



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*Per un commento alle Myricae pascoliane:
gli albori della sperimentazione linguistica, stilistica
e metrica.*

Relatore
Prof. Andrea Afribo

Laureanda
Maria Buzzacaro
N° matricola 1228811 / LTLT

Anno Accademico 2022 / 2023

*A nonna Mari,
grande amante del Pascoli,
custode di ogni mio singolo sogno,
ascoltatrice preferita di ogni mia singola lettura,
testimone dell'esistenza di un Amore puro e incondizionato.
A te, che dalla tua metà di cielo continui a vegliare e illuminare la mia metà di terra.
Per sempre.*

Indice

Indice	5
1	7
Un Pascoli novecentesco	7
1.1 Io poetico e mondo. Un rapporto critico.....	7
1.2 Verso la nuova maniera di far poesia	9
2	13
Gli albori della sperimentazione in <i>Myrica</i>	13
2.1 Aspetti fonici	13
2.2 Aspetti lessicali.....	14
2.3 Aspetti sintattici e metrici.....	16
3	19
Commenti	19
<i>Scalpitio</i>	21
<i>Il nunzio</i>	29
<i>I puffini dell'Adriatico</i>	35
<i>Arano</i>	41
<i>Galline</i>	47
<i>Lavandare</i>	53
<i>Dall'argine</i>	59
<i>Pioggia</i>	65
<i>Mare</i>	71
<i>Il lampo</i>	77
Bibliografia.....	85

Un Pascoli novecentesco

1.1 Io poetico e mondo. Un rapporto critico

Un Pascoli novecentesco. Così si è voluto intitolare il primo capitolo, che riprende una fra le immagini più discusse e impiegate dall'immenso filone di studi linguistico-letterari per identificare l'operato del grande poeta della Garfagnana. L'aggettivo, *novecentesco*, risulta pertanto corretto ed esaustivo, perché oltre ad evidenziare nelle sue poesie (non solo a livello semantico, ma anche linguistico) la presenza di una precoce "crisi antropologica"¹ – caratteristica tipica di quel futuro uomo modernista di primo Novecento – esso allude, nell'immediato, alla scelta di un linguaggio «tanto sorprendente e [...] scandaloso»², ricco di «*espressività* – o *iperespressività*»³, con cui Pascoli ha deciso di minare, dall'interno, la tradizione poetica italiana, senza però attuarne una rivoluzione radicale, ma anzi promuovendo una convivenza, a tratti contrastiva, ma armonica, tra ciò che si considera "vecchio" e "nuovo".

Ora diviene interessante porre la seguente domanda: qual è stato il motivo che ha indotto Pascoli ad introdurre elementi moderni nello stagnante canone letterario, determinando di conseguenza un necessario rinnovamento dello stesso? In altri termini: esiste una possibile relazione tra la "crisi antropologica", vissuta primariamente dal poeta e resa poi costitutiva della sua poesia, e il rinnovamento linguistico prodotto?

Per rispondere, si riprende un breve passo tratto dal saggio di Gianfranco Contini (1970):

¹ Si intende la crisi della matrice positivista di fine Ottocento, che in tal caso rappresenta uno dei motivi giustificanti la determinatezza e l'indeterminatezza della forma pascoliana. Infatti, per la prima componente: atto di amore per la sopravvivenza di un mondo di cose e di parole, oramai quasi estinto, con la conseguente regressione psicologica nel fanciullino. Per la seconda: soggettività, psicologizzazione delle cose, semantica della diminuzione del vitalismo, della delicatezza, dell'effetto sordina, della sfumatura e del vago.

² Contini 1970, 219.

³ Mengaldo 2014, 9.

Quando si usa un linguaggio normale, vuol dire che l'universo si ha un'idea sicura e precisa, che si crede in un mondo certo, ontologicamente molto ben determinato [...] dove i rapporti stessi tra io e non-io hanno delle frontiere precognite, dei limiti esatti. Le eccezioni alla norma significherebbero allora che rapporto fra l'io e il mondo in Pascoli è un rapporto critico. È caduta quella certezza assistita di logica che caratterizzava la nostra letteratura fino a tutto il primo romanticismo.⁴

Non c'è definizione più chiara. Per comprendere al meglio quelle che la critica ha definito “eccezioni alla norma” non si può non far riferimento al *rapporto critico* instaurato dal poeta con il mondo che lo circonda. Si riflette, dunque, in Pascoli la crisi della scienza, segnata dall'esaurirsi del Positivismo (matrice ancora ravvisabile nell'ossessiva precisione con cui, nei suoi *carmina*, egli usa la nomenclatura ornitologica e botanica) e dall'affermarsi di tendenze spiritualistiche e idealistiche. Anche in lui insorge, quindi, una sfiducia nel pensiero scientifico – nella scienza in generale – come strumento di conoscenza e di ordinamento del mondo: sfiducia, che si traduce nell'apertura a nuovi luoghi, come l'ignoto, il mistero, l'inconoscibile, nei quali l'anima dell'io poetico è totalmente protesa al fine di captare i messaggi enigmatici che ne provengono, impossibili da tradurre nel sistema logicamente codificato. La dissolvenza dei moduli d'ordine del reale, con cui il Positivismo razionalizzava ontologicamente, porta allora Pascoli a definire una visione del mondo completamente frantumato e disgregato. Le componenti si allineano sulla pagina come si offrono ad una percezione casuale, ad un'impressione momentanea, non si compongono mai in un disegno unitario e coerente, in obbedienza ai dettami della logica comune. E non esistono nemmeno gerarchie d'ordine fra gli oggetti. Infatti, ciò che è piccolo si mescola con ciò che è grande, il minimo viene ingigantito, come attraverso una lente di ingrandimento, sino ad occupare tutto il testo poetico, e il massimo viene, al contrario, miniaturizzato, rimpicciolito. Insomma, la visione del mondo diviene soggettiva: i particolari fisici, sensibili, sono filtrati dallo sguardo del poeta e così si caricano di valenze allusive e simboliche, che rimandano sempre a qualcosa che è al di là di essi (cfr. principalmente i commenti: *Mare, Il lampo, Scalpitio, Il nunzio*). Anche la precisione botanica e ornitologica con cui Pascoli designa fiori, piante, uccelli assume valenze ben diverse: il termine preciso è una sorta di formula magica che permette di entrare nel cuore della realtà, di attingere all'essenza segreta delle cose, di possederle intimamente fino ad immedesimarsi profondamente con esse. Alla nitidezza delle impressioni e alla precisione scientifica della terminologia si accosta dunque una nuova percezione onirica: il mondo perde ogni consistenza oggettiva, le cose sfumano le une nelle altre, in un gioco di metamorfosi tra apparenze labili e illusorie, tra determinatezza e indeterminatezza (cfr. paragrafo 1.2). La sfera dell'io si confonde con quella della realtà oggettiva, le cose si

⁴ Contini 1970, 224.

antropomorfizzano, caricandosi di significati umani, come testimonia il grido dei puffini dell'Adriatico (vd. p.37). Tutto ciò ha riflessi di grande portata sulla costruzione formale dei testi, sulle strutture logico-sintattiche e ritmiche, sulle parole scelte per designare gli oggetti.

Riassumendo quanto fin ora esplicito: Pascoli, presentando questo nuovo modo di percepire il reale, si è trovato a fare i conti con una lingua della tradizione che non gli avrebbe mai permesso di restituire quanto da lui direttamente esperito. Da qui la necessità di rinnovare il canone letterario nelle forme linguistiche, stilistiche e metriche.

Risulta chiaro, allora, l'interesse di far emergere, attraverso i commenti di alcune poesie selezionate da *Myricae*, non il Pascoli bambinesco, pateticamente sentimentale, bensì il poeta che ha dipinto, con perseveranza, nelle profondità dei suoi meri quadretti impressionistici, un nuovo modo di far poesia, originato dalla sfiducia nel Positivismo, dalla "crisi antropologica". Ecco allora che il suo operato, nonostante non miri ad esplodere o implodere istantaneamente, risulta essere la base di partenza per quelle innovazioni che raggiungeranno piena maturazione con la letteratura novecentesca. Sono quindi proprio queste "novità" che interessa interpellare, poiché racchiudono la personalissima risposta di un poeta nei confronti di un mondo incerto, dubbioso e vacillante, all'interno del quale si respira aria di cambiamento, si cominciano a mettere in discussione quei punti di riferimento che prima offrivano sicurezza e orientavano, in una direzione certa, la vita dell'uomo.

1.2 Verso la nuova maniera di far poesia

Per comprendere l'importanza di quella personalissima risposta, cui si alludeva nel paragrafo precedente (1.1), si riprendono alcune riflessioni proposte dal panorama della critica: in particolare, Vittorio Coletti afferma che la lingua pascoliana «sperimenta così la contrazione e la dilatazione dell'unità semica della parola, scavando ai confini della grammatica nuove risorse espressive»⁵, oppure Antonio Girardi sostiene che «è con Pascoli che per la prima volta si passa da una lingua speciale della poesia all'uso poetico della lingua di *tutti*, o all'uso poetico di *tutte* le lingue»⁶, ancora Gianfranco Contini, quasi con uno slogan riassuntivo, ritiene che l'*auctor* abbia «in una parola, rotto la frontiera fra il determinato e l'indeterminato»⁷. E forse il cuore di questo nuovo modo di far poesia, che Pascoli ambisce di dimostrare nei suoi *carmina*, risiede propriamente in quest'ultimo slogan continiano. Infatti, se si riprendono alcuni passi tratti dai due

⁵ Coletti 2022, 395.

⁶ Girardi 2001, 48.

⁷ Contini 1970, 229.

grandi testimoni della poetica pascoliana, il *Sabato del villaggio* e il *Fanciullino*, è esplicita in essi la volontà di una poesia nuova, moderna, indirizzata a rappresentare la realtà percepita come determinata, autentica e vera. Dunque, la prima componente su cui si orienta la sperimentazione pascoliana è la ricerca di determinatezza, concretizzata nella scelta di assumere la prospettiva del *fanciullino* per osservare il mondo circostante, poiché precisamente è attraverso quei suoi occhi pieni di meraviglia e stupore, che il reale si mostra così com'è: essenziale e oggettuale. Ecco allora che anche il linguaggio dovrà essere funzionale a restituire al lettore la medesima percezione esperita: dovrà quindi essere ugualmente determinato ed «ugualmente oggettuale, ossia preciso, specifico, capace di trasmettere il senso concreto delle cose, di restituire la voce primigenia degli esseri di natura»⁸. A questo punto risulta, però, necessaria una piccola precisazione. Come già sottolineato dalla critica, quando Pascoli afferma di voler osservare il mondo dal punto di vista del bambino, non sta che compiendo un'azione psicologica di regressione (forse non del tutto consapevole) al fine di ricercare e ricostruire quel senso di sicurezza – incrinato dalla crisi positivista/antropologica di fine secolo – attraverso l'instaurarsi di un nuovo «rapporto diretto con un mondo stabile, non minacciato dalle pulsioni dell'uomo adulto e dalle inquietudini, anche storiche della modernità»⁹. Non a caso è possibile leggere, fin da *Myrica*, questa ricerca di sicurezza, manifestata non solo dal continuo riecheggiare persistente ed ossessivo di tematiche, quali il nido e i morti, ma anche dall'uso di un nuovo linguaggio determinato e autentico, che trova piena realizzazione sia a livello fonico che lessicale (cfr. cap. 2).

C'è però dell'altro. Se si interroga direttamente l'opera pascoliana, si intuisce che è presente qualcosa di non detto, che rimane quasi in ombra, seminascosto: c'è insomma l'immagine di un io lirico che non riesce ad acquetarsi, che sembrerebbe addirittura insicuro delle proprie scelte poetiche. Specificando meglio, anche se Pascoli ci induce a credere nell'esistenza di un mondo oggettivo, sicuro, determinato dove, regredendo appunto, ci si ripara dalle atrocità della vita, al fine di ripristinare la tranquillità tanto attesa, in realtà anche in questo mondo utopico si assiste alla continua presenza esacerbante di una psicologia fragile, tormentata, oscura, che trasforma in miraggio ed illusione la tanto ambita sicurezza. Ed è proprio per questo motivo che secondo Contini «la determinatezza di Pascoli si accampa sempre sopra un fondo di indeterminatezza che la giustifica dialetticamente»¹⁰. Ecco allora l'altra componente del linguaggio pascoliano: l'indeterminatezza. Essa non fa altro che dissolvere e decostruire la rappresentazione mimetico-realistica e, di conseguenza, il senso di sicurezza (o consolazione)

⁸ Afribo 2021, 43.

⁹ *Ivi*, 44.

¹⁰ Contini 1970, 240.

manifestato sia a livello tematico che linguistico. L'indeterminatezza è indotta dalla pressione della soggettività del poeta verso la quale è esposto continuamente quel mondo oggettivo da lui primariamente ricostruito. Chiaramente, nemmeno il segno linguistico riesce a mantenere, a questo punto, intatta la propria identità; anch'esso subisce l'attrazione di essere sradicato, scombinato, scisso nelle proprie unità di suono, le quali assumono un significato proprio autonomo impossibile da definire con precisione ma che tende ad avvicinare ciò che è di per sé impossibile da afferrare, decifrare, ovvero l'inconscio¹¹. Per concludere quindi è proprio grazie a questa indeterminatezza che, alla fine, le parole reali e determinate si riveleranno come «segnali di una sostituzione compensativa, emblemi di una visione oggettuale regressiva impossibile da ricomporre, relitti che fluttuano sulla superficie instabile della soggettività turbata che li ha generati, come fanno i sogni»¹². La vera cifra rappresentativa ed estranea dal codice letterario e linguistico tradizionale è il bilanciamento fra mezzi del determinato e indeterminato, tra la concretezza dei realia e la loro dissolvenza.

Quel io poetico con cui il lettore è chiamato a relazionarsi è un io che al contempo intende autoescludersi dalla scena ed includersi, d'altra parte, silenziosamente. Vi è un Pascoli bambino, che ha bisogno di riferire quel che vede e sente, immergendosi completamente in tutte le manifestazioni della natura e dislocandosi così ai margini del testo per dare parola alla voce delle cose, ma anche un Pascoli adulto, a cui interessa trasportare, nell'abisso della propria torbida soggettività e verità, chi si trova al di là della pagina, rinunciando così alla mera logica positiva-realistica al fine di promuovere l'irrazionale e il vago. Come si può constatare nel capitolo successivo, è proprio questa prospettiva, al quanto dicotomica e ambivalente, che orienta e motiva gli albori della sperimentazione fonetica, lessicale, metrica e sintattica, operata dal poeta, e qui cuore di ricerca.

¹¹ Cfr. Beccaria 1975.

¹² Afribo 2021, 49.

Gli albori della sperimentazione in *Myrica*e

2.1 Aspetti fonici

Per aspetti fonici, si intendono i suoni che compongono le parole, i quali assumono grande rilievo in tutta la poesia pascoliana. Ed è proprio a partire da *Myrica*e che è possibile constatare la presenza di forme, fortemente sperimentali, che Contini ha definito «pregrammaticali» o «cislinguistiche»¹³: espressioni asemantiche, cioè non verbali, che si situano al di sotto del livello strutturato della lingua e non rimandano ad un significato concettuale, tipico del linguaggio grammaticalizzato, ma imitano direttamente l'oggetto. Insomma, si sta parlando di “un'eccezione alla norma” che riduce il linguaggio a mera onomatopea¹⁴. Ma attenzione, perché le riproduzioni mimetiche del verso degli uccelli (come: *videvitt* voce della rondine e *scilp* voce del passero) o del suono di campane (*don don*), ma anche le sonorità dei rumori in generale (come il *galoppo lontano*, il mormorio o brontolio del bombo, *gli strilli della calandra*) sono tutti suoni che Pascoli carica di più inteso valore simbolico, facendo assumere loro un senso quasi oracolare, di comunicazione di messaggi arcani (cfr. capitolo 3, in particolare: *Il nunzio*, *I puffini dell'Adriatico*, *Scalpitò*, *Dall'argine*). Tali suoni non mirano allora ad una riproduzione puramente neutra, naturalistica, del dato oggettivo: indicano invece un'esigenza di aderire immediatamente all'oggetto, di penetrare nella sua essenza segreta evitando le mediazioni logiche del pensiero e della parola codificata, rientrando così in quella che è la tipica visione alogica del reale.

Dunque, se in primo piano si delinea una precisione mimetico-realistica dei suoni medesimi, dall'altro tali suoni sono coniugati ad una indeterminatezza posta sullo sfondo, ottenuta da una disseminazione e dissoluzione dei significanti «fino alla desemantizzazione del piano

¹³ Contini 1970, 224.

¹⁴ Merola 1996, 389.

denotativo e al coinvolgimento di tutto il complesso sintagmatico in una diffusa e globale connotazione»¹⁵. Più esplicitamente, la dissolvenza dell'impianto mimetico si realizza grazie a quei valori di senso veicolati da elementi non semantici (come allitterazione, assonanza, relazioni fonologiche): infatti con la disseminazione dei foni delle parole (si riporta in particolare *tremulo*, *fragile*, *fremito*, *gracile*) Pascoli non fa altro che allestire «una patina sonora uniforme»¹⁶ nello scheletro testuale dei suoi componimenti, che si risolve in una fuga da quel reale così manifesto nella scelta lessicale (cfr. paragrafo 2.2). I rapporti instaurati tra i significanti e le varie associazioni foniche diventano allora il «punto di partenza per l'esplorazione dell'informe e dell'inconoscibile»¹⁷. È la tecnica del fonosimbolismo, per la quale i suoni assumono appunto un significato per sé stessi, senza rimandare ad un significato altro della parola – Gianola, ad esempio, ha egregiamente individuato come la poesia *Gelsomino notturno* sia costellata di continue riprese dei foni /l/ e /a/, disseminati a partire proprio dall'avverbio «là» semanticamente indicante la lontananza della casa dove si svolge il rito di fecondazione da cui il poeta è escluso. Tra i suoni si crea perciò una sorta di trama sotterranea di echi e di rimandi che costituisce la vera architettura interna del testo volta a supplire, come testimonia Gian Luigi Beccaria, l'assenza di strutture logico-sintattiche.

2.2 Aspetti lessicali

A livello lessicale, Pascoli non utilizza un lessico “normale”, fissato entro un unico codice, come era tipico di tutta la tradizione monolingua della poesia italiana a partire dal Petrarca: egli mescola tra loro codici linguistici diversi, allinea fianco a fianco termini tratti dai settori più disparati, senza però creare conflitti parossistici di registri – come le cose convivono senza gerarchie, così avviene per le parole che le designano (è un principio esposto nel *Fanciullino*: il poeta intende eliminare la “lotta” fra le classi di oggetti e di parole).

