto. Commenta Guido Guglielmi: «Pascoli inventa un mito nella piena consapevolezza che le culture e le lingue

⁹ C.G. JUNG, K. KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri 1994, p. 158: «La dea Kore è un esempio opportuno per far comprendere un'idea mitologica primordiale proprio nel suo carattere che ricorda i boccioli di fiore: la sua capacità di schiudersi e di svilupparsi e d'altra parte di racchiudere e formare in sé un cosmo particolare».

mitiche non sono più per noi». ¹⁰ Nell'ultima sezione, la vecchia vede se stessa prima giovane sposa e poi ritornata bambina, mentre pronuncia le prime parole infantili, a loro volta allusive a un famoso verso di Dante, ripreso e manieristicamente manipolato: «E si trovava povera bambina: / frignava, dicea *Pappa*, dicea *Bombo*». Nella stessa visione, compare anche il papa bambino che corre sui monti. I due vecchi si sovrappongono nella regressione. Appartengono a mondi diversi ma in modo fantastico Pascoli li rende comunicabili. Le parole del dialetto vengono utilizzate nella loro lontananza dall'italiano corrente, provocano un effetto di derealizzazione che deve esprimere il momento finale della vita. La vecchia si rivela essere una tessitrice, capace di condurre un rituale sacro che sottintende la morte stessa del capo della Chiesa. Lei stessa ha tessuto la veste che indosserà nella tomba. La memoria interna di Pascoli recupera il componimento del *Ritorno a San Mauro* dove lui stesso, regredito agli anni dell'infanzia, intratteneva un impossibile dialogo con una tessitrice, nel momento in cui un processo onirico lo riportava verso il luogo dell'origine che però non esisteva più. Anche ora si tratta di una tessitura mitica che coincide con le fasi delle stagioni e con i ritmi del giorno, e quindi con la divisione del tempo: «Io l'ho cucita, al sole della state;/ io l'ho sbiancata, al lume della luna; / io l'ho tessuta, per le gran nevate». E la visione del papa bambino si chiude con l'immagine (già presente nell'*Aquilone*) della madre che deterge il sudore dalla fronte del figlio, con l'implicito rimando alla morte di Cristo e alla Veronica, la tela del sudario che la vecchia ha già evocato per se stessa. Pascoli traduce in forme nuove tasselli già sperimentati della sua opera. Segmenti testuali di natura diversa (e codici espressivi lontani tra loro) convergono così nel punto mitico del passaggio tra vita e morte. La natura fantasmatica del linguaggio morto (il dialetto) si riflette nella natura fantasmatica del racconto (il mito). L'indeterminato qui diventa il fondamento di una costruzione dove pieni e vuoti sono deliberatamente alternati.

UN MISTERO NECESSARIO

Il discorso *L'era nuova* può essere considerato il controcanto al *Fanciullino*. Lo riprende e lo sposta in una fase ulteriore. Profetizza una nuova letteratura. Pascoli ipotizza la fine del mondo poetico al quale lui stesso appartiene e prevede la nascita di un nuovo mondo. Le ragioni di questa

¹⁰ G. GUGLIELMI, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori 2001.

scansione stanno nel rapporto tra scienza e letteratura che ormai si rivela insufficiente. Pur appartenendo a un contesto storico positivista Pascoli ne sente i limiti. Anche per questo, introducendo l'antologia *Sul limitare*, Pascoli sottopone a un processo di straniamento parodico la figura mitica di Circe. La maga non è più colei che trasforma gli uomini in animali ma anzi diventa l'incarnazione di una nuova pedagogia che invita al sapere e alla conoscenza. E la sua tela non è più sudario funebre ma la tessitura del pensiero umano, dove si intrecciano il 'nuovo' e il 'noto'. I nuovi 'fanciullini' dovranno sottoporsi alla sua azione benefica, seguire il suo canto che ora parla di scienza e di verità.