Si trovano quindi termini preziosi e aulici, tratti dalla lingua dotta, o ricavati dai modelli antichi: Girardi, a tal proposito, ha individuato nelle *Myricae* l'esistenza di un «polo vetero-grammaticale»¹⁸, che testimonia non solo residui lessicali, ma anche fono-morfologici della lirica di sempre. È insomma un polo che ha «vestigia riconoscibili dell'edificio linguistico

¹⁵ Coletti 2022, 390.

¹⁶ Beccaria 1989, 165.

¹⁷ Ivi, 78.

¹⁸ Girardi 2001, 46.

tradizionale»¹⁹ e «ci fa vedere se non altro il punto da cui parte la sperimentazione pascoliana»²⁰. Nel concreto, si sottolineano: sinonimi poetici più comuni – doppioni letterari – come *aulente*, *desio*, *mirare*, *oblio*, *verno*, *dardo*; latinismi sia istituzionali che preziosi, comunque poeticamente consolidati, come *aureo*, *glauco*, *nembo*, *procella*; dantismi, come *immilarsi*, *spaziarsi*, *sollo*, *chiostre*; residuo di qualche forma monotongata, come *voto*; oscillazioni di sorda/sonora, come *lacrime/lagrima*; sincopi, come *opra*; apocopi; terminazione in *-a* della prima persona imperfetto indicativo; le preposizioni doppie, come *di tra*, *in sul*; *ei* e *ne* come pronomi personali. Girardi però, nonostante quanto esposto, ricorda che «aulicismi e arcaismi vari hanno alla fine scarso rilievo rispetto all'ingente, articolatissimo vocabolario mutuato dalla prosa postmanzoniana, dai dizionari speciali, dal parlato»²¹ e difatti si attesta in *Myrica* un processo variantistico che riporta una riduzione degli aulicismi: da *appo*, *solingo*, *pelago*, *ruina a presso*, *solitario*, *mare*, *rovina*.

Ancora, è possibile rintracciare la presenza massiccia di quello che Contini ha chiamato linguaggio «postgrammaticale» o «translinguistico»: quindi i termini specialisti e tecnici – dialetto (*babbo*, *avvinò*, *croccolasse*, *strino* ecc.), lessico derivato dalla botanica (*basilico*, *piselli*, *lupinella*, *radichiella* ecc.), zoologia (*tacchina*, *galline*, *vacche*, *buoi*, *moscerini*, *bombo* ecc.), tecniche agricole e artigianali – adottati con lo scopo di offrire una precisa nominazione delle cose²², poiché per Pascoli è necessaria una vicinanza in cui la parola non tradisca il referente, ma ripristini l'unione perduta tra *verba* e *res*. È proprio questa esattezza nominativa il primo grande impulso volto a generare la grande novità linguistica proposta dal poeta²³. Molto interessante risulta l'utilizzo del dialetto in poesia, che, come riporta Coletti, non è in funzione solo di una mimesi realistica del parlato di una determinata popolazione in via di sparizione (la realtà contadina), ma anche (e forse soprattutto) di un ricordo e recupero di una *lingua che più non si sa* (da *Addio*, CC). Ecco allora che la precisione diventa segno di un atto d'amore per la sopravvivenza di un mondo di cose e parole che sta svanendo; quindi, la poesia stessa diventa un serbatoio di lingua morta o in procinto di morire, custode del rimosso e del represso dalla storia stessa.

Accanto però al lessico della precisione, si evidenzia anche quello dell'imprecisione. Esistono nella poesia di *Myrica* parole chiave significative della psicologia, della soggettività, del poeta, fortemente ricorrenti. Si sta parlando di quell'insieme di lessemi diversi e relativi a sfere percettive distinte, quali udito, vista e tatto, ma tutti riferibili e uniti dalla semantica della diminuzione del vitalismo, della sordina, della delicatezza e sfumatura, indicanti fenomeni al

¹⁹ *Ivi*, 47.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Cfr. Coletti 2022, 391.

²³ *Ibid.*

limite della percettibilità. Se ne riportano alcuni: *tremulo, gracile, fragile, anelito, palpito, fremito, soffio* ecc. Tali parole oltre a contaminare i suoni, producendo così una disseminazione fonosimbolica (cfr. paragrafo 2.1), contaminano anche la semantica dei lessemi posti in orbita: la semantica del debole tocca perciò referenti del reale tutt'altro che fragili, ma che appunto lo diventano per influenza (*fulmini fragili, fragile squillo di vetri*). Si aggiunge inoltre un altro elemento fondamentale dell'indeterminato pascoliano: i deverbali frequentativi in *-io* (*folgorio, scalpito, balenio, ronzo, mormorio, cinguettio* ecc.)²⁴. Essi provengono da verbi e, nonostante la loro azione sia intermittente e duratura nel tempo, l'energia che ne deriva viene progressivamente attenuata. Essi nello specifico: irradiano il loro effetto sordina, catalizzando altro lessico del piccolo e dell'incerto, determinano una *reductio* fonico-timbrica nella testura circostante, sono ricettacolo di fenomeni di sinestesia e sono legati tra loro dal significante e dal segno linguistico – sono quindi il simbolo di un particolare mondo di segni poetici e di parole che acquistano una significazione superiore, altra, rispetto al significato normale, che Beccaria ha definito autonomia del significante²⁵.

2.3 Aspetti sintattici e metrici

Durante la lettura delle *umili tamerici*, l'aspetto che forse colpisce più immediatamente è quello sintattico: non più elaborate e complesse gerarchie di proposizioni principali, coordinate e subordinate, bensì un periodo fortemente semplificato in cui è la coordinazione a prevalere sulla subordinazione, dando vita ad una frantumazione della struttura sintattica in una serie di brevi frasi paratattiche asindetice. Riprendendo Coletti, la semplificazione del periodo, ricercata dal Pascoli, accompagna inoltre «le misure narrative e prosastiche e l'impressionismo frammentato e minuto»²⁶. Nel concreto la sintassi di *Myrica* si realizza, ad esempio, nell'impiego di: verbi-frase posti in posizione incipitaria; sequenze verbali ravvicinate; paratassi asindetice; ellissi di soggetto o verbo che favorisce il cosiddetto “stile nominale”, quindi una successione di semplici sostantivi e aggettivi. Stussi ha inoltre osservato che tale spezzatura del linguaggio sintagmatico è determinata non solo dalla ripresa dei costrutti tipici del parlato, quali la dislocazione, tematizzazione del soggetto e prolessi del pronome, ma anche da iperbatì e interruzioni frasali: incidentali poste ad inizio componimento (vd. commento *I puffini dell'Adriatico*) o durante (vd. commento *Scalpito*); le inversioni; le disgiunzioni; i ritardi della presentazione del sostantivo

²⁴ Cfr. Beccaria 1975.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Coletti 2022, 393.

rispetto all'aggettivo predicativo; sintagmi invertiti; la preterizione ricorrente del soggetto (vd. commento *Scalpiti*), segnalata da Renzi²⁷. Proseguendo, è necessario porre attenzione su un'altra caratteristica della sintassi pascoliana, ovvero la forte retorica della ripetizione. È sempre Stussi ad averla sottolineata: è una sorta di “contro peso” volto a bilanciare la frammentazione dell'unità metrica e semantica tradizionale. Sinteticamente, esistono due possibili tipi di ripetizione: a distanza e a contatto. Le ripetizioni a distanza possono essere individuate nella similarità di titoli (*Il morticino – Morto; I due bimbi – I due cugini*), in ritornelli (*chiù ...*), in parole o espressioni chiave che echeggiano all'interno del medesimo testo (*si sente un galoppo lontano [...] che viene, che corre nel piano; che brontoli o bombo?*) conferendo una sorta di architettura portante alla poesia. Le ripetizioni a contatto invece possono essere distinte in: “foglia a foglia” (*a mille a mille; ad ora ad ora*), *geminaciones* (*bianca bianca; giù giù*) e *tricolon* (*Morte! la Morte! la Morte!*), ravvicinate volte ad unire un verso con il successivo (*poi singhiozzi e gocciar rado di stille: / di stille d'oro in coppe di cristallo*) oppure una strofa con l'altra (*...il vin canta nel tino. / Cantano a sera intorno a lei stornelli*).

Anche il versante metrico si presenta con vesti apparentemente tradizionali, ovvero Pascoli impiega i versi più consueti della poesia italiana – endecasillabi, decasillabi, novenari, settenari – e gli schemi rimici e strofici più usuali – rime bacciate, alternate, incatenate, terzine, quartine ecc. Ma appunto si parla di apparenza, perché in realtà questi materiali sono piegati dal poeta in direzioni personalissime: il verso, come la sintassi, risulta internamente fratturato da numerose pause, segnate dall'interpunzione, incisi, parentesi, *enjambements* che spezzano i legami tra soggetto-verbo o aggettivo-sostantivo. Insomma, come suggerisce Contini, l'accordo che Pascoli stringe con la tradizione è un «accordo eretico»²⁸: come già accennato egli non fa esplodere l'universo linguistico tradizionale ma, pur collocandosi ancora all'interno di determinati codici, li forza, li piega in direzioni assolutamente inedite.

²⁷ Cfr. Renzi 1985, 11-36.

²⁸ Contini 1970, 226.

3

Commenti

Scalpitio

Si sente un galoppo lontano
(è la...?)
che viene, che corre nel piano
con tremula rapidità.

Un piano deserto, infinito; 5
tutto ampio, tutto arido, eguale:
qualche ombra d'uccello smarrito,
che scivola simile a strale²⁹:

non altro. Essi fuggono via
da qualche remoto sfacelo; 10
ma quale, ma dove egli sia,
non sa nè la terra nè il cielo.

Si sente un galoppo lontano
più forte,
che viene, che corre nel piano: 15
la Morte! la Morte! la Morte!

Di *Scalpitio* si conosce con esattezza la data di composizione, ovvero 23 agosto 1895, poiché segnata dal poeta stesso in uno degli abbozzi originari della poesia. Successivamente viene pubblicata, per la prima volta, sulla rivista «Marzocco» sotto il titolo collettivo *Cantilene*, il 15 marzo 1896, e, quasi in contemporanea, appare anche sul «Convito» con il titolo *La Morte*. Viene

²⁹ *scivola simile a strale*: il moto rapido degli uccelli è paragonato dal Pascoli alla medesima velocità con cui un dardo viene scagliato dall'arco. Si nota il forte richiamo alla classicità letteraria sia per la similitudine imposta che per il lessema *strale* impiegato.

poi raccolta nella quarta edizione di *Myrica*, nella sezione, *Dall'alba al tramonto*, con il suo titolo definitivo e con l'inserimento di alcune varianti, al fine di ottenere, come si vedrà in seguito, una maggiore allusività.

La poesia, fin dall'esordio, sembra anelare verso la sentita necessità del Pascoli di esporre, e condividere con il lettore, uno dei suoi più grandi temi che, come noto, lo ossessiona e, di conseguenza, ne plasma la poetica. Si sta parlando del senso di morte, quindi dell'interruzione del ciclo di vita e dunque della fine dell'esistere. Ecco allora che la protagonista è lei, la *Morte*, rappresentata graficamente dall'iniziale maiuscola che permette di "fiscizzarne" (nel senso di rendere concreto e tangibile) la presenza in tutta la sua temibile potenza. Presenza, quindi, che discende direttamente nella realtà, pervadendola a pieno: insomma il sopraggiungere della *Morte* è paragonato al moto di un cavallo scalpitante, al galoppo, che risulta sempre più minaccioso man mano che si fa più vicino. Di questo inquietante essere, il cui arrivo è quasi imminente, anche lo scenario ne risente fortemente e assume così una veste apocalittica³⁰: un alone di fine mortale, in cui a dominare è la pura impressione, o meglio la trasposizione dell'angoscia, provata dal poeta, in puro stato sensoriale: un senso di corsa misteriosa che di per sé stessa induce a un moto di sgomento. Nel dettaglio, davanti agli occhi del lettore, si palesa un piano, ovvero una pianura, senza mutazioni, arida, spenta e senza confini che la possano determinare. In essa, ad un tratto, appare un'ombra tacita di esseri fuggiaschi che sfreccia innanzi all'incalzare della *Morte* come per dileguarsi da un remoto sfacelo senza comprenderne, tuttavia, il motivo, la causa, che movimenta la fuga: essi non sanno dare un volto a ciò che sta venendo. L'unico essere consapevole è l'uomo, l'autore, proprio poiché è lui il solo a saper riconoscere il soggetto del galoppo; egli è cosciente di morire, e proprio per questo pronuncia attonito il pauroso nome: *la Morte! la Morte! la Morte!* (16). Tale *tricolon* non è un grido, ma bensì un moto interno che prende vita dal riconoscimento iniziale della presenza luttuosa, la quale non fa altro che acuirlo sprigionandone così il tangibile stato d'angoscia che investe per intero il componimento.

Prima però di dedicare tempo all'analisi formale e stilistica dell'opera, risulta interessante osservare più da vicino il galoppo cadenzato con cui la *Morte* si fa sempre più prossima. Anzitutto, l'immagine della morte a galoppo è di antica tradizione nelle arti figurative, e a livello letterario si diffonde nella poesia dell'800, come tema romantico colorato di primordiale forma di decadentismo. Si confronti per curiosità, *L'immortalità dell'anima* (83-86) di Aleardi, *Morte guerriera* (M, 1-3) e *Compagna* (M, 1-6) di Graf entrambe, *Vaticino* (P, 5-8) di Panzacchi³¹. Nava³² afferma che all'origine della rinnovata fortuna del tema sta, con molta probabilità, un

³⁰ Nava nota che la spettralità del paesaggio richiama quella di un inedito del Carducci: *L'autunno*.

³¹ Nava 1991, 29.

³² *Ibid.*

passo del *Lazarus* heiniano, confrontabile nella traduzione del Chiarini, *Agli angeli* (1-4). Come si evidenzierà in seguito, la poesia pascoliana si distingue da questi antecedenti letterari, dai quali egli preleva l'oscura immagine, sia per il paesaggio, presentato come astratto e squallido, sia per la strumentazione metrica e ritmica, fondata sulla marcata cadenza ternaria del verso, ricca di incisi, pause e di riprese fino al raggiungimento del culmine finale in crescendo. Ancora, sempre Nava³³, sottolinea che l'approssimarsi della morte è presente anche in altre raccolte del Pascoli come *Bismark* (OI, 10-12) e *Ate* (PC, 57-59).

Sempre in riferimento all'immagine protagonista, non si può non prendere in considerazione il titolo della poesia, fortemente significativo anch'esso. Come accennato in precedenza, in origine, il *carmen* era nominato con *La morte* e, solo nella quarta edizione di *Myrica*, Pascoli interviene cambiandolo nel definitivo *Scalpitio*. Ora, il motivo di questa transizione si può leggere alla luce della ricerca, da parte dell'autore, di una maggiore resa allusiva del contenuto, rendendolo di conseguenza più simbolico e suggestivo. Infatti, se il poeta avesse mantenuto il titolo primo, l'argomento si sarebbe palesato fin da subito agli occhi del lettore, privandosi così di quel *pathos* che impernia invece la versione definitiva. *Scalpitio*, al contrario, crea, nell'imminente sua pronuncia, un recondito senso di ansia, di turbamento, di inquietudine poiché si percepisce che c'è un qualcosa (all'inizio ancora sconosciuto) che sta per arrivare. Inoltre, si evidenzia la duplice natura di verbo onomatopeico e di deverbale in *-io*: dunque, se da un lato imita il suono di un cavallo al galoppo in procinto di arrivare (infatti la base verbale è "scalpitare"), richiamando così l'immagine tradizionale con cui la morte viene raffigurata, dall'altro lato il fatto di essere un deverbale ne ammette la tenue forza con cui si manifesta inizialmente (tenue perché il rumore percepito è ancora lontano), per poi crescere in un *continuum* fino a risolversi nel forte *exploit* del verso 16.

Bene. A questo punto non rimane che chiedersi come Pascoli sia riuscito a tradurre il contenuto nella forma e nello stile poetico. Nello specifico risulta interessante indagare come l'avvicinarsi della morte col suo galoppo cadenzato, alluso dal titolo, trova figurazione sia sul piano delle immagini verbali e foniche, ma anche su quello delle immagini sintattiche e prosodiche.

La poesia si organizza mediante il succedersi progressivo di quattro quartine: la I e la IV sono composte da tre novenari e un ternario (tronco nella I, vd. v. 2), mentre le intermedie (II e III) solo da quattro novenari. La sua è una struttura circolare: infatti è proprio grazie alla fine architettura della prima e dell'ultima strofa (tanto che si potrebbero denominare le "quartine gemelle") che è possibile individuare una coincidenza tra *incipit* ed *explicit*. In altre parole, entrambe oltre ad essere assemblate mediante la ripetizione a distanza (cfr. vv. 1 e 3 con 13 e 15),

³³ *Ibid.*

non solo ribadiscono, ma addirittura rafforzano al massimo grado poetico, il tema della perdita di qualcosa di vitale, a causa di una presenza ineffabile, percepita esclusivamente attraverso strepiti del creato: ecco allora che i termini come *galoppo* (1, 13) e *rapidità* (4), oppure gli aggettivi *tremula* (4) e *forte* (14), i verbi *corre* (3, 15) e *viene* (3, 15) trasmettono una sensazione di ansia impossibile da controllare, poiché sempre maggiore. Per quanto riguarda invece le strofe intermedie, il compito che Pascoli assegna a loro è quello di esporre ed annunciare la catastrofe imminente, l'evento più scabroso. Molto importante a tal proposito la II strofa, perché mantiene eretta la costruzione della reggente, grazie al supporto di versi coordinanti e principali: la sintassi ovviamente è paratattica, con ellissi del verbo essere. Rimanendo sempre nelle due quartine centrali, risaltano, d'altro canto, le impressioni visive; infatti, il verso 5 riprende (anche qui da notare il manierismo nell'uso della ripetizione) il lemma *piano* del verso 3, specificandolo nel suo aspetto, *deserto, infinito; / tutto ampio, tutt'arido, eguale* (5-6), anche il verso 7 introduce un altro elemento visivo, ovvero *qualche ombra d'uccello smarrito*. È possibile individuare altri aspetti che caratterizzano la metrica della poesia: si sottolineano, in particolare, la rima alternata, secondo lo schema ABAB CDCD EFEF GHGH, la cadenza marcata ternaria del verso e la struttura interna dei novenari, i quali sono dattilici con accenti sulla seconda, quinta e ottava sillaba. Attenzione però perché il verso 4 è tronco (*rapidità* rima con *là* del v. 2) e privo di accento fondamentale, sostituito da accento secondario sulla quinta sillaba; inoltre, tale verso rientra nel *corpus* di interventi compiuti dal Pascoli, al fine di ricreare un contesto più allusivo; infatti, sul «Convito» è possibile leggere una forma precedente molto diversa: *man mano più spesso, più forte*. Ponendo a confronto le due varianti, risulta palese infatti che, nell'antecedente, l'intensità e la forza della corsa è più energica, più veemente, mentre nella versione definitiva, *tremula rapidità*, si rientra in un'atmosfera fortemente imprecisa, indeterminata, in cui l'espressione ossimorica chiama con sé, certamente, l'idea di un moto più rapido, ma al tempo stesso tale rapidità è, momentaneamente, fragile, debole, ai limiti della percettibilità (non a caso quell'aggettivo *più forte*, nonostante venga soppresso nella prima strofa, apparirà nel verso ternario dell'ultima strofa, dove la percezione del suono e la relativa presenza si fanno più certi ed intesi).

Alcune necessarie parole sulla prosodia. Il ritmo è elemento predominante all'interno della poesia, infatti è interessante notarne la cadenza anapestica: inizialmente incerta, velata e remota (I strofa); poi rullata in un battito monotono (II-III); infine, prorompente, incalzante, trasferita direttamente nel cuore stesso del poeta e del lettore. Si vedano allora nel dettaglio. Il ritmo che caratterizza la prima strofa (incerta, velata, remota) risente sicuramente della presenza dell'inciso, (*è la...?*) al verso 2. Se si confronta sempre la versione del «Convito», al posto dell'interruzione bisillabica, compare la lezione (*la Morte...?*); la scelta di omettere il soggetto nella variante definitiva spiega *in toto* la volontà del poeta di creare attesa, *suspence*, un lasco di tempo in cui

ancora non si riconosce chi è la veniente (o forse non si ha ancora il coraggio di chiamarla per nome), ma se ne sente la presenza buia. Questo ovviamente è funzionale ad imperniare di incertezza e suggestione il testo, così da rendere fortemente caricaturale il paesaggio impresso nei versi successivi (6-7). Quindi, quel (*è la...?*) è luogo dell'incertezza, dell'alternativa ancora possibile, ma anche dell'ambiguità delle sensazioni, nella sua fase iniziale non risolta, ma appunto ancora interrogativa³⁴. Questa ambiguità è presente perché all'inizio è solo un risuonare lontano, del quale ancora non si comprende il senso né si può indicare la direzione. Ecco allora che la parentesi non fa altro che accrescere la sensazione di corsa remota e misteriosa. Il *là* seguito dai puntini di sospensione non indica un luogo certo, ma una direzione vaga e mutevole – oppure lo si può leggere anche non in funzione di avverbio ma come semplice articolo determinativo, come se il nome della morte fosse presente e taciuto per un mero e superstizioso ritegno. A definire sempre la prosodia della prima quartina contribuiscono, infine, la coppia al verso 3 (*che viene, che corre*), la quale spezza l'unità logica in due membri uguali, producendo così qualche secondo di stasi (contrapposto alla velocità imposta dall'inciso precedente) che però è subito interrotto dalla *tremula rapidità* (4), la quale grazie al suo sostrato fonico riporta l'intermittenza di suoni cadenzati. Insomma, si comprende la straordinaria sapienza con la quale il Pascoli è riuscito a modellare la materia lessicale e formale, tramite cui trasmettere l'idea di movimento, ritmato, pausato, non del tutto continuo, ma appunto frastagliato non solo da strumenti fisici, come l'uso della punteggiatura (3), ma anche da espressioni lessicali fortemente allusive come il caso di *tremula*, che rende più incerto il moto di corsa. Proseguendo quindi con l'analisi ritmica delle varie strofe, molto intrigante risulta la cadenza rullata in battito monotono, tipica delle quartine centrali (II-III). *In primis* si avverte come il succedersi dei novenari, della II, privi del brusco mutamento della strofa precedente, induce ad un ritmo appunto monotono e spento. Il battito lontano, incerto, sembra non esserci più, come se fosse per un istante sparito, per dare maggiore voce, ora, alla descrizione delle sembianze assunte dal paesaggio. Quel *galoppo* (1) riempie tutto lo spazio, ma con un rullare opaco, senza mutamento. Il verso 5 (*Un piano deserto, infinito*), privato del verbo essere, aiuta sicuramente a creare un senso di maggiore allusività, un clima onirico e inquietante, in cui lo scorrere del tempo è momentaneamente sospeso (cfr. la variante del verso riportata sul «Convivio», si legge *Il piano è deserto*). Si notano due modifiche apportate nella definitiva: il passaggio da articolo determinativo a indeterminativo e la soppressione del verbo. In entrambi i casi il motivo riguarda appunto la volontà d'autore di rendere una maggiore astrazione e senso di indeterminatezza). Esso viene inoltre rappresentato come “sgombro di vitalità”: è il piano della mente del Pascoli svuotata, volta ad esprimere tutta la sua travagliata esistenza dopo il suo sfacelo della morte paterna, come racconta la superbia lirica *X Agosto*. Si

³⁴ Cfr. Stussi 1982, 255-256.

diceva quindi che non c'è anima viva che riesca ad abitare in questo luogo, forse perché è proprio il luogo stesso a non offrire una possibilità di vita, di pace, di tranquillità; infatti, oltre che essere immensamente grande, tanto da produrre un senso di *infinito*, egli è *arido*, secco, impervio, fortemente insicuro. Da notare come i novenari nella loro monotonia riescano a manifestare la dilatazione non solo spaziale, ma anche temporale della strofa. A infrangere questo silenzio e questa statica desolazione ecco l'arrivo di *qualche ombra d'uccello smarrito* che si muove rapidamente, sfrecciando sulla superficie piana della terra (vd. similitudine al v. 8, impiegata per descrivere l'immagine del movimento rapido), per allontanarsi da *qualche remoto sfacelo* in procinto di arrivare. Interessante è la presenza nella strofa III di due forme pronominali: *essi* (9) ed *egli* (11). Il deittico *essi* sembrerebbe legato alle ombre degli uccelli sfreccianti, ma in realtà fa riferimento ai viventi in generale, i quali sono tutti incalzati, nel medesimo modo, da quel battito e tutti contemporaneamente in fuga, ma senza riconoscere chi li perseguita, senza sapere quale sia il *remoto sfacelo* (10) al quale tentano di sottrarsi. Molto suggestiva quest'ultima immagine, *remoto sfacelo*, una sorta di impressione inconscia di una rovina ignota, che oltre non essere conosciuta fisicamente, non si sa nemmeno il luogo in cui risiede. Il verso 12, *non sa né la terra né il cielo*, trova dunque il suo senso solo nell'interpretazione che è l'uomo l'unico vivente a sapere l'identità del persecutore, è lui l'unico a conoscere, mentre tutta la natura ignora il senso della morte. Interessante la costruzione sintattica arzigogolata: si parla a tal proposito di anastrofe. L'ultima quartina, che sigilla il cerchio, assume un ritmo più incalzante. Ora si confronti la struttura della prima strofa con la struttura dell'ultima. Il primo e il terzo verso sono esattamente gli stessi. Il secondo è ternario così nell'una come nell'altra quartina; ma nella prima strofa il ternario riusciva a creare una sospensione auditiva, instaurava un silenzio assoluto intorno allo scalpito remoto; nell'ultima il ternario irrompe invece la caduta del metro con un battito più rapido, più netto e trasferisce il galoppo all'interno, nel cuore stesso dell'uomo. Ora l'uomo sa con certezza, la riconosce e la chiama per nome: *La Morte! La Morte! La Morte!*. Ma non è un grido, è solo una registrazione di una presenza effettiva, attonita e interiore. Da notare il ritardo del soggetto (Morte), che, come afferma Renzi, è una esplicita preterizione.

Come ultima osservazione, si vuole presentare brevemente il sostrato fonico, intrecciato nel tessuto del testo, il quale conferisce unità al corso degli eventi, creando così una sorta di "filo conduttore" tra l'alternarsi delle quartine. I suoni che più ritornano all'interno delle varie espressioni creano però effetti diversi: per intenderci, al verso 8 l'allitterazione del suono /s/ mira a restituire l'impressione della velocità con cui il dardo (*strale*), una volta scagliato, *scivola*; i foni /r/ e /t/, ricomparendo sia singolarmente sia in coppia (/tr/ e /rt/) lungo il susseguirsi dei versi, producono il battito degli zoccoli del cavallo, alimentando così quell'atmosfera tenebrosa istituita anche grazie al ripetersi della parola onomatopeica *scalpito*; infine si evidenzia il timbro vocalico

ricorrente /o/ che diventa vocale semantica, in quanto rimanda ad una chiusura, una circolarità, sia tematica che strutturale. Questi suoni possono trovarsi sia in posizioni di estrema vicinanza, producendo così contesti allitteranti (vd. vv. 6-8), che in posizioni più lontane. E sono proprio quest'ultime ad evidenziare il genio pascoliano: suoni molto distanti tra loro, ma che mediante la ripetizione incalzante (quasi) ossessiva si avvicinano, richiamandosi reciprocamente e confondendosi l'uno nell'altro. Insomma, si rientra sempre all'interno della tecnica fonosimbolica, ovvero in quel mondo in cui il fonema, costitutivo dell'apparato morfologico e semantico della parola, si distacca per assumere un significato secondario, rendendo così autonomo il significante.

Concludendo, *Scalpitio* è una poesia che affascina non solo per i tecnicismi e la minuziosità con cui viene redatta, ma anche per il modo scelto dal Pascoli di trattare la grande tematica del "nido". In essa, si comprende che gli uccelli, mossi dalla paura per l'avvicinarsi di un qualcosa di estremamente pauroso, decidono di fuggire dal nido natio, simbolo di ricovero contro *quell'atomo opaco del Male* (cfr. con *X Agosto*). In una tale situazione di timore, il poeta sente di essere in bilico tra il voler rimanere nel nido, di memoria bambinesca, oramai distrutto dallo scorrere del tempo reo, e l'angoscia di affrontare una vita colma di inganni e di illusioni. E questo squilibrio emotivo, questo palpitare a ritmi alternati del cuore dell'*auctor*, è ciò che plasma l'intera lirica, il centro da cui essa diparte e si ramifica nelle proprie immagini ed espressioni estremamente simboliche.

Il nunzio

Un murmure, un rombo...

Son solo: ho la testa
confusa di tetri
pensieri. Mi desta
quel murmure ai vetri. 5
Che brontoli, o bombo³⁵?

che nuove mi porti?

E cadono l'ore
giù giù, con un lento
gocciare. Nel cuore 10
lontane risento
parole di morti...

Che brontoli, o bombo?

che avviene nel mondo?
Silenzio infinito. 15
Ma insiste profondo,
solingo smarrito,
quel lugubre rombo.

³⁵ *bombo*: grosso imenottero, simile alla vespa.

Il nunzio fa la sua prima comparsa nella quarta edizione di *Myricae* del 1897; oggi è l’VIII poesia della sezione d’apertura intitolata “Dall’alba al tramonto”.

Come hanno notato giustamente i commentatori, in modo particolare Ciani e Latini³⁶, la lirica ricorda la famosa descrizione del tedio, della noia vitale, presentata nel baudelairiano *Spleen* de “Le Fleurs du mal” (1857). Si fa riferimento, nello specifico, ai versi 9-10, di cui se ne riporta qui la traduzione: «Il calabrone si lamenta e il ceppo che sbraccia / accompagna in falsetto la pendola raffreddata». Inoltre, come sottolinea anche Nava³⁷, il tema dell’insetto ronzante ai vetri, oltre che essere frequente in Praga e Zanella³⁸, ritornerà nella pascoliana *Servetta di monte*: «tutto pende tacito e tetro. / E non ode che qualche mosca / che d’un tratto ronza ad un vetro» (CC, 8-10), nella *Vendemmia*: «qualche mosca intorno / ai vetri (...)» (NP, II, III, 10-11) e in *Fanum Vacunae*: «ma una / mosca che ronzava contro la grata finestra, / ronzava furiosa, e ogni tanto ricadeva (...)» (V, 7-9).

Se si volesse brevemente riassumere il contenuto di questa poesia, si potrebbe dire che, il poeta, assopito in tristi pensieri e luttuose memorie, viene richiamato a un presente assolutamente vuoto, privo di ogni significato. Colui che svolge la funzione di risvegliare il poeta dal suo “confuso sonno” è proprio un improvviso ronzio di un grosso insetto, il cosiddetto *bombo* (6), il quale è entrato nella stanza e sbatte sé stesso contro il vetro della finestra nel tentativo di poter fuoriuscirne. Ma se questo è il significato letterale, superficiale, che è possibile intuire ad una prima veloce lettura, risulta esserne presente anche uno più profondo che intende varcare i confini semantici della parola stessa. Al fine, dunque, di sviscerare nel dettaglio quest’ultimo significato, è necessario partire anzitutto dalla riflessione sul titolo della lirica. *Il nunzio*, o, in alternativa, il messaggero è identificato proprio dall’imenottero giallo e nero (il *bombo*), con il corpo rivestito di peli ispidi che, volando, produce un forte e fastidioso ronzio. Si potrebbe legittimamente domandare, a questo punto, quale sia il suo senso, il perché dunque l’insetto venga considerato dal Pascoli un nunzio, un messaggero. È un passaggio che richiede attenzione, poiché si è in presenza di una grande azione rinnovatrice del tradizionale canone letterario: la deliricizzazione. Spiegando meglio, il nunzio, è un semplice insetto, un imenottero villosa, il quale diventa indice di decadenza e di svalutazione non solo nei confronti della poesia ma anche e soprattutto del ruolo del poeta. Come si vedrà nell’analisi della poesia, il messaggio che l’insetto porta con sé, che tiene racchiuso, non è affatto comprensibile, è indecifrabile. Tant’è vero che tutte le domande assiduamente ripetute nel corso della lirica – *Che brontoli, o bombo? / che nuove mi porti? [...]*

³⁶ Ciani-Latini 2002, 180-181.

³⁷ Nava 1991, 37.

³⁸ Praga, *Nevicata*, P, 7-8: «fuor da’ miei vetri, ove, fievole urtando, / la farfalluccia del freddo si lagna». Zanella, *Il pettirosso*, A, 58-60: «solo in sul meriggio / contro i vetri battea l’ala sonora / innaveduta mosca e dileguava».

che brontoli, o bombo? / che avviene nel mondo? – rimangono prive di risposta, incomplete. Insomma, il grande tema novecentesco che soggiace silente, senza troppo clamore, tra le righe, è proprio l'incomunicabilità, ovvero l'impossibilità di comunicare con gli altri, di stabilire un profondo e vivo rapporto di conoscenza. Testimoni di questo sono proprio i versi 4-6, quando l'io lirico viene riportato nel presente da quel forte batter d'ali; egli, dunque, ne avverte il mormorio, il brontolare, ma non è nulla di più che un semplice e puro rumore, suono. Nonostante allora Pascoli sia in contatto con i morti e nonostante percepisca ciò che agli altri rimane precluso, non riesce a comprendere quale sia il senso profondo della realtà, il mistero nascosto, quella famosa verità che Schopenhauer dice essere celata dal *velo di Maya*. Interessante, quindi, è cercare di individuare la disseminazione di elementi decadenti, innovatori del genere della tradizione, che denunciano in sordina il dramma, esponendolo però in modo semplice e composto senza ricorrere ad un potente tono di indignazione.

A livello metrico, la poesia è organizzata in una successione di tre ballate minime secondo lo schema a bcbca. Il primo verso di ogni mini-ballata svolge la funzione di ritornello e, come da regola, l'ultimo verso di ogni strofa rima con il primo corrispettivo: *rombo* (1) – *bombo* (6), *porti* (7) – *morti* (12), *bombo* (13) – *rombo* (18). Essendo tutti i versi senari, quindi parisillabi, il ritmo che va istituendosi è quello tipico della filastrocca, dunque cadenzato e ripetitivo. In particolar modo esso è condizionato dai seguenti elementi: la ripetizione a distanza e a contatto, i segni di punteggiatura e gli *enjambements*. Per quanto concerne il primo aspetto, si evidenziano i termini chiave che ritornano a distanza nel componimento: è il caso di *murmure* (1 e 5) e *brontoli* (6 e 13), i quali acquistano la funzione di indicare l'insistenza ossessiva del ronzio, da cui risulta impossibile, per il poeta, liberarsene, ed inoltre sono entrambi una grande testimonianza dell'uso manieristico di tale strumento retorico. Ancora, la frequente presenza delle parole *rombo* (1 e 18) e *bombo* (6 e 13) riveste d'altro canto un ruolo più strutturale, ovvero, rendere il testo circolare e chiuso: per intenderci, la poesia si apre con un *rombo* generale, di cui ancora il poeta non riconosce la fonte che lo sta producendo (ecco allora che questa iniziale imprecisione, indeterminatezza, è segnata dall'articolo indeterminativo *un*), per poi concludersi sempre con la medesima parola, che però alla fine diviene più precisa, tant'è vero che essa è preceduta da una serie di aggettivi che la determinano nello specifico; *bombo* invece viene ripetuto per due volte nelle medesime interrogative (6 e 13), con il fine di ridestare il poeta assopito, di scuoterlo, così da indirizzarlo verso la comprensione della vera essenza celata nella realtà. Infatti, se si osserva attentamente l'organizzazione del testo, la parola *bombo* viene inserita proprio nell'istante in cui l'io lirico è immerso nelle proprie elucubrazioni, esposte ai versi 2-4 e 8-12. Come già notato, non sono solo le singole parole, i termini chiave, che vengono ripetute, ma anche interi sintagmi. È il caso dell'anafora insistente delle domande (6-7 e 13-14) che assume un ruolo fondamentale:

essa rappresenta il desiderio del Pascoli di ricercare il senso della vita, ma, come ormai chiaro, è una ricerca impossibile, di cui egli non può fare altro che captarne il *silenzio infinito*, un silenzio divenuto privo di fine, poiché non riesce più a comprendere il messaggio dell'imenottero. Ora, oltre alle ripetizioni a distanza, si ritrova al verso 9 anche una ripetizione a contatto *giù giù* che ha come effetto stilistico quello di rallentare il ritmo, cosicché il lettore possa apprezzare tutta l'emozionalità espressiva emanata da ogni singolo vocabolo. Questo rallentamento ritmico si ritrova solo in alcune porzioni di testo ed è contrassegnato principalmente da: pause prodotte sia dall'uso di forte punteggiatura – “...” (1, 12), “:” (2), “.” (4, 5, 10, 15, 18), “?” (6, 7, 13,14) – sia dai versicoli isolati dall'intera strofa, i quali lasciano degli spazi bianchi, silenti, sinonimi di attesa di una impossibile e inesistente risposta; un *enjambement* anaforico, concentrato nella seconda ballatina, in particolare quello che lega *E cadono l'ore* con *giù giù* (8-9). A questo ritmo lento, però, si alterna un ritmo più rapido e cadenzato sostenuto principalmente da un susseguirsi di *enjambements* questa volta cataforici che ne progrediscono la lettura: 2-3 (*ho la testa / confusa*), 3-4 (*tetri / pensieri*), 4-5 (*mi desta / quel rumore*), 9-10 (*lento / gocciare*), 11-12 (*risento / parole*). Per concludere la parte di analisi metrico-retorica, si fa riferimento anche ad un altro aspetto, ovvero l'utilizzo di linguaggio analogico: *E cadono l'ore / giù giù, con un lento / gocciare*. Questo periodo, spalmato in ben tre versi, vuole esaltare semanticamente il concetto della lentezza del tempo e, per farlo, Pascoli impiega una metafora accostando in maniera impensata e sorprendente due realtà distanti costringendo così il lettore ad un volo vertiginoso dell'immaginazione; insomma, lo scorrere del tempo si connette allo scorrere dell'acqua espresso dall'immagine del gocciare del pianto: così come la goccia della lacrima cade lenta, solcando il viso, così il tempo, le ore, trascorrono traghettando sempre più l'individuo verso la morte. Interessante quindi come il verbo all'infinito *gocciare* si carichi semanticamente dell'avanzare continuo del tempo, il quale non fa altro che rimembrare i cari defunti. Ecco allora svelato il motivo della proposizione successiva: *nel cuore / lontane risento / parole di morti*.