Pascoli sembra qui sconfessare il valore del mito, rovesciando la funzione di Circe. In realtà, come avviene nei *Conviviali*, i miti sono il tramite necessario per attingere a una forma nuova di sapienza, al cui centro si trova l'accettazione della morte e del nulla, cioè la fine dell'illusione di sopravvivenza. Per Pascoli i poeti futuri (che lui annuncia) dovranno occuparsi di questa dimensione nuova, sorpassando l'idea di un rapporto illusorio tra vita e morte. Dovranno cioè rappresentare il nulla infinito che sta dietro l'apparenza della realtà. Pascoli lo mette in scena più volte. Nel poemetto *Sileno* il giovane scultore Scopas scorge la figura di Sileno nella cava di marmo e attraverso un lampo del suo sguardo vede nel marmo la prefigurazione di tutto il mondo greco che rappresenterà con le sue statue. Ma la visione scompare, dura un attimo, e resta una musica incantatoria che deriva da Pan, divinità dionisiaca. In questo modo la forma poetica ritorna nell'indistinto da cui è nata. La bellezza apollinea si dissolve. Scopas diventerà un grande artista, ma ora è il fanciullino che riesce a vedere nel vuoto, là dove gli dèi non vanno in esilio ma realmente compaiono e scompaiono, come se il marmo li avesse sognati. La visione dura un attimo, poi si spezza il legame tra Apollo e Dioniso, la sostanza tragica della vita irrompe nella vertigine del nulla. Il giovane scultore vive in una frazione di tempo tutta la sua vita futura e insieme la vita arcaica del suo popolo. Pascoli non pensa più al riscatto del singolo ma all'ipotesi di un riscatto dell'intera umanità, che deve accettare la vertigine del non essere. La poesia dovrà diventare realmente educativa, e lo sarà solo nel momento in cui condurrà l'uomo all'accettazione della morte. Pascoli pensa che il suo lungo percorso personale, quella *Nekyia* che egli ha compiuto scendendo fino al dialogo con i morti di casa, debba diventare patrimonio comune di tutti gli uomini. Dunque non si tratta più di individuare un punto nel tempo, e neanche di sognare un 'non-luogo' nel quale recuperare un'immagine di sé proiettata all'indietro. Pascoli tocca qui quello che Nietzsche chiama «tristezza del momento tragico dell'uomo». Attraverso la sequenza delle immagini interne alla visione il fanciullino Scopas fa esperienza dell'intero mondo artistico

che segnerà il suo futuro ma anche della cancellazione di quel mondo. Tempo della creazione e tempo della perdita si sovrappongono. Pascoli è consapevole dell'estrema elaborazione del lutto che ferisce tutta la modernità. Possiamo così anche rivedere la splendida intuizione di Contini secondo il quale l'immaginazione pascoliana non è nelle immagini in sé, nei singoli fotogrammi del lungo racconto in versi ma «negli intervalli tra immagine e immagine». È indubbiamente vero, c'è un Pascoli che fa emergere il vuoto tra le immagini, un Pascoli dell'evocazione che percorre intere sequenze di versi. Ma c'è anche un Pascoli che costruisce, con intenzione sempre più precisa, i nessi segreti, i percorsi, le congiunture che uniscono tra di loro i componimenti e creano un edificio sempre più complesso. I puntelli del pre-grammaticale (cioè dell'indeterminato) devono reggere costruzioni sempre più complesse della semanticità (del determinato). Così, mentre rende fantasmatico il mito, Pascoli può rendere di nuovo reale il fantasma (cioè l'immagine non realistica ma già sottoposta a smaterializzazione, pur nell'apparenza della concretezza lessicale). E le successive rievocazioni del fantasma implicano anche una sempre più complessa articolazione di come il fantasma emerge attraverso diramazioni dell'immaginario che riescono a tenere insieme livelli bassi (il romanzo *Amorosa di Rosa e Viola*) e livelli sublimi (i miti greci) non solo in quanto separati stilisticamente ma anche facendoli convivere nello stesso testo, come nella *Morte del Papa*. Un fenomeno ancora più interessante che ne consegue sarebbe poi quello di indagare come Pascoli, spesso lavorando in sincronia, si mantenga sempre in equilibrio su questa linea, cioè sulla possibilità di comunicazione tra i mondi finzionali da lui creati.

L'immagine di Pascoli che viene aperta da Contini nel 1955 ci porta oggi a cercare le ragioni per proseguire oltre la sperimentazione linguistica e affrontare la mappatura profonda di tutte le possibili diramazioni interne che collegano zone diverse della sua opera, senza dover necessariamente rispettare le delimitazioni da lui attentamente calcolate. Andando in questa direzione, il dualismo individuato da Contini (determinato e indeterminato, classico e romantico) e messo in rapporto con la filosofia crociana, con un colpo di teatro finale nel suo saggio, verrebbe definitivamente abbandonato. Ma questa correzione, pur leggera, apportata su Contini è un tal segno di presunzione da parte di chi scrive da poter essere messa qui a conclusione di un irregolare attraversamento di un'opera ancora immensa e in gran parte da offrire agli occhi dei lettori o, come direbbe Pascoli, delle gentili lettrici.