Il suono è la sensazione principale attraverso cui la poesia si sviluppa e prende forma. Fin dall'inizio, infatti, quello che viene descritto dal poeta è proprio la ricezione di un rumore strano, che non si riesce a decifrare nell'istante. Questo rumore è definito prima con il termine *un murmure* e poi con *un rombo*: è un climax ascendente, che mira a restituire al lettore la percezione di una nota la cui potenza aumenta sempre di più (secondo questo ragionamento è possibile definire *murmure* e *rombo* voci fonoespressive). L'origine di tale suono viene fatta intendere solo al verso 6, quando compare l'imenottero con il suo brontolio: *che brontoli, o bombo*. Si noti inoltre l'allitterazione dell'occlusiva bilabiale sorda, /b/ (ripetuta poi ai vv. 13 e 17), che imita foneticamente il borbottare. Si intuisce allora che il verbo *brontoli* non rappresenta una scelta casuale dell'autore, ma essa è emblema dell'incomprensibilità, del tipico dramma dell'uomo

moderno: il poeta (come già più volte ribadito) è impossibilitato a cogliere la verità nella sua assolutezza e totalità, quindi, egli ne riesce a percepire solo un breve frammento. Interessante è anche la ripetizione della fricativa alveo-dentale sorda /s/ in *son solo* (2): gioco fonico che mira ad accentuare la solitudine e l'isolamento del poeta, perché emarginato dalla società del profitto, come testimonia anche l'espressione *testa / confusa di tetri / pensieri* (2-3-4). Pascoli non è più un profeta, non riesce nemmeno lui a comprendere ciò che dovrebbe poi trasmettere agli altri. Questo è un altro elemento di grande decadenza.

Significative risultano anche le scelte lessicali: Pascoli, come è noto, non usa un lessico "normale", anzi mescola tra loro codici linguistici diversi, senza però creare conflitti o scontri di livello. Troviamo dunque in questo testo termini preziosi e aulici, provenienti dalla lingua dotta, come nel caso di *murmure* e *solingo* (entrambi latinismi). Alcune informazioni su *solingo*: si presenta come una delle espressioni aggettivali ai versi 16-18, impiegate dal poeta per precisare meglio il tormentante e continuo ronzio. Sembra, infatti, che il rombo continui a bussare alla mente del poeta, per cercare di comunicare con lui, ma si dimostra essere una comunicazione interrotta. Molto interessanti gli aggettivi selezionati: *profondo* perché il suo messaggio è importante, *solingo* perché anche il messaggio è rimasto solo (non c'è più nessuno in grado di trasmetterlo alla società), *smarrito* e *lugubre* perché presagio di morte. Accanto a questa scelta linguistica si trova anche la presenza di una minuziosa e precisa terminologia scientifica, testimoniata in questo contesto dal termine *bombo*.

Concludendo, la poesia è la testimonianza di un Pascoli, come afferma Luciano Anceschi, completamente «verso il Novecento», non solo a livello di temi, ma soprattutto a livello di soluzioni formali che introducono cospicue innovazioni nel linguaggio poetico italiano: la sintassi spezzata ed ellittica, la sperimentazione di ritmi inediti, la frantumazione del verso, la ricerca di un valore musicale della parola attraverso la riscoperta della sua sostanza fonica ed infine l'uso di un linguaggio analogico ed evocativo, che conferisce alla parola echi e risonanze, creandole così, attorno, un alone di indeterminatezza.

I puffini dell'Adriatico

Tra cielo e mare (un rigo di carmino³⁹
recide intorno l'acque marezzate⁴⁰)
parlano. È un'alba cerula⁴¹ d'estate:
non una randa⁴² in tutto quel turchino.

Pur voci reca il soffio del garbino⁴³ 5
con oziose e tremule risate.
Sono i puffini⁴⁴: su le mute ondate
pende⁴⁵ quel chiacchiericcio mattutino.

Sembra un vociare, per la calma⁴⁶, fioco
di marinai, ch'ad ora ad ora⁴⁷ giunga 10
tra 'l fievole sciacquo della risacca⁴⁸;

quando, stagliate dentro l'oro e il fuoco⁴⁹,
le paranzelle⁵⁰ in una riga lunga
dondolano sul mar liscio di lacca⁵¹.

³⁹ *carmino*: rosso vivo. Cfr. Tommaseo-Bellini, *Cocciniglia*: «Genere di insetti da cui si estrae una materia di vivo colore rosso: il carmino».

⁴⁰ *acque marezzate*: acque con sfumature cromatiche diverse prodotte dall'increspatura delle onde e dal riflesso dei raggi solari.

⁴¹ *cerula*: azzurra chiara.

⁴² *randa*: vela a forma di trapezio; qui è sineddoche per "barca".

⁴³ *garbino*: nome tipico dell'area adriatica col quale si intende il vento di sud-ovest o libeccio.

⁴⁴ *puffini*: uccelli marini dell'ordine dei palmipedi, comunemente conosciuti come berte o pulcinelle di mare.

⁴⁵ *pende*: suono che rimane sospeso.

⁴⁶ *per la calma*: sul mare calmo.

⁴⁷ *ad ora ad ora*: in maniera intermittente.

⁴⁸ *risacca*: moto delle onde riportate dalla spiaggia.

⁴⁹ *stagliate ... fuoco*: si profilano (soggetto sono le *paranzelle*) nei colori dell'aurora e del tramonto.

⁵⁰ *paranzelle*: barche da pesca. Da «paranze»: barche piccole e veloci, chiamate così perché escono «a paro», a coppia.

⁵¹ *liscio di lacca*: liscio come la lacca, cioè fisso e lucente.

La poesia compare per la prima volta il 22 giugno 1890 nella rivista fiorentina “Vita Nuova” e quasi in contemporanea anche nell’opuscolo composito *Ai bagnanti*; successivamente sarà raccolta nella seconda edizione di *Myrica* (1892) e inserita all’interno della sezione *Ricordi*.

Come riportato dai commentatori⁵² la fonte da cui Pascoli si suppone possa essersi ispirato, per la composizione del sonetto, è la relazione del naturalista Paolucci, *Il canto degli uccelli*⁵³, apparsa nel 1878 sugli “Atti della Società Italiana di Scienze Naturali”. Gli stessi sottolineano inoltre la vicinanza della lirica in questione con la figura di un d’Annunzio giovane «fluviatile e marinaro»⁵⁴, testimoniata dalla presenza di alcuni termini d’uso specialistico o comunque incline all’ambiente nautico: ad esempio, *marezzate* (2), *randa* (4), *paranzelle* (13).

Prima di considerare l’aspetto formale del componimento, risulta utile interrogarne il contenuto come formula di immedesimazione nell’io lirico, attuata fin da subito dall’*incipit*. Infatti, ci si trova quasi istantaneamente proiettati all’interno della percezione del poeta, se ne assumono la vista e l’udito, e si comprende quanto sta avvertendo: prime luci di un’alba estiva (*alba cerula d’estate*, v. 3), ancora all’orizzonte non si scorgono barche da pesca (*randa*, v. 4), dovrebbe esserci silenzio ma in realtà si sentono delle voci (introdotte da quel *parlano*, v. 3). Queste voci si alternano, si confondono con ‘*l fievole sciacquio della risacca* (11) e si lasciano trasportare dal vento di libeccio, il *garbino* (5). Se ad un primo momento risulta difficile determinarle, poiché, oltre al loro mescolarsi col suono del mare, esse risultano indistinte, in bilico quindi tra *oziose e tremuli risate* e *chiacchiericcio* (vv. 6 e 8), il verso 7 svela la loro possibile provenienza: *sono i puffini*. La successiva terzina, però, ribalta la percezione appena registrata: queste voci uccelline diventano, grazie all’espressione *sembra un vociare, per la calma, fioco, / di marinai* (vv. 9 e 10), voci umane. Sono grida lontane di pescatori, che giungono da quelle *paranzelle* (13) poste una dietro all’altra (*in una riga lunga*, v. 13), ben distinte dall’orizzonte, poiché intagliate (*stagliate*, v. 12), su quel mare liscio come uno strato di vernice (*mar liscio di lacca*, v. 14).

Da questa breve presentazione la poesia sembrerebbe un mero quadretto impressionistico realizzato mediante una serie di rapide e vivide notazioni sia visive che cromatiche, per intenderci: *cielo e mare* (1), *rigo di carmino* (1), *acque marezzate* (2), *alba cerula* (3), *non una randa* (4), *turchino* (4), *risacca* (11), *oro e fuoco* (12), *paranzelle* (13), *mar liscio di lacca* (14). A queste si aggiungano anche quelle acustiche: *voci* (5), *soffio di garbino* (5), *oziose e tremule risate* (6),

⁵² Si vedano in particolare edizioni critiche Nava (1991, 58-59) e Ciani-Latini (2002, 207-208).

⁵³ A tal proposito risulta interessante riprenderne i passaggi più significativi, soprattutto quelli dedicati alla descrizione della voce dei *puffini* (uccelli marini presenti nelle aree bagnate dal mar Adriatico) i quali sono paragonati per somiglianza al tipico parlare marinaresco: «Le loro voci sono lunghe, tenute piuttosto basse, come quelle dei marinai che da una barca all’altra conversano per ingannare il tempo della bonaccia importuna; ovvero si ripetono interrotte e rapide come dolci e oziose risate». *Id.*

⁵⁴ Si veda Ciani-Latini 2002, 208.

mute ondate (7), *chiacchiericcio* (8), *vociare* [...] *fioco* (9), *fievole sciacquio* (11). Risulta impossibile da tale duplice elenco non notarne la perfetta distribuzione omogenea: quelle visive si concentrano prevalentemente nei versi da 1 a 4 (quartina incipitaria) e da 12 a 14 (seconda terzina), mentre quelle uditive sono nel *corpus* centrale, a partire dal verso 5 fino al verso 11 (seconda quartina e prima terzina). È una prima simmetria impiegata dal Pascoli per rendere più incisiva ed efficace l'esposizione del contenuto abbastanza frammentato. Ma non è affatto l'unica. Ripercorrendo il testo se ne riscontra subito un'altra: il ritorno parallelo di due immagini, costruite nel medesimo modo: *vociare* (9) dei marinai *per la calma* (9) sul mare *liscio di lacca* (14), che corrisponde esattamente al *chiacchiericcio* (8) sulle *mute ondate* (7) dei *puffini* (7). Si tratta però di un parallelismo oppositivo: il silenzio e la calma del mare *vs* le voci emesse dai *puffini* e dai *marinai* (10). Quest'ultima simmetria ha un ruolo diverso, rispetto alla prima. Infatti, se una tende a ricostruire il senso logico del discorso, restituendone così una forma meno scheggiata, l'altra per contraddizione alogica ne complica la resa. Si noti non a caso che, rispetto alla prima, la seconda riesce a creare maggiormente un'atmosfera onirica, sospesa, magica, proprio grazie alla perfetta identificazione (irrazionale) delle voci umane con quelle animali. L'osservazione è importante, poiché permette di comprendere come Pascoli, impiegando la medesima tecnica (qui sintattica), riesca a produrre nel medesimo contesto effetti contraddittori. Risulta allora necessario interrogare in profondità le «rapide e vivide notazioni», che realizzano quel «quadretto impressionistico», in quanto la loro presenza non è volta a soddisfare un mero fine realistico-razionale, anzi, esse collaborano, assieme agli espedienti formali, alla formazione di un'atmosfera vaga, indefinita, *indeterminata*.

Bene. A questo punto non resta che indagare nel dettaglio tali espedienti formali volti a sfumare il preciso, il determinato nell'impreciso, nell'indeterminato, conferendone quell'aurea onirica e fortemente suggestiva. Si considerino ad esempio le espressioni in apertura: *tra cielo e mare* (1) e *tutto quel turchino* (4). Anche se la prima rimanda a due paesaggi alternativi, la presenza della preposizione *tra* restituisce istantaneamente l'idea di uno spazio infinito (forse anche indefinito), dove il *cielo* e il *mare* riescono a toccarsi, a confondersi l'uno nell'altro, addirittura entrambi, mescolandosi, assumono lo stesso colore, il *turchino*; inoltre, il tutto viene rafforzato, quasi in maniera ossimorica, dalla presenza dell'aggettivo indefinito. A questo senso d'infinito, la voce *non una randa* (4) aggiunge un senso di solitudine, al quale consegue, subito dopo, il silenzio, *le mute ondate* (7). A rendere ancora più arcana e inquietante l'atmosfera è l'uso di un linguaggio ellittico (tipico dello stile pascoliano) che dice e non dice, accresce la stupida attesa del lettore, lasciandolo nell'incertezza. Doveroso notare l'assenza del soggetto del verbo *parlano*, che viene posposto e farà la sua comparsa solo al verso 7. Quel *parlano* inquieta, perché si percepisce la presenza di qualcuno o di qualcosa che è vicino, prossimo, ma non si riesce a

decifrarne (almeno per il momento) la natura della sua essenza. Anche se il silenzio delle *mute ondate* viene interrotto da questa enigmatica presenza, l'atmosfera non cambia, anzi, subisce un ulteriore incremento di mistero, di vaghezza, ma soprattutto di simboli. Ecco allora che oltre ad un linguaggio ellittico si assiste anche alla presenza di un linguaggio simbolico, ovvero un insieme di termini che, come sottolineato dalla critica, si caricano di un significato *altro* rispetto a quello naturale, e quindi spronano il lettore a far emergere la vera essenza, nascosta dal poeta stesso, all'interno del mero dato reale percepito e fissato nel dettaglio⁵⁵. È proprio il caso dei *puffini*: i personaggi principali del sonetto, presentati nel verso 7. Sono loro il soggetto del verbo *parlano*, emettono *voci, risate, chiacchiericci*. Barberi Squarotti⁵⁶ chiarisce che la presenza degli uccelli in Pascoli assume un significato oracolare: le loro voci sono arcane, lanciano messaggi misteriosi da un "al di là" misterioso che va oltre a quella realtà materiale percepibile attraverso i sensi. Risulta allora comprensibile e giustificabile l'immagine antropomorfica prodotta dai lessemi *parlano* (3), *voci* (5), *risate* (6), *chiacchiericci* (8) i quali, oltre ad alludere al messaggio oracolare, contribuiscono a determinarne il loro l'effetto simbolico. Se il verso degli uccelli suona come familiare e umano (infatti verrà paragonato al *vociare dei marinai*) in realtà è intraducibile a parole, rimane indecifrabile, misterioso, appunto un oracolo. Altre considerazioni interessanti, pertinenti sempre alla componente allusivo-semantiche, emergono dalle parole *mare, cielo* e *rigo di carmino*. Il *mare*, come ha analizzato Ferri⁵⁷, potrebbe essere simbolo della volontà psicologica pascoliana di regredire verso un «periodo prenatale, stabilendo l'associazione "mare – acque vaginali"»⁵⁸, questo sia perché il *mare* è sinonimo di calma e di tranquillità, sia perché è strettamente connesso al verbo dondolare (*dondolano*, v.14) sinonimo di «*cullare*, proprio della condizione fetale-infantile»⁵⁹. Anche *cielo* si carica di una forte *espressività*: «è quasi uno specchio immateriale che riflette i sentimenti dell'uomo: con lui soffre, piange, gioisce. Muta a seconda dello stato d'animo del poeta in particolare dell'uomo comune in generale»⁶⁰. I sentimenti vengono celati attraverso le pennellate cromatiche usate per rappresentarlo: azzurro chiaro (*cerula* e *turchino*, vv. 3 e 4), tipico colore in Pascoli di una natura incontaminata e quindi privata dalla malvagità dell'uomo⁶¹ (si ricollega alla calma e tranquillità del mare); *oro* (12), impossibile spiegare meglio di Ferri, «è il colore che, avvolgendo gli oggetti nella sua luce li presenta come irreali, quasi fiabeschi; la realtà filtrata da questa luce "d'oro", appare diversa agli occhi del poeta che vi si abbandona, dimentico del fatto che si tratta di una *proiezione* del suo inconscio: è il

⁵⁵ Cfr. Mengaldo 2015, 12.

⁵⁶ Si veda Barberi Squarotti 1976, 26-27.

⁵⁷ Si veda Ferri 1976, 29-37 e 86-100.

⁵⁸ *Ivi*, 30.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ivi*, 33.

⁶¹ *Ivi*, 97.

colore del mondo quale lo desidererebbe Pascoli.»⁶². Oltre al *mare* e al *cielo* nel primo verso si nota anche un'altra espressione fortemente evocativa: *rigo di carmino*. Letteralmente è la riga di colore rosso che separa con un taglio netto il mare dal cielo: è il sole che sta sorgendo dietro all'orizzonte. Ma ormai si conosce molto bene la tendenza del poeta al trasgredire dal mero dato oggettivo. Quel *rigo* di colore rosso vivo che separa mare e cielo potrebbe rappresentare l'insieme di tutti quegli stati d'animo negativi, quali il turbamento, l'angoscia, l'inquietudine, che con estrema violenza scompongono, scindono quel panorama indistinto e tranquillo, il cui sintomo si ripercuote nella lieve increspatura delle acque (*marezzate*).

Risulta evidente, solo dall'analisi dell'apparato lessicale e semantico del testo, come il linguaggio della natura in Pascoli sia attanagliato instancabilmente dalle proprie pulsioni soggettive, le quali dissolvono la consistenza rappresentativa e consolatoria del mondo oggettuale. Ad incrementarne ulteriormente l'esito è anche il materiale fonico, di cui si riportano alcune considerazioni. *Tremule risate* (6), *mute ondate* (7), *fievole sciacquio della risacca* (11) producono quell'effetto di «srealizzazione» (Friedrich), ovvero quando la sensazione precede l'oggetto che la suscita, contaminandolo sia a livello semantico che a livello sonoro. Si prenda *fievole sciacquio della risacca*: non è una semplice onomatopea, volta a riprodurre il suono delle onde risospinte dalla riva. *Sciacquio* è una cellula onomatopeica che, mediante l'allitterazione di /s/ e di /i/, irradia nel contesto a lei vicino il nucleo fonico. Ma non solo: è anche un deverbale in -io⁶³ e in quanto tale intercetta attorno a sé parole o espressioni che ne aumentano la sensazione del debole, del fragile, al limite quasi della percettibilità (ecco quindi la presenza di *fievole*, ma anche nel verso 10 *ad ora ad ora*). Sempre in merito alla «diffusione della sonorità mediante procedimenti allitterativi»⁶⁴ si riportano i seguenti casi: la ripetizione del gruppo fonico /re/ (suono aspro originato dalla vibrante che rimanda ad un possibile pericolo imminente⁶⁵) e l'insistenza sulla vocale /a/ (che al contrario accentua il senso di infinitezza e di tranquillità) individuabile nei versi 1-3; *chiacchiericcio mattutino*, altra onomatopea che, oltre a imitare i suoni acuti ed esili degli uccelli, irradia il fonema “-i”; anche nell'ultimo verso *dondolano* esporta la consonante liquida alle parole vicine attribuendo una leggera idea di movimento ad un mare che dovrebbe essere quasi in stasi, come descritto dalla metafora *liscio di lacca*. Si deduce allora che anche questo fonosimbolismo non ha una funzione di imitazione naturalistica del dato reale, oggettivo: possiede invece un valore suggestivo, uno strumento attraverso il quale Pascoli ha cercato di andare oltre alla superficie delle cose cogliendone il loro segreto e saltandone le mediazioni logiche del linguaggio razionale, referenziale.

⁶² *Ivi*, 88.

⁶³ Cfr. Beccaria 1975, 181 ss.

⁶⁴ Si veda Afrifo-Soldani 2021, 48-49.

⁶⁵ Si confronti con quanto detto sul valore simbolico trasmesso dal medesimo verso.

Alcune informazioni sulla sintassi e sulla metrica. La poesia è un sonetto, composto da versi endecasillabi e da rime incrociate (nelle quartine) e alternate (nelle terzine). Tale forma molto conservatrice nei confronti della tradizione, in realtà viene da Pascoli riletta in maniera nuova e diversa attraverso l'impiego di determinate scelte stilistiche e tecniche. Impossibile non notare una sintassi e un ritmo spezzati. La rottura è generata dalla presenza di: forti segni di punteggiatura (vv. 3, 4, 6, 8, 11), che impediscono in questo caso la coordinazione per asindeto (tipica struttura sintattica di altri componimenti); di pause all'interno dei versi 3 e 7; di incisi che si incastonano all'interno della frase, scomposta ancora in ulteriori immagini (vv. 1-2, 9, 12). Il ritmo della poesia, oltre che essere frantumato, oscilla tra stasi e movimento. Sicuramente la massiccia presenza di punteggiatura, di pause interne, di incisi e di dieresi (*oziose*, v.6) rallenta l'andamento ritmico, favorendo il crearsi di quel senso di calma e tranquillità. Questa cadenza, però, si scontra con la presenza di due importanti *enjambements* (vv. 1-2 e 9-10), i quali, per contrasto, invece che essere impiegati per smembrare ulteriormente il discorso rallentandolo, producono un movimento, rafforzando «la solidarietà tra un verso e l'altro in funzione dell'allargamento dell'intonazione»⁶⁶. Per concludere, si sottolinea la presenza al verso 10 di una tipica ripetizione a contatto, *ad ora ad ora*, connessa semanticamente al deverbale *sciacquio*. Anche la sintassi traduce perfettamente la visione del mondo pascoliana, una visione "fanciullesca", alogica, che mira a rendere il mistero, l'alone indefinito che circonda le cose, e accompagna il lettore nella discesa, non sempre del tutto intuitiva, all'interno della loro profonda essenza.

⁶⁶ Beccaria 1975, 255.

Arano

Al campo, dove roggio⁶⁷ nel filare
qualche pampano⁶⁸ brilla, e dalle fratte⁶⁹
sembra la nebbia mattinal fumare,

arano: a lente grida, uno le lente
vacche spinge; altri semina; un ribatte 5
le porche⁷⁰ con sua marra⁷¹ paziente;

chè il passero saputo⁷² in cor già gode,
e il tutto spia dai rami irti⁷³ del moro⁷⁴;
e il pettirosso: nelle siepi s'ode
il suo sottil tintinno come d'oro. 10

Arano appare per la prima volta dentro l'opuscolo pubblicato per le nozze di Severino Ferrari nel settembre 1886, di cui sono stati stampati solo trenta esemplari. Viene ripubblicato successivamente sul giornale bolognese «Il resto del Carlino» il 3 ottobre 1886, sulla «Farfalla» di Torino il 25 novembre del medesimo anno e sulla rivista torinese «Letteratura» il primo maggio 1887. Già presente nella prima edizione di *Myricae*, entrerà a far parte anche della seconda e terza edizione.

⁶⁷ *roggio*: rosso.

⁶⁸ *pampano*: foglia della vite.

⁶⁹ *fratte*: cespugli.

⁷⁰ *porche*: cumuli di terra tra solco e solco spianati dal contadino dopo la semina per non lasciare il seme scoperto agli uccelli.

⁷¹ *marra*: strumento agricolo simile alla zappa ma molto più leggero.

⁷² *saputo*: esperto. Usato sia in senso buono che in senso peggiorativo: il poeta gioca con sottile malizia con i due sensi.

⁷³ *irti*: pungenti, perché spogli.

⁷⁴ *moro*: gelso.

Essa è la lirica d'esordio del melanconico *poemetto*, come lo nomina il Pascoli nella lettera a Severino⁷⁵ dell'agosto 1886, che descrive l'ultima passeggiata del poeta prima del suo autunnale rientro scolastico: *Arano*, in particolare, si apre su un ampio scenario campestre, in cui gli uomini attendono, vista la stagione, il momento propizio all'aratura. Per quanto riguarda il contenuto poetico, si segnalano alcune fonti letterarie da cui Pascoli ha potuto, si suppone, trarre ispirazione. Come notato da Nava e Seroni, antecedenti certi sono: *Alba* (P, vv.1-6) di Prati e un passo manzoniano dei *Promessi sposi* (cap. IV), antologizzato dal poeta stesso in *Sul limitare*. Tuttavia, l'archetipo principe è ancora una volta di matrice classica, ovvero il passo tratto dalle *Opere e i giorni* (465-472) di Esiodo, anch'esso antologizzato sempre in *Sul limitare* con titolo *La sementa*.

Il primo elemento che attira l'attenzione immediata del lettore è senza dubbio il titolo: *Arano*. Già si avverte l'aurea di novità, poiché costituito da una forma verbale isolata che ritornerà addirittura all'inizio del quarto verso, in quest'ultimo caso cadendo amplissima e impreveduta, e rimanendo fortemente scissa dal contesto fraseologico. È possibile sottolineare, inoltre, che il titolo si presenta come una parola lessicalizzata, autonoma, che anticipa e racchiude l'argomento base (il mondo rurale), costitutivo del testo poetico, riscontrabile in numerosi sintagmi: *campo* (1), *filare* (1), *pampano* (2), *fratte* (2), *arano* (4), *vacche* (5), *semina* (5), *porche* (6), *marra* (6), *rami* (8), *moro* (8), *siepi* (9).

La vita di campagna, il lavoro dei contadini, il vociare canterino degli uccelli, queste le immagini che, con la consueta precisione, vengono fermate sulla carta, con occhi puntati alle cose più umili e quotidiane. Si è davanti ad un impressionismo più nitido, chiaro, poiché totalmente calato nella rappresentazione dell'autentico, del semplice, e quasi dimentico d'ogni voce allusiva ed ogni peso simbolico più caratteristici, invece, della poesia *Scalpitio*. Si dice "quasi dimentico" perché nella profondità del contenuto realistico, è sempre celato uno scrigno di significati altri che ricreano un'atmosfera più indeterminata, vaga e malinconica.

Della poesia colpisce l'eccezionale abilità compositiva: la cura con cui la materia, apparentemente semplice e umile, della vita agreste dell'aratura e della semina, diventa l'occasione per tessere un elegante bozzetto sul quale divampa la resa impressionistica di colori, suoni e sensazioni. La materia descritta viene sezionata da Pascoli in tre diversi blocchi, corrispondenti strutturalmente alle strofe, le quali sono fortemente unite da un unico lungo periodo che scorre dalle due terzine iniziali alla quartina conclusiva.

⁷⁵ «ti mando dei versattoli che volevo pubblicare con altri (intitolati *Favoleggiamenti*) in tuo onore per le tue nozze che a quanto pare non sono un mito. Me ne sono poi distolto per varie ragioni: la prima delle quali è che fatto il *poemetto* e ricopiatolo due o tre volte me lo sono visto imbruttire tra le mani ogni volta di più». Nava ne riporta la citazione, estrapolata da *Lungo la vita Giovanni pascoli* (pp. 251-252), nell'edizione critica del 1991, p. 95.

La prima strofa è dominata da impressioni visive che vengono registrate oggettivamente: un'immagine ampia del campo nel quale si staglia una macchia luminosa di colore del *pampano* (2) *roggio* (1) e il fumare leggero della nebbia che invece ne sfuma i contorni. Queste due figure che dipingono la prima terzina echeggiano fortemente lo stile dei pittori macchiaioli toscani sul finire dell'800 (cfr. *Lavandare*). Ora, se da un lato l'impressionismo è fortemente realistico, dall'altro risulta però vago e indeterminato. Specificando meglio, i sintagmi, come *Al campo* (1), *sembra la nebbia mattinal fumare* (4), *roggio [...] qualche pampano brilla* (1-2), sono certamente fotogrammi tratti da un contesto realistico di vita campestre, ma essi hanno la straordinaria capacità di ricreare nella carta un senso di sfumatura, di non totale limpidezza, come se stessero cercando di contenere, senza successo, un sentimento oscuro e malinconico che straripa oltre il contorno medesimo. *Al campo*, infatti, nonostante aiuti a visualizzare nel concreto lo scenario paesaggistico, non è altro che uno spazio indefinito, privo di confini, illimitato, impossibile perciò da tracciare definitivamente; inoltre è interessante la posizione dell'io lirico, che, come la preposizione articolata esplica, si trova distante dalla scena d'azione. *Sembra la nebbia mattinal fumare* ("la nebbia mattutina sembra fumare"): anzitutto si sottolinea che gli aggettivi con terminazione in *-ale* non sono infrequenti nel decadentismo pascoliano e dannunziano; ma, oltre a questo aspetto morfologico, il verso 3 è stato studiato attentamente dal poeta, come testimonia l'iperbato, il quale, alterando l'ordine sintattico standard della frase, ne dilata la percezione visiva, restituendo, quasi, il levarsi tipico della nebbia dalla vegetazione nel momento dell'alba. Tale nebbia però copre e sfuoca la macchia di *pampano roggio*, che, nonostante la distanza d'osservazione del poeta, viene percepita chiaramente. Interessante a questo proposito diviene *roggio*: termine letterario molto ricercato (significa "rosso") e primo colore a dipingere la tela della lirica, precede il sostantivo a cui è legato con un intervallo di determinazioni locali. Usando una metafora cinematografica è come se Pascoli stesse zoomando, mediante una telecamera, la scena, partendo così dal generale per poi avvicinarsi sempre di più al particolare: un campo, una macchia rossa indistinta che solo da vicino si scopre essere il colore generato dalle foglie delle viti. Attenzione però perché questo zoom verso il preciso viene contraddetto nel verso successivo dall'immagine della nebbia, la quale va a ripristinare il senso di vaghezza e di lontananza con cui la terzina è iniziata. Tornando all'aggettivo *roggio*, esso assume un'accezione positiva: il pampano che brilla rosso nel filare non è altro che la gradita ricompensa per il contadino laborioso e dunque si può considerare la prima sequenza del messaggio poetico, che, come delineato bene dal titolo, mira a rappresentare la tipica vita agreste. Per concludere l'analisi della prima strofa, anche la struttura sonora è funzionale alla resa indefinita e ampia dello spazio; ecco allora motivata l'assonanza di vocali aperte /a/: *campo, filare, pampano, brilla, fratte, sembra, nebbia, mattinal, fumare*. Inoltre, nelle tre parole rima (*filare, fratte, fumare*) risulta evidente

l'allitterazione della fricativa labiodentale sorda /f/ e della vibrante /r/, le quali sembrano quasi ricreare la tipica brezza settembrina, a tratti "frizzante" e suggestiva.

La seconda strofa presenta un *incipit* molto marcato: *arano*. Già il verbo sottende i protagonisti di questa terzina, i contadini, descrivendone e precisando il lavoro che essi stanno svolgendo nel campo. Si ha una puntualizzazione di quello che il poeta sta osservando da lontano, un paesaggio quindi, che dall'essere prettamente un "quadro di natura", si trasforma ora in un "quadro" popolato da figure umane e animali in lento movimento. Procedendo, ordunque, con l'analisi, è necessario partire anzitutto da quell' *arano* incipitario, che segna istantaneamente una sorta di "stacco" tra i due momenti espressi nelle terzine. A denotarne tale valenza, partecipano i seguenti elementi: la collocazione all'inizio di verso e di strofa con un isolamento grafico segnato dai ":", l'accento sulla prima sillaba (*àrano*) e il soggetto indeterminato. Ma attenzione, perché il verbo, se da un lato è chiamato a scindere la materia in due blocchi diversi, dall'altro, quasi contraddittoriamente, li unisce sia sintatticamente che strutturalmente. Ecco allora che tale unione può essere spiegata grazie alla: dislocazione del verbo stesso a fine frase – infatti la principale inizia al verso 1 e si interrompe appunto con *arano* al verso 4 – creando così un effetto di dilatazione del periodo che invece di arrestarsi nella prima terzina straborda direttamente in quella successiva; presenza di iato tra la parola finale della prima terzina (*fumare*) e quella iniziale della seconda terzina (*arano*) – vengono pronunciate quindi in continuità senza pausa tra le due, anche grazie alla simile assonanza sillabica da cui sono composte. Si è accennato che il soggetto sottinteso di *arano* è un gruppo di contadini, i quali si dividono tra coloro che seguono le vacche con l'aratro, quelli che seminano il futuro raccolto, e infine coloro che ribattono la terra per impedire agli uccelli di beccare la sementa. Ciò che caratterizza la descrizione di queste mansioni è la placida armonia derivata dallo stretto e continuo contatto con il ritmo della natura. La natura è paziente, richiede attesa e rispetto dei suoi tempi lenti; insomma, questo è l'ulteriore messaggio leggibile nella poesia: la mitizzazione del mondo contadino come mondo sereno e saggio, un baluardo in grado di difendere i valori fondamentali e la laboriosità da quei processi di concentrazione capitalistica in continuo avanzamento. Ecco allora il motivo per cui a prevalere, in questa seconda terzina, sono proprio le azioni lente (si vd. vv. 4-5, immagine delle grida che seguono il medesimo ritmo del passo delle vacche), e quelle cicliche (aratura, semina, terra ribattuta). Il Pascoli, però, come di consuetudine, non si limita a manifestare, solo a livello contenutistico, il senso di queste azioni, anzi, le traduce negli aspetti formali del componimento. Per intenderci, se si osserva la sintassi dei versi 4-6, colpisce fin da subito la struttura frasale paratattica, fortemente pausata da segni di interpunzione, che, assieme ai due *enjambements* dei versi 4-5 e 5-6, ne rallenta il ritmo di lettura, dilatando così il tempo di ogni singola azione descritta. Stesso effetto lo produce anche la diresi *paziente* al verso 6: qui inoltre è interessante

soffermarsi sul sostantivo a cui si riferisce, ovvero *marra*. La *marra* (zappa) è definita *paziente*, esempio classico di un Pascoli che psicologizza le cose – quindi è possibile parlare di slittamento semantico dall’animato all’inanimato – infatti, se inizialmente l’espressione inconsueta potrebbe produrre stupore e, di conseguenza, se si considerano bene tutte le irradiazioni semantiche sprigionate dalla medesima metonimia, sarà possibile vedere come questa sia la traduzione linguistica concisa di un insieme di contenuti latenti e manifesti, che soggiacciono e si intrecciano nella poesia. Dunque, l’aggettivo *paziente* non avrebbe ragione di accompagnare *marra* se esso non si presentasse come la doverosa sintesi dell’attività laboriosa del contadino descritta appunto nella strofa. Si aggiunge che il medesimo attributo è in omologia con l’anafora *lente*: lente sono le grida (sinestesia: *lente grida*), lento è l’avanzare delle vacche. Insomma, si ritorna al tema principe di questa terzina: il contesto rurale non conosce fretta, infatti tutte le operazioni seguono il loro corso, si ripetono con uguale cadenza, ciclicamente, quindi l’attesa operosa e la pazienza sono i fondamenti necessari a questa vita.

Prima di procedere con l’analisi dell’ultima quartina e volendo sintetizzare quanto esplicito finora, si potrebbe dire che i versi 1-6, oltre a delineare il quadro delle opere umane tipiche della campagna in autunno, care al poeta cantore della realtà rurale, permettono di avvertire “in sordina” un vago senso di malinconia, dato appunto dalla nebbia che sale (3), dalle voci sperdute dei contadini che echeggiano nella campagna brulla (4), dalla fatica paziente che ripete i gesti secolari (5-6) e che però è insidiata dagli uccelli che sicuramente beccheranno le sementi (7). L’occhio del fanciullino sembra volutamente lasciare in un alone sfumato le figure umane al lavoro; infatti, la loro presenza è segnalata soltanto attraverso i verbi privi di soggetto a cominciare dal titolo: *arano, spinge, semina, ribatte*. È in questo modo che Pascoli mette a fuoco, nella quartina conclusiva, i passeri, le piccole creature astute che già godono in cuor loro della provvidenziale opera degli agricoltori.

Ecco allora che a ribaltare, inaspettatamente, le prospettive interviene proprio la strofa finale. La scena è descritta da un altro punto di vista, quello degli uccelli, le cui azioni (ovvero il godere e lo spiare) vengono umanizzati dal poeta. Quella che per i contadini è fatica pesante e sempre insidiata, per i volatili non è che fonte di vita. La nuova prospettiva introduce nella poesia un tono più gioioso, ilare, sostenuto proprio dalle immagini del passero e del pettirosso, che spiano il lavoro degli uomini e attendono di ricavarne qualche profitto, come scherzosamente fa intendere la chiusa al verso 10, con le battute sottilmente assaporate e sonore. Da evidenziare in prima istanza è certamente l’inizio del verso 7: *ché*. Derivato dal *nam* latino, “perché”, spiega e giustifica il ribattere – il passero, esperto, furbo e attento ai gesti degli uomini, è pronto a calarsi più tardi tra le *porche*. Lo svolazzio uccellino, che chiama a sé la necessità di un tono più “leggero”, meno malinconico, si concretizza formalmente grazie alla fluidità prosodica, che contrasta la staticità e

la pesantezza delle terzine precedenti. Interessante allora soffermarsi sulla struttura sintattica che attraverso il polisindeto è resa meno franta dalla punteggiatura e perciò più lineare. Inoltre, si sottolinea in modo particolare l'espressione *e il pettirosso* (9), per l'estrema tecnica di ripresa del periodo precedente compiuta mediante l'uso di una sola parola. A dare maggiore leggiadria e musicalità alla quartina interviene anche lo strato fonico, in cui ricorrono con più frequenza i suoni /s/, /t/ e /r/: questi mirano a riprodurre quelle sensazioni uditive percepite dal poeta, quei canti sentiti e registrati. Di estrema importanza risulta a questo proposito il verso 10 (*il suo sottile tintinnio come d'oro*) – è in questo verso di chiusura che si attua totalmente quel tono gioioso e fiabesco, accennato in precedenza – il tintinnio dell'oro che risuona allegro nel triste scenario della campagna nebbiosa e autunnale. È allora proprio quel *come d'oro* che con la sua colorazione sembra avvolgere gli oggetti nella sua luce, presentandoli come irreali e quasi magici; interessante come questa brillantezza dorata dialoghi simmetricamente con il rosso del brillante pampano posto in apertura (insomma si inizia con un elemento di luce che poi viene offuscato, per poi ripresentarsi sotto un'altra forma). Nel paragone è celata infine una sinestesia: non solo il verso del pettirosso richiama il tintinnio dell'oro, ma il suono evoca anche una sensazione visiva, tattile, cioè il luccichio del metallo, come esprime egregiamente la ripetizione fonosimbolica del suono /t/. Ancora, questo canto emesso dall'alato potrebbe essere inteso come monito per gli aratori (come indica l'avverbio *già*): siamo in autunno è quindi opportuno terminare a tempo il lavoro. L'osservazione proposta conduce ad una seconda ipotesi interpretativa che differenzia tra loro i due alati: se il passero attende il momento opportuno per far razzia, il pettirosso è forse semplicemente attratto dalle operazioni agricole, perché uccello particolarmente curioso e socievole.

Si termina con una breve riflessione sul lessico impiegato dall'autore. Si nota l'utilizzo di termini dotti e ricercati, come *roggio* o *porche* (immagine tratta dall'opera di Esiodo, *Le opere e i giorni*), e termini più tecnici tipici del mondo contadino, come *marra*, ma anche legati alla botanica, *pampano*, *fratte*, *moro*. Insomma, il lessico è fortemente preciso e già in questo testo è possibile individuarne gli albori stilistici che caratterizzeranno ad esempio la raccolta dei *Canti di Castelvecchio*. Pascoli, come esplicito nel paragrafo 2.2, mescolando tra loro codici linguistici diversi, allinea e fa convivere fianco a fianco termini tratti dai settori più disparati.

Molto interessante è la scelta del titolo da parte di Pascoli. Chiamare *Galline* un componimento risulta abbastanza inconsueto (se lo si confronta ovviamente con il canone tradizionale), a maggior ragione quando esso non identifica il soggetto centrale da cui l'intero corpo poetico prende forma e vita. Ma allora diviene spontaneo domandarsi il perché di questa scelta, o meglio, il valore che, per il poeta, assume quella determinata parola. *Galline* non intende rappresentare di certo argomenti di elevata erudizione, ma, coerente al motto «*Arbusta iuvant humilesque myrica*», intende presentare un oggetto semplicemente umile, di bassa appartenenza sociale, apparentemente insignificante, insomma, un tipico momento di vita agreste. Nonostante, dunque, le *galline* non siano il soggetto principale della poesia (la poesia, dunque, non parla esclusivamente di loro), esse sono funzionali al fine di comprendere l'assunto che narrerà il poeta: il mondo della campagna, dei contadini, insomma qualcosa di "basso livello" rispetto a quello che proclamano i canoni classicisti. Partendo già da questa prima considerazione è possibile intuire come la lirica sia esempio concreto dell'espressione continiana "accordo eretico": se è scorretto parlare di un Pascoli rivoluzionario come i futuristi, è invece corretto parlare di compromesso – egli, dunque, decide di minare la tradizione, con l'utilizzo di elementi straordinariamente innovativi, rimanendone però all'interno. E proprio in questa lirica è possibile individuare il compromesso, l'"accordo eretico" fra fattori appartenenti al classico e non. Come evidenzierà l'analisi, ad esempio, alla scelta di una poesia di argomento umile e "basso" si contrappone l'uso, in certi momenti, di una lingua dotta, elevata, in cui è chiara la tecnica di riattualizzazione delle lingue sepolte (greco e latino) che costituiscono un classicismo stabile e sicuro, di gusto tipicamente carducciano (interessante come questo stile, qui ancora agli albori, diverrà totalmente caratteristico dei successivi *Poemi Conviviali*).

La scena si riferisce a un tipico episodio di vita reale contadina: è autunno e, come di consuetudine, giunge il momento del lavoro di sfogliatura del granturco, subentrato al posto della tipica veglia serale. L'aia è festosa dal momento che tutta la famiglia si riunisce per ripulire appunto le pannocchie e ricavarne la sostanza utile sia per l'alimentazione umana (la farina per la polenta) sia per quella animale (cibo per polli e maiali). I personaggi che man mano vengono presentati sembrano provenire direttamente dal leopardiano *Sabato del villaggio*: le donzellette presumibilmente innamorate, i garzoncelli che giocano fra loro; al centro della scena la regina della casa, la massaia che, come un po' tutto il quadretto, è trasfigurazione in termini rusticani della vecchierella affilatrice del borgo. Ai margini della scena invece la figura del poeta, che, mediante l'espressione *come a noi grami* (2), instaura subito un esplicito confronto tra la pratica e semplice filosofia di vita della donna (capo-famiglia) e quella di una indistinta schiera di persone misere, nella quale il Pascoli si auto-colloca. Ciani e Latini, a questo proposito, notano come la desolata compagnia che si oppone al saggio-selvaggio mondo rurale evoca «desublimandola

ironicamente, la prospettiva elitaria del Leopardi delle *Ricordanze*, 28-37»⁸⁵: [...] *che m'odia e fugge, / per invidia non già, che non mi tiene / maggior di sé, ma perché tale estima / ch'io mi tenga in cor mio, sebben di fuori / a persona giammai non ne fo segno.*

Vari sono i campi semantici individuabili fra le righe della poesia. Anzitutto, impossibile non fare riferimento a quei rumori, a quei suoni, che costellano il testo, e a quelle parole volte a richiamarli: *arguti galletti* (3), *ode i richiami* (5), il *vin canta* (6), *cantano a sera* (7), *stornelli* (7), *cartocci strepitosi* (10). Si sottolinea inoltre l'impiego delle figure retoriche che, come di consueto, agiscono sul campo della sonorità: le allitterazioni di *grami* (2) e *arguti galletti, galline* (5) e *granaio* (6); *il vecchio cor, come a noi* (2); *spessi nella pace* (4); *il vin canta nel tino* (6); le onomatopее *arguti galletti* (3) – oltre che significare “galletti dalla voce acuta”, grazie alla sua assonanza interna ne esprime il vocio emesso dall'animale, divenendo perciò espressione a tutti gli effetti onomatopeica – e *cartocci strepitosi* (10) – in tal caso specifico sembra proprio di percepire il rumore dell'accartocciarsi delle foglie, prodotto dai piedi dei bambini che calpestanto giocando. Ancora, al fine di evidenziare l'importanza che il sistema sonoro della poesia acquista sia a livello di significanti che di significati, è necessario notare che l'inversione della proposizione ai versi 4-5, *spessi nella pace del mattino delle utili galline ode i richiami*, permette l'accentuarsi non solo di qualche allitterazione, come *spessi / pace*, ma anche la messa in risalto della parola *richiami*. È stato detto che si parla di una presenza varia di campi semantici, e infatti, oltre ai rumori ricorrenti (che creano una sorta di *fil rouge*), nel tessuto testuale è possibile riscontrare il binomio morte-vita. Ai primi versi, infatti, si leggono le espressioni *al cader delle foglie e il cor vecchio*, entrambe contrapposte alle immagini dei galletti pieni di vita e arzilli, delle ragazze giovani e innamorate che canticchiano e dei ragazzetti che giocano. Tutta l'aia è quindi in festa, in movimento, piena di vita e di rumori. Ecco allora che al calar della notte, se al poeta gli piange il suo vecchio cuore, poiché *gramo*, cioè triste e in solitudine, la massaia è serena e tranquilla perché può ascoltare la presenza di vita *nella pace del mattino* (4) e nelle canzoni intonate dalle *fiorenti ragazze* (8). Infine, è individuabile anche un altro binomio, ovvero il contrapporsi tra la carenza e la pienezza, tema su cui tutta la poesia si concentra: mentre quindi il poeta è *gramo*, meschino, povero e triste – anche se detto ironicamente con un modo reticente, perché l'autunno è di per sé una stagione che può recare malinconia nell'uomo, essendo periodo più domestico e più propizio all'abbondanza villereccia –, la massaia è felice perché è cosciente di poter contare su un'aia colma di galletti e galline, sul granaio *zeppo*, sui tini pieni di buon vino, su ragazze nel fiore dell'età, prive di preoccupazioni se non quella di conferire i loro pensieri ai propri innamorati.

⁸⁵ Ciani-Latini 2002, 265.

Indirizzando ora l'analisi sul piano lessicale non può non essere esposto l'impiego da parte del poeta di due diversi codici linguistici: da un lato termini provenienti dalla lingua dotta e/o ricavati dai modelli antichi, dall'altro, invece, termini gergali, riferentisi alla realtà campestre, tratti dal tipico linguaggio dei contadini toscani, ma anche termini più dismessi e quotidiani del parlato colloquiale. Per la prima categoria si evidenzia la presenza di ben tre aggettivi di registro elevato e fortemente canonici, in particolare *grami* (2), *arguti* (3), *strepitosi* (10). Inoltre, rimanendo sempre all'interno dei modelli letterari classici, la critica⁸⁶ ha sottolineato alcuni possibili riferimenti intertestuali: per intenderci, il verso 2 (*non piange il vecchio cor*) richiama il passo di Esiodo, *Op. et dies*, 451, tradotto così dal nostro in *L'aratura*, SL, 4: «(...) ed il cuore, se non hai bovi, ti morde.»; *zeppo, il granaio* (6) è immagine tratta invece dal Virgilio delle *Georgiche*, I, 49: «*Illius immensae ruperunt horrea messes*» (i suoi granai, immenso, sprofonderà il peso del raccolto). Discorso a parte, per quanto concerne il sintagma *occhi pensosi* (8): tipico costruito alla greca, precisamente «accusativo alla greca»⁸⁷, che consiste nell'accostare due sostantivi in cui il secondo fa le veci di aggettivazione rispetto al primo. Tale accostamento fa sì che l'espressione diventi più sintetica e l'immagine visiva prodotta più incisiva; si può aggiungere inoltre che essa racchiude un significato quasi ossimorico determinato dalla contrapposizione tra *fiorenti* (ragazze floride) e *pensosi* (occhi tristi e profondi). Coesistono, però, accanto a queste scelte altre forme del linguaggio di registro però più semplice e basso, importate direttamente dalla tipica parlata contadina toscana, ma non solo. Numerosi allora sono gli interventi individuabili all'interno del testo, ad esempio, le parole come *massaia*, *galletti*, *galline*, *granaio*, *tino*, *granturco*, *monelli*, *cartocci* rappresentano quel famoso “bagaglio” lessicale preciso di cui il poeta ha fatto utilizzo al fine di aiutare il lettore a ricercare e scorgere il sensazionale e la bellezza, non solo in quello che la tradizione ha per lunghi secoli canonizzato, ma soprattutto nelle piccole ed umili cose a lui vicine. La precisione è un atto d'amore per la sopravvivenza di un mondo di cose e parole che sta piano piano svanendo, ma anche strumento indirizzato a contrastare lo sfumato sentimentale, le sensazioni e situazioni indefinibili. Ancora, sempre rimanendo in questa seconda categoria lessicale, è interessante notare l'aggettivo *utili* che accompagna *galline* in rapporto con l'aggettivo *arguti* riferito in tal caso a *galletti*. Se infatti *arguti* ha un sapore un po' di catulliana memoria, *utili* è invece voce più casalinga, tant'è vero che quest'ultima potrebbe sembrare addirittura impoetica e, anche se in un certo senso lo è, in questo contesto è usata dal poeta con un tono malizioso e irriverente. Altra espressione che imita un modo di dire del dialetto toscano è *il vin canta nel tino*, ovvero il “vino grilla”, emette cioè un dato rumore, quando sta fermentando. Anche il verbo *sfogliare* appartiene ad un registro basso,

⁸⁶ Ciani-Latini 2002, 265-266; Nava 1991, 100-101.

⁸⁷ *Ibid.*

infatti significa liberare dalle foglie le pannocchie di granturco. Infine, il verbo *ruzzano* ricorre molte volte per indicare il gioco scomposto dei fanciulli o per altro, quando si vuole istituire un implicito paragone con la vivacità infantile.

Ora, Alcune precisazioni sulla metrica e sulla sintassi. *Galline* è un madrigale di endecasillabi, formato da due terzine legate dalla rima centrale, *grami – richiami*, e da una quartina, secondo il consueto schema ABA CBC DEDE. Anche in questo contesto è possibile parlare di “accordo eretico”, in quanto nonostante la poesia non appartenga a nessun componimento classico, ne riprende assorbendoli alcuni elementi tradizionali, come ad esempio l’uso di endecasillabi oppure lo schema metrico preciso, mentre il resto del materiale invece viene piegato in direzioni personalissime. Per intenderci una novità già incontrata nelle precedenti analisi è proprio la frantumazione del verso, individuabile anche in questo contesto: sia la sintassi che il ritmo risultano abbastanza spezzati, in particolar modo da forti pause segnate da interpunzioni (2, 3, 5, 6) ma anche da *enjambements* (1, 9) – il primo è anaforico, quindi rallenta il ritmo, mentre il secondo è cataforico e perciò lo aumenta. A livello sintattico si sottolineano alcuni interessanti espedienti: *al cader* (1) è la stessa preposizione d’attacco di *Arano*, qui però assume un valore temporale e non spaziale, contribuendo a riproporre sempre quella tipica visione fanciullesca, alogica che mira a rendere l’alone indefinito che circonda le cose (attenzione perché la critica ricorda la somiglianza con *l’incipit* petrarchesco di RVF CXVIII, I: *al cader di una pianta che si svelse*); al verso 2 c’è un’inversione (anastrofe) tra verbo e soggetto (*non piange il vecchio cor*), una sorta di leggera dislocazione verso destra volta a focalizzare l’attenzione del lettore sul sintagma *vecchio cor*; anche al verso 3 è presente l’anastrofe che va ad anticipare in posizione di *focus* la specificazione *d’arguti galletti*; molto interessanti i versi 4-5 in cui l’ordine delle parole anche in questo caso è invertito, tant’è vero che *spessi* deve essere legato a *richiami*; al verso 6 il chiasmo e la bipartizione offrono un sapore di massima popolare; ai versi 7-8 si può individuare la postposizione del soggetto *le fiorenti ragazze* ed inoltre l’iperbato che separa il verbo (*cantano*) dal suo oggetto (*stornelli*).

Questa poesia può essere considerata l’esempio della competenza del poeta di riuscire a creare, attraverso l’utilizzo di determinate tecniche formali, un insieme armonico in grado di concretizzare quella che può essere definita la poetica dell’umile. Con la volontà di descrivere un’ambientazione dismessa e normale, vissuta da personaggi di basso spessore e semplici, Pascoli intende offrire al lettore piccoli ritagli di quotidianità in cui a prevalere sono proprio il rumore del lavoro, ma soprattutto il rumore della vita. A questa vita umile fiorente e rumorosa il poeta si vede escluso, non partecipante, posto dunque al margine. Egli è solo, malinconico, povero a livello, si intende, non solo materiale ma anche spirituale: infatti se la padrona del casale è felice perché circondata da gioventù e da animali chiassosi, il poeta è desolato, immerso unicamente nelle

lacrime del suo povero cuore. Ovviamente questo stato di sofferenza pone le proprie radici nella biografia del Pascoli: l'assassinio del padre, la caduta in disgrazia, la successiva disgregazione del nucleo familiare, hanno contribuito certamente a lasciare un'impronta indelebile, influenzando per gran parte il suo stesso lavoro.

Lavandare

Nel campo mezzo grigio e mezzo nero⁸⁸
resta un aratro senza buoi, che pare
dimenticato, tra il vapor⁸⁹ leggero.

E cadenzato dalla gora⁹⁰ viene
lo sciabordare⁹¹ delle lavandare 5
con tonfi spessi⁹² e lunghe cantilene⁹³:

Il vento soffia e nevica la frasca⁹⁴,
e tu non torni ancora al tuo paese!
quando partisti, come son rimasta!
come l'aratro in mezzo alla maggese⁹⁵. 10

La lirica fa parte della sezione *L'ultima passeggiata*, i cui testi sono legati da una ideale cornice: al sopraggiungere dell'autunno, il poeta compie un'immaginaria ultima passeggiata nella campagna toscana, prima di recarsi in città, e consegna ad una serie di piccoli quadri agresti immagini di luoghi e di persone. Il *carmen* viene inserito, assieme al proprio gruppo coevo di madrigali, in *Myricae* solo a partire dalla terza edizione pubblicata nel 1894.

Nava⁹⁶ ha individuato un possibile antecedente letterario verso cui Pascoli ha indirizzato la propria curiosità, trovando così l'ispirazione per la composizione dell'ultima strofa, dedicata alla

⁸⁸ *mezzo ... nero*: una metà del campo è grigia perché non è stata ancora arata, mentre l'altra già rivoltata è di colore più scuro.

⁸⁹ *vapor*: la nebbia mattutina tipica del mese dell'aratura, quindi indica la stagione autunnale.

⁹⁰ *gora*: canale del mulino o d'irrigazione.

⁹¹ *sciabordare*: rumore dei panni sbattuti dall'acqua.

⁹² *spessi*: frequenti.

⁹³ *cantilene*: canti popolari, intonati dalle lavandaie, monotoni e lenti.

⁹⁴ *nevica la frasca*: d'autunno cadono le foglie come fiocchi di neve.

⁹⁵ *maggese*: campo lavorato a maggio e lasciato per un certo periodo senza semina, così da far riposare la terra.

⁹⁶ Si veda Nava 1991, 101-102-103.

cantilena delle donne (vv. 7-10). Il modello di riferimento è l'opera del Gianandrea, *Canti popolari marchigiani*, della quale un esemplare, edito nel 1875, è conservato nella stessa biblioteca di casa del poeta; si riportano i due stornelli promotori, di cui si sottolinea l'evidente ripresa soprattutto nel secondo: «Retorna, Amore miè, se ci hai speranza, / per te la vita mia fa penitenza! / Tira lu viente, e nevega li frunna, / de qua ha da rvení fideli amante»⁹⁷ e «Quando ch'io mi partii dal mio paese, / povera bella mia, come rimase! / come l'aratro in mezzo alla maggese»⁹⁸. Oltre a questa forte reminiscenza letteraria, sempre Nava fa notare che il motivo delle *lavandare*, presentate al verso 5, si ricollega all'episodio omerico dell'incontro di Ulisse con Nausicaa, la quale è accompagnata proprio dal suo seguito di lavandaie. Ma attenzione, perché, in realtà, Pascoli non è il primo autore a riprendere tale *leitmotiv* dalla tradizione; già D'Annunzio, in *Vespro di luglio*, celebra queste umili figure, le quali vengono nobilitate, dal Vate, attraverso connotati divini. Interessante osservare, in ultimo, che l'incipitaria immagine dell'aratro lasciato in mezzo al campo (come si vedrà, qui emblema della donna sedotta e abbandonata) ritornerà anche nell'*Inno a Roma*, PR, 549-552.

Ora, si finga per un istante di socchiudere gli occhi, mentre una voce fuori campo intona la lettura della lirica. Quello che si rappresenta nella mente, fin dal principio, è un insieme di impressioni fortemente reali, visive e uditive, le quali, interagendo tra loro, assemblano un vero e proprio quadretto naturalistico: ecco, dunque, il palesarsi di un breve scorcio di paesaggio campagnolo, dai toni autunnali, grigiastri, sul quale poggia un aratro disusato, abbandonato nei campi. Una leggera nebbiolina si alza dal terreno. Ad un tratto si sente, provenire da lontano, lo *sciabordare delle lavandare* (5), con *tonfi spessi*, che si confonde con le loro *lunghe cantilene* (6), con il canto, le cui parole sembrano quasi commentare quanto immaginato nella nostra mente e descritto dal poeta nella carta, approfondendo così quel senso di sospensione e smarrimento, percepibile già a partire dalla terzina d'inizio.

Come di consuetudine, a prima vista, ci si imbatte in una registrazione di dati oggettivi, la cui presenza, in questo contesto, potrebbe essere assimilata al gusto dei quadretti del lavoro dei campi, proposti dalla pittura settecentesca d'ispirazione arcadica. Le impressioni evocate vengono, quindi, distribuite dal poeta con estrema precisione: nei primi versi a dominare sono quelle visive, giocate con tonalità spente, autunnali, *campo mezzo grigio e mezzo nero* (1), sfumate dalla nebbia leggera (*vapor leggero*, 3); nei versi centrali invece si concentrano maggiormente quelle uditive, ed ecco allora lo *sciabordare* (5), i *tonfi* (6), le *cantilene* (6) delle lavandaie che provengono da lontano, senza lasciare, però, che la loro presenza umana entri visivamente nel paesaggio. Infine, la quartina conclusiva potrebbe sembrare la trascrizione, di

⁹⁷ *Ivi*, 101.

⁹⁸ *Ibid.*

gusto veristico, di un puro documento di canto popolare. Specificando ulteriormente: la prima terzina mediante le proprie sensazioni visive, cupe e spente, volte a produrre un'atmosfera autunnale, richiama anche un senso di staticità, immobilità, evocato in particolar modo dalla ferma immagine dell'aratro *che pare / dimenticato* (vv. 2-3, si evidenzia l'*enjambement*) e del campo solitario. A questi fotogrammi statici, però, è la presenza del *vapor*, termine molto specifico impiegato dal Pascoli per trasmettere concretamente l'immagine del fumo emanato dalla terra, che ne associa un leggero movimento, rendendo più sfumati, e quasi indeterminati, i loro contorni così altamente tangibili. In aggiunta, le parole della strofa discendono lente, con una sorta di stanchezza musicale, restituendo un potere evocativo all'atmosfera, indirizzandola verso una maggiore pacatezza, tranquillità, diminuzione del vitalismo. Proseguendo con la seconda strofa, l'attacco iniziale, *E [...]* (4), è sorprendentemente efficace, poiché permette alla musicalità di irrompere direttamente nella scena, costellandola così di impressioni uditive che provengono da lontano (*sciabordare* e *tonfi*). Interessante osservare che è proprio la lontananza di tali impressioni ad essere la *conditio sine qua non* della prosecuzione del tono pacato, lento, tranquillo, originato nei versi precedenti. Ecco allora la funzione che riveste l'importante rima interna, *dimenticato – cadenzato*, ovvero permette il *continuum* tonale da strofa a strofa, legandole così indissolubilmente l'una all'altra. Notevole anche *lo sciabordare delle lavandare*, con rima interna *sciabordare – lavandare*, dove il suono prodotto da questo accostamento di parole rende la medesima cadenza delle voci, l'indugiare del canto che si esplicherà nei versi successivi, al quale i *tonfi spessi* dei panni accompagnano la melodia, come se fossero degli strumenti musicali. Le impressioni uditive appena analizzate si mescolano alle *lunghe cantilene* (6), a quel canto riportato nella quartina finale. Ed è proprio questo il fulcro, l'immagine centrale dalla quale la poesia è stata generata, perché è da qui che prende vita quel tono "in sordina", percepibile nei versi precedenti. Il canto emesso, le *lunghe cantilene*, acquista quindi l'idea di monotonia e di lentezza, infatti, non a caso, l'aggettivo che precede *cantilene* ha un effetto "parlante", poiché accresce l'impressione di questa pacatezza. Con tale delucidazione, le rime interne, indicate in precedenza, aiutano inoltre ad anticipare il senso di cadenza prolungata della musica che esploderà poi nella fase finale.

Attenzione, perché dalla quartina finale non prende vita solo ed unicamente il tono musicale, la melodia, l'essenza di quel canto popolare trascritto, rappresentante l'architrave della lirica stessa. Ma essa è il presupposto fondamentale per comprendere ed interpretare il simbolismo celato all'interno delle medesime sensazioni, le quali non fanno altro che essere terreno preparatore per il passaggio analogico-intuitivo dell'ultima strofa, che potrebbe forse apparire, a livello contenutistico, scollegato dal quadretto agreste dei versi precedenti. In realtà, Pascoli ha deciso di porre come inizio la descrizione della campagna al fine di preparare il lettore all'arrivo

di qualcosa di più inteso, profondo: insomma, ciò che si sta attendendo è una sorta di rivelazione epifanica resa straordinariamente dall'espressione *come l'aratro in mezzo alla maggese*; una metafora esplicita, indicante la relazione sotterranea tra la solitudine dell'aratro e quello di una donna, la protagonista del canto, che attende invano il ritorno di colui che non torna e forse mai tornerà. Ma questo sentimento è l'estensione della tragica condizione precaria vissuta dal poeta, il suo senso di malinconia e di dolore per la perdita dei suoi affetti più cari, il suo papà, ed è proprio questa condizione che diventa il modo tramite il quale poter interpretare il testo, la chiave che il poeta ci offre con un "colpo di coda" inaspettato. Ecco allora scovata la corrispondenza segreta tra lo stornello delle lavandaie e il particolare presente all'inizio dell'aratro dimenticato nel campo arato per metà: gli oggetti, il campo, lo stesso aratro, rendono, dunque, un senso di incompiutezza, di abbandono, carico di tristezza accentuata dall'atmosfera autunnale con la sua cupezza cromatica, con la sua desolazione e nebbiosità; ciò che gli oggetti esprimono viene ripreso (e compreso) dal canto popolare, che, grazie alla sua melodia, ribadisce la malinconia della lontananza, del trascorrere del tempo, dell'inutile attesa, della solitudine e *dulcis in fundo* dell'abbandono, che dalla terra è passato al cuore, nella sospensione interiore di un'attesa vana, nulla, impossibile. Interessante sottolineare l'ulteriore lettura, offerta dalla critica, della metafora conclusiva: essa non è solo immagine della desolazione del quadro dell'*incipit*, ma al di sotto serpeggia un certo simbolismo erotico: la donna del canto (che potrebbe essere anche una fanciulla) non è stata solamente abbandonata, ma precedentemente sedotta. Quindi la metafora dell'aratura potrebbe essere intesa anche come un atto sessuale consumato, espediente retorico molto comune nel linguaggio contadino.

Si è compreso, quindi, il fondamentale valore assunto dall'ultima strofa, la quale è il motivo generatore dell'intera poesia. Come si riportava all'inizio, Pascoli non ha "inventato" di suo pugno il canto delle lavandaie, ma si è lasciato ispirare totalmente dall'opera del Gianandrea, come testimonia il verso 10, che ne è calco perfetto. Siamo di fronte ad uno straordinario esempio di come un testo possa nascere da un altro testo, una poesia possa alimentarsi di altra poesia, conservandone il timbro vocalico. Insomma, in questa irripetibile singolarità, novità, che caratterizza il Pascoli, respira anche la tradizione. Ed è entusiasmante pensare come egli sia riuscito a rendere profondamente suo un verso che non gli appartiene. Tenendo allora bene in mente questa riflessione, ci si addentra nell'analisi formale dell'opera al fine di individuare gli espedienti impiegati dal poeta per rinnovare la tradizione che egli recupera.

Innanzitutto, a livello metrico, Pascoli utilizza il madrigale, forma di origine popolare con una struttura abbastanza definita, che in questo caso viene nettamente rispettata: sono individuabili, infatti, due terzine, legate fra loro dalla rima centrale *pare – lavandare* (3 – 4), e due distici in endecasillabi, con schema rimico ABA CBC DEDE. La scelta di voler impiegare il

madrigale risulta adeguata alle seguenti ragioni: rispetta chiaramente il legame con il modello poetico da cui la lirica prende origine: *Canti popolari marchigiani*; ed è, inoltre, il metro, impiegato tipicamente dalla tradizione letteraria, per redigere quadretti di natura campagnola. Ma allora, se da un lato lo “scheletro” metrico tradizionale viene rispettato, per le motivazioni appena esplicate, dall’altro lato si innestano, silenziosi, quegli elementi innovatori, volti a caratterizzare e rendere unica l’impronta pascoliana. È il caso, ad esempio, delle rime interne *dimenticato – cadenzato* (3 – 4) e *sciabordare – lavandare* (primo e secondo emistichio del v. 5), introdotte al fine di rendere più movimentato lo schema metrico e rimico del madrigale medesimo, ma anche di collocare in posizione forte le parole chiavi per l’interpretazione generale del testo. Anche il chiasmo del verso 6, *con tonfi spessi e lunghe cantilene* (sostantivo e aggettivo – aggettivo e sostantivo), unito al gioco fonico simmetrico delle vocali accentate, vocale cupa (*tonfi*, *lunghe*) e vocale chiara (*spessi*, *cantilena*), conferisce al verso un andamento lento, cadenzato, che riproduce il ritmo monotono del lavoro delle lavandaie, insomma viene ripetuto, mediante tecnica diversa, l’analogo effetto generato dalla rima interna del verso precedente (5). Di estremo interesse risulta anche l’utilizzo dell’assonanza al posto della rima, *frasca – rimasta* (7 – 9), ma più in generale è forse utile soffermarsi un istante sull’apparato fonetico del testo, da cui si possono trarre alcune considerazioni. Le assonanze, *aratro – dimenticato* (2 – 3) e *partisti – rimasta* (primo e secondo emistichio del v. 9), le quasi assonanze delle sillabe finali *-ero*, *-are*, *-ate*, le allitterazioni tra *vapor* (3), *gora* (4), *sciabordare* (5), *torni ancora* (8) generano una serie continua di echi, di “rimbalzi”, sia da verso a verso sia all’interno del singolo verso, i quali contribuiscono sicuramente a tenere traccia della *cantilena* musicale ed inoltre connettono intimamente, tra loro, le sensazioni registrate e descritte. Anche l’*enjambement* dei versi 2 e 3 riveste un ruolo di importanza fondamentale: è di tipo cataforico, quindi aumenta il ritmo di lettura, la accelera in modo tale da focalizzare l’attenzione del lettore nel *rejet* del verso successivo, *dimenticato* (3), impressione di oblio associata all’aratro sperduto in mezzo al campo ed espressione emanatrice di tutto il senso segreto del componimento. Come ultimo elemento, si sottolinea che il madrigale se superficialmente descrive un mero quadretto agreste, nella sua profondità allude, invece, alla presenza di una materia più oscura. Si vuole intendere che Pascoli “svuota” il madrigale dei suoi tradizionali argomenti campagnoli e amorosi (che comunque permangono) al fine di poterlo così riempire di tematiche espressive del proprio tormento personale: abbandono, tristezza e malinconia. Il paesaggio agreste esterno si trasfigura in immagini negative, poiché è l’anima del poeta che si autorappresenta: il senso di profonda afflizione percepito dalle immagini fissate nella pagina non è altro che una corrispondenza diretta con quanto l’autore sta provando in quel medesimo istante. Ecco allora che tutta la poesia, con la solitudine dell’aratro, l’indefinita attesa, la relazione arcana tra le voci udite (forse solo fantasticate) e il paesaggio osservato, il senso di

una lontananza esorcizzato attraverso il canto, rappresenta il polo più potente della poetica pascoliana, ovvero quello che ritiene necessario accogliere nel verso l'esistenza gravata da una chiusura, senza via di uscita, segnata da una ferita irrimediabile. E Pascoli questo senso di chiusura lo fa intendere proprio attraverso il canto intonato dalle lavandaie che ripropone esattamente in perfetta maniera circolare la medesima immagine con cui la poesia inizia, quella dell'aratro abbandonato nel campo.

Prima però di analizzare nel dettaglio tecnico la lirica selezionata, risulta necessario, ai fini interpretativi, proporre una breve riflessione teorica. Instaurando un iniziale contatto con il tessuto poetico, si riesce a percepirne, in maniera quasi (se non del tutto) immediata, il “profumo” di novità emanato: esso è una delle prime testimonianze di quella nuova coscienza poetica, che diverrà caratteristica del Pascoli e che troverà, solo successivamente, felice teorizzazione ed esposizione nel saggio del *Fanciullino* (1897). Ma l’origine di tale “profumo” non si individua unicamente nel *corpus* testuale selezionato; in realtà esso si diffonde proprio a partire dal titolo collettivo della sezione a cui il *corpus* stesso fa capo fin dal principio: *Frammenti*. Questo titolo, come nota Pazzaglia¹⁰⁷, trasmette un’idea di poesia innovativa in cui la “natura” e «la psiche primordiale e perenne» (*Fanciullino*, p.34) si identificano: l’idea è quella di un frammento privo di connessione, un’occasione, una sensazione improvvisa emersa «da un’interiorità fusa con la sostanza segreta e in conoscibile del mondo, aperta a un contatto con questa»¹⁰⁸: ovvero «prese di coscienza o rivelazioni istantanee (volte) all’assunzione del precario come unica reale fonte di poesia»¹⁰⁹. In siffatta prospettiva, l’autore diviene completamente assente, spersonalizzato, “morto”: presupposto fondamentale sia per «rinascere come voce che “dice” le cose, che mette un nome al fluire metamorfico della natura e della psiche»¹¹⁰ ma anche per poter cogliere appunto la realtà nella sua essenza profonda. È proprio questo, dunque, il “profumo” che si percepisce, la nuova coscienza poetica che è possibile rintracciare all’interno di *Dall’argine*, una rima priva di interventi concettuali o emotivi, incentrata solo «nel gesto d’un paesaggio come significazione totale»¹¹¹. Risulta ovvia, allora, la necessità di indagare direttamente il paesaggio nei suoi particolari, sia contenutistici che tecnici, più intimi, in modo da comprenderne i significati racchiusi.

Esso si presenta inizialmente come un “frammento” di impressioni, un insieme di immagini contrastanti prive di una palese relazione logica, poiché generate da sensazioni visive (I strofa) e uditive (II strofa) fissate istantaneamente: la luce immobile del mezzogiorno che si ferma sulla prateria (*posa il meriggio su la prateria*, 1), non ci sono uccelli o altri animali che turbano il paesaggio (*non ala orma ombra*, 2), c’è solo un fumo bianco al sole che piano piano si sta disperdendo nell’aria (*un fumo al sole biancica; via via / fila e si perde*, 3-4); si sente “forse” il suono di campanacci di una mandria lontana (*un turbinò di squilli, / forse campani di lontana mandra*, 5-6) e gli strilli della calandra sospesi nell’azzurro del cielo (*tra l’azzurro penduli, gli strilli / della calandra*, 7-8). Tali immediate sensazioni acuiscono inoltre il senso di

¹⁰⁷ Si veda Pazzaglia 2002, 107-109.

¹⁰⁸ Pazzaglia 2002, 107-108.

¹⁰⁹ *Ivi*, 108.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

frammentazione, grazie alla duplice atmosfera contrastiva che originano non appena vengono registrate. Nel particolare, quelle visive creano (per lo più) uno stato di quiete, di stasi, il quale viene subito scosso e agitato nella seconda strofa dalle sensazioni uditive. Ecco allora gli elementi che contribuiscono alla realizzazione del primo stato: il verbo *posa* (1) riproduce un senso di immobilità; il lessema *meriggio* (1) indica il mezzogiorno, momento della giornata di quiete e di riposo, ma più in generale anche la luce, come sinonimo di vita, gioia, tranquillità interiore; l'espressione *non ala orma ombra* (2), deprivata del verbo (tipico esempio di stile nominale), richiama con più forza l'idea di stasi, oltre che comunicare un'assenza di vita; infine, le forti cesure ai versi 1 e 2 contribuiscono a rallentare il ritmo di lettura. Le sensazioni uditive che mirano invece ad agitare e movimentare quanto appena descritto sono: l'espressione ancora visiva *un fumo al sole bianca*; *via via / fila e si perde* (3-4) esprime una sottile idea di movimento resa grazie all'*enjambement* cataforico che invece di arrestare il ritmo lo tende a progredire; *turbinio* (5) insieme confuso e disordinato di grida e di suoni; la punteggiatura nella seconda strofa risulta più debole rispetto alla prima.

Al di sotto di questa registrazione impressionistica, di superficiali sentori fisici, si cela un valore simbolico. Tale valore, però, non viene scelto direttamente dal poeta secondo una sua personale iniziativa. Al contrario egli non fa altro che cercare di svelare (o forse rivelare?) quanto si nasconde all'interno di ciò che percepisce, dopo aver stretto un forte contatto con la natura delle cose. Insomma, Pascoli è colui che spinge lo sguardo oltre i limiti della realtà visibile, cogliendola nella sua essenza profonda, mediante l'uso di quella conoscenza prerazionale, alogica, tipica del fanciullo che dimora in lui. Ecco allora che, quelle immagini contrastanti, prive di un immediato senso, si caricano di un valore più intimo, oscuro, recondito. La mancanza di presenze vive (*non ala orma ombra*, 2) genera un senso di vuoto e di morte, in opposizione alla luminosità del mezzogiorno (*meriggio*, 1) che dovrebbe essere sinonimo di vita; il fumo che si disperde (*un fumo al sole bianca*; *via via / fila e si perde*, 3-4) pone l'idea di qualcosa di labile e sembra alludere alla precarietà dell'esistenza; il suono dei campani (sempre se non è illusione sensoriale) e la voce della calandra (*un turbinio di squilli, / forse campani*, 5-6; *gli strilli / della calandra*, 7-8) assumono un significato oracolare, voci di un al di là misterioso che comunicano messaggi suggestivi quanto enigmatici. Si comprende perciò che le impressioni particolari registrate non si trovano isolate fra loro: c'è un legame che coordina l'insieme, conferendo un'unità segreta al discorso. Infatti, se la prima strofa evoca idee di labilità e di morte, la seconda risponde proponendo le voci arcane della natura che alludono all'esistenza di qualcosa oltre il visibile, quindi forse alla possibilità di un riscatto dalla precarietà dell'esistenza e della morte.

Bene. Ora non resta che sviscerare il testo poetico dei suoi espedienti tecnico-formali, al fine di comprendere il modo tramite il quale Pascoli è riuscito a creare quel "frammento"

impressionistico, «privo di interventi concettuali o emotivi» (*supra*), che qualifica il paesaggio di *Dall'argine*.

Sintassi e metrica. Colpisce immediatamente la struttura paratattica caratterizzata da brevi frasi allineate (la cui brevità è prodotta sostanzialmente dalla presenza di segni di punteggiatura forti ma anche dall'assenza di segni), prive di legami sintattici, e dall'ellissi del verbo con conseguente stile nominale, in particolare *non ala orma ombra nell'azzurro e verde* (2), *tricolon* asindetico, e *tra l'azzurro penduli gli strilli / della calandra* (7-8). Alcune parole sullo stile nominale. Come notato dai commentatori, soprattutto Nava¹¹² e Ciani-Latini¹¹³, i versi 1 e 2, che si leggono nella versione definitiva, sono stati frutto di un processo rielaborativo che ha portato il Pascoli a liberarsi a poco a poco di un descrittivismo di carducciana memoria, individuabile ancora negli abbozzi, per abbracciare sempre più il frammentismo impressionistico, in cui lo stile nominale risulta essere appunto lo strumento più idoneo ed immediato per poter registrare le sensazioni visive ed uditive. Si legge infatti nella stesura preparatoria della poesia: *Tacito sulla verde prateria / pende il meriggio e senz'ombra*, forma ancora legata al Carducci (cfr. Bove, RN, 13-14¹¹⁴); *senza nubi: azzurro e verde*, modificato nella prima stampa con *non orma d'ombre: tutto azzurro o verde*, si osservi in quest'ultima come il nesso logico del complemento di specificazione *di* si dissolve nella versione definitiva *orma ombra* (2) producendo una suggestiva costruzione ellittico-analogica (che richiama perfettamente l'idea di rifiuto di una sistemazione logica dell'esperienza per il prevalere di rapporti analogici e allusivi indicanti una trama di corrispondenze segrete al di là del visibile). Per quanto concerne la metrica, invece, si è in presenza di una poesia in due strofe saffiche, composta da tre endecasillabi e un quinario, il cui schema rimico alternato è ABAB. Anche il verso, così come la struttura sintattica, si presenta frantumato al suo interno come testimoniano il segno forte di punteggiatura al verso 3 e l'inciso al verso 7. Di estrema importanza i due *enjambements* (vv. 3-4 e 7-8): il primo, essendo cataforico, tenderebbe a non incentivare la frammentazione fra i versi, ma al contrario sembrerebbe spingere il lettore a proseguire la lettura scendendo velocemente al verso successivo, per completarne il sintagma; il secondo invece sembrerebbe più anaforico, infatti la parola *strilli* (7) in punta di verso sta bene da sola, sembra finita e autonoma, per questo motivo il ritmo è più lento, staccato con una pausa che deve essere riempita.

Per l'apparato fonico-lessicale e retorico, si possono fare le seguenti considerazioni. Come ha suggerito Beccaria nei suoi studi, al fine di supplire l'assenza di strutture logico-sintattiche, Pascoli riesce a edificare, mediante l'uso di suoni fonosimbolici, allitterazioni e assonanze,

¹¹² Nava 1991, 182.

¹¹³ Ciani-Latini 2002, 376.

¹¹⁴ *Ibid.*

l'architettura interna del testo. Si nota ad esempio il valore fonosimbolico assunto dalla serie di /i/ al verso 5 (*turbinio, squilli*) che rendono il suono acuto dei campanelli degli animali, oppure dalla serie della vocale aperta /a/ al verso 6 (*campani, lontana, mandra*) che riproduce il senso di vastità spaziale, o forse, l'idea di inganno acustico, di possibile illusione generata dagli effettivi suoni (*strilli*) della calandra (rappresentante il reale dato sonoro), i quali richiamano, in giunta, per similarità fonica gli *squilli* del verso 5. Molto interessante anche l'allitterazione e l'assonanza di *non ala orma ombra* (2) con focus soprattutto nella paronomasia *orma ombra* (doppi sia fonici che visivi); quest'ultimo esempio dimostra chiaramente come Pascoli sia riuscito a costruire una architettura interna (semi nascosta), mediante linguaggio pregrammaticale, al fine di supplire l'assenza (voluta) di nessi logici di accordo. A livello retorico, invece, non si può non sottolineare la presenza di figure cardine, quali l'analogia e la sinestesia. La prima è individuabile sempre al verso 2: *non ala orma ombra*. Tipico accostamento impensato di due realtà tra loro remote che testimonia ancora una volta la conoscenza immaginosa e illogica del fanciullino, verso la quale Pascoli è votato poiché unico modo per cogliere la realtà nella sua intima essenza. Analogo discorso per la funzione della sinestesia, che in questa poesia è strumento portante e fortemente suggestivo. La si trova ai versi 7-8: *gli strilli della calandra sono penduli nell'azzurro*. Si ha una fusione della sensazione fonica con quella visiva, o meglio, l'espressione tramuta la sensazione uditiva in sensazione visiva; avviene quindi una sorta di scambio sensoriale.

Per concludere, alcune parole sulla tecnica di personificazione impiegata da Pascoli al fine di rendere il paesaggio, luogo di significazione totale, autonomo quindi da interventi concettuali ed emotivi. Tale tecnica si basa sostanzialmente sulla spersonalizzazione dell'io lirico, il quale invece che riportare una mera e fredda descrizione di quanto percepito, decide di dissolversi completamente, in maniera quasi panica, nella stessa contemplazione dell'ambiente e della natura circostante. Ecco allora che il famoso meriggio incipitario si traveste di un umano comportamento: esso si posa, si adagia sulla prateria. Oppure il fumo *biancica* (espressione fortemente letteraria, verso 3) e allungandosi va a disperdersi; o ancora, le voci uccelline che rimangono sospese nell'azzurro. Insomma, Pascoli vuole che sia il paesaggio stesso a mostrarsi nei suoi dettagli più intimi; egli non fa altro che aiutare a disvelarne la realtà profonda e suggestiva in esso contenuta, partendo proprio dalla negazione di sé, come figura autoriale, e del suo meccanismo cognitivo razionale al fine di assumere la coscienza alogica e irrazionale propria della natura. Si potrebbe addirittura tentare una estremizzazione: la dissolvenza non coinvolge esclusivamente l'io poetico ma si estende anche allo stesso paesaggio: «i campani sono – ma “forse” – un'eco di mandra lontana, turbinano, come gli strilli della calandra, quasi raggelati, in una effettiva immobilità che li inchioda come straniti a un astratto silenzio¹¹⁵».

¹¹⁵ Pazzaglia 2002, 109.

Pioggia

Cantava al buio d'aia in aia il gallo.

E gradidò nel bosco la cornacchia:
il sole si mostrava a finestrelle.
Il sol dorò la nebbia della macchia,
poi si nascose; e piovve a catinelle. 5
Poi tra il cantare delle raganelle¹¹⁶
guizzò¹¹⁷ sui campi un raggio lungo e giallo.

Stupiano i rondinotti dell'estate
di quel sottile scendere di spille:
era un brusio con languide sorsate¹¹⁸ 10
e chiazze larghe¹¹⁹ e picchi a mille a mille;
poi singhiozzi, e gocciar rado di stille¹²⁰:
di stille d'oro in coppe di cristallo.

Publicata per la prima volta nella terza edizione di *Myrica*, *Pioggia* è la quattordicesima poesia della sezione "In campagna". La critica¹²¹ evidenzia come la poesia sia intessuta di particolari rifacenti la *Raccolta di proverbi toscani* del Giusti e, nello specifico, due sono i versi testimoni: *cantava al buio* (1) rimanda al proverbio «se il gallo canta fra le tre e le quattro, il tempo è guasto»; *a finestrelle* (3) richiama invece il detto «sole a finestrelle, acqua a catinelle».

¹¹⁶ *raganelle*: diminutivo di ragano: «nome comune degli anfi anuri del genere *Hyla*, diffusi in Europa, Asia, Africa e America [...] allo stadio adulto vivono negli ambienti umidi, per lo più sugli alberi, e sono dotati di dischi adesivi sulle estremità delle dita, che permettono di aderire alla vegetazione; hanno generalmente una colorazione verde brillante sul dorso e bianca sul ventre.» da Treccani.

¹¹⁷ *guizzò*: balzare in piedi all'improvviso, con uno scatto.

¹¹⁸ *languide sorsate*: scrosciare lento di un piccolo ruscello nel campo.

¹¹⁹ *chiazze larghe*: pozzanghere.

¹²⁰ *stille*: gocce.

¹²¹ Ciani-Latini 2002, 389-391; Nava 1991, 193-194.

Inoltre, viene sottolineato che originariamente la seconda strofa era stata concepita come parte integrante di *Dialogo* – infatti l’immagine dei *rondinotti* (8) si lega proprio alle rondini protagoniste di quest’ultima. Infine, è possibile avvertire – come del resto anche nelle due liriche precedenti, *Temporale* e *Dopo l’acquazzone*, cronologicamente difformi ma pur sempre di argomento meteorologico – un memorabile ricordo della pioggia, che giunge turbolenta e poi cade liberatoria sul famoso lazzaretto dei *Promessi Sposi* (vd. capitoli XXXVI e XXXVII).

Fin dalla lettura del titolo è individuabile il soggetto da cui la poesia prende vita. La pioggia è sicuramente un soggetto umile, semplice, colto con un mero e apparente realismo all’interno del quale Pascoli non si fa scrupolo ad associare una dimensione evocativa, basata sulla suggestione di immagini rese senza tempo, quasi ipnotizzanti. Oltretutto questa è la prima pioggia dell’intera sezione: notevole allora il modo impiegato dal poeta per presentarla, né come evento catastrofico e nemmeno come rassicurante, tant’è che le piccole rondini, figlie di quelle tornate in primavera di *Dialogo* (relazione plausibile vista l’origine di *Pioggia*), non sembrano essere travolte dal terribile evento, come viene invece narrato nella poesia *In ritardo* nei CC: «bufera infernal che mai non resta». Anzi, il loro è un fanciullesco stupore (*stupiano*), davanti ad un fenomeno della natura mai osservato prima. Anche il poeta sembra essere chiamato a partecipare a questo nuovo spettacolo, nuova meraviglia, attraverso l’utilizzo di tutti i suoi più alti strumenti espressivi, volti a rappresentare la scena. Scena che è scissa in due parti, corrispondenti alle due strofe: nella prima si concentrano rapidi appunti descrittivi che testimoniano il procedere del Pascoli per via enumerativa (tecnica sintattica molto frequente nelle poesie di questa sezione) ma preferendo all’asindeto la successione di congiunzioni e avverbi coordinativi e temporali (*e*, *poi*); nella seconda esaltano i giochi fono-imitativi, ovvero agli effetti di luce della pioggia, il poeta fa seguire gli effetti sonori, insomma è un «pezzo virtuosistico d’armonia imitativa»¹²² – a questo proposito Nava consiglia un confronto con il sonetto numero XVI dell’*Astichello* di Zanella al fine di misurare il salto di qualità compiuto dal Nostro a livello di tecnica e artificio.

Osservando allora più da vicino le due strofe è possibile scorgere i seguenti particolari. La poesia effettivamente comincia riportando fatti concreti, ovvero descrizioni di una realtà contadina, come attesta l’attacco (*cantava al buio d’aia in aia il gallo*), che sembrano essere, per Pascoli, ricordi d’infanzia. Si ritrovano alternate sensazioni sia uditive (*cantava [...] il gallo, e gracidò [...] la cornacchia [...] il cantare delle raganelle*) che visive (*il sole si mostrava a finestrelle. / Il sol d’oro, la nebbia della macchia, / poi si nascose [...] guizzò sui campi un raggio lungo e giallo*), interpretabili entrambe come reminiscenze di un mondo a cui chiedere rifugio, ma anche mondo da preservare dall’inarrestabile avanzata dei processi modernizzanti. Molto

¹²² Nava 1991, 193.

interessante la sequenza rapida di espressioni (3-5) che descrivono consecutivamente lo sparire del sole: prima la compresenza, nel cielo, di sole e nuvole, le quali sono piccole e raggruppate (ecco perché *finestrelle*), successivamente esse cominciano a sovrastare il sole, ma, prima che si addensino coprendolo definitivamente, l'espressione *la nebbia della macchia* testimonia ancora per pochi istanti la possibilità di intravedere la luce della stella. Ed ecco nell'immediato avvenire il sopraggiungere della pioggia (5): le voci del gallo e della cornacchia si acquietano, il silenzio che si percepisce (escluso il rumore dell'acqua) viene subito interrotto dall'arrivo di nuovo animale, la raganella (6), che felice canta. Questa aura di felicità, che si respira nella prima strofa, è sostenuta anche dall'apparire spontaneo e rapido di un lungo raggio del sole che illumina la campagna bagnata (7). La seconda strofa, invece, comincia con un verso chiave rappresentativo della poetica pascoliana: *stupiano i rondinotti dell'estate*. Si percepisce la volontà di riacquistare, attraverso la regressione, quell'attitudine meravigliata, stupita appunto, che hanno i bambini nel guardare il mondo e le meraviglie che scoprono. *I rondinotti* allora vengono descritti come stupiti, perché stanno osservando un qualcosa che ancora non conoscono. Pascoli continua poi a descrivere la pioggia con tutti i suoi suoni naturali: *era un brusio con languide sorsate* (10), ovvero il rumore emesso dal contatto della goccia col terreno, oppure nel verso successivo il suo cadere nella pozzanghera genera piccoli picchi sollevati dall'acqua post caduta (*e chiazze larghe e picchi a mille a mille*). La pioggia infine cessa (12-13), le gocce sono più rade nel loro cadere: il paesaggio e la natura assumono ora le sembianze di un mondo magico, quasi fantastico che, ricoperto di acqua, brilla come fosse un cristallo alla luce del sole rispuntato, rendendo così dorate le gocce. O ancora Cucchi offre un'interpretazione alternativa ovvero, nonostante questa seconda strofa privilegia l'effetto acustico, tanto che l'oro e il cristallo alludono entrambi ad una realtà di tintinnio, allo stesso tempo si raffigura quasi un brindisi panico: le *stille* appaiono adesso d'oro perché illuminate dal sole ma fanno pensare a del vino dorato versato in coppe di cristallo, ovvero le pozze appena formatesi.

Metrica. *Pioggia* è una ballata piccola di endecasillabi, che segue lo schema regolare A. BCBCCA DEDEEA. Interessante notare, oltre al ritmo lento e alla costante lunghezza dei versi, la ricchezza consonantica presente nelle rime, le quali possiedono perlopiù la tonica in /a/ e sono perfettamente consonanti (*-allo, -elle, -ille*). Inoltre, il ripetersi all'inizio (1), all'esatta metà (7) e alla fine (13) dei versi in rima tra loro (cosa ovvia essendo una ballata) produce l'impressione di richiamo vicendevole, mirato alla realizzazione amena del paesaggio, ed inoltre impegnato nel creare un ritmo secondario, a tempo dimezzato, che risuona in sovrapposizione al primo, rievocando la rima in *-allo* come suono proveniente dal passato. Anche il ripetersi costante della geminata liquida /ll/, alla fine dei versi A C E, influenza a sua volta il ritmo, provocando così il

soffermarsi della lingua sul palato e dunque un breve arresto della lettura. Di contro risultano i versi 4-5, dedicati alla descrizione del sopraggiungere della pioggia e quindi dell'oscurarsi del cielo: il ritmo sembrerebbe prendere una leggera velocità nel verso 4, per poi subito arrestarsi bruscamente al verso 5. Infatti, quest'ultimo si presenta scisso in due parti (separazione data dal “;”) così da separare le due immagini, ma anche per creare attesa per l'arrivo della pioggia; molto artificioso l'inserimento della congiunzione *e* volta a dare un senso di continuità della descrizione dell'evento.

Per quanto concerne la sintassi due sono le caratteristiche osservabili: la frequente iterazione e la frantumazione. Entrambe necessarie per dare voce a quella forma primitiva di stupore generata dalla contemplazione della natura, dall'esistere e dai suoi misteri. L'iterazione avviene sia a contatto che a distanza: si notino le geminazioni *d'aia in aia* (1), *a mille a mille* (11), *di stille di stille* (12-13) ma anche *sole – sol* (3-4). Le frasi sono brevi, frammentate dalla continua punteggiatura, ma coordinate tra loro da polisindeto, per restituire continuità narrativa al discorso, in toni quasi prosastici.

Presente anche in questo contesto un lessico altamente preciso fatto non solo di rimandi alla lingua toscana, ma anche di termini tratti dal sapere zoologico: è il caso di *raganelle* impiegato al posto delle semplici e comuni *rane*, ma anche di *gallo*, *cornacchia* e *rondinotti*.

A livello sonoro è possibile percepire tutta la trama di relazioni instaurate dai costituenti fonici delle parole, disseminati all'interno del testo, volti a redigere quella che Beccaria chiama «una patina sonora uniforme»¹²³. Questa *patina* si risolve in una sorta di evasione, di fuga, da quel reale così esibito nella ricerca di precisione lessicale. Nel dettaglio si evidenzia il lampante gioco fono-espressivo del verso 9, *sottile scendere di spille*, in cui l'onomatopea insistita è impiegata al fine di presentare l'immagine di un fitto giocare di stile, la cui sottigliezza e lucentezza delle gocce è analogicamente paragonata alle spille. Ancora, nel sostantivo *spille* si nota il verbo “spillare” che anticipa le metafore successive: *languide sorsate* e *coppe di cristallo*. Presente anche ai versi 11-12 una gradazione vocalica ascendente-discendente, ribadita poi nel successivo verso 13. *Gracidò* (2) indica il verso rauco della cornacchia e non il canto delle rane, perché il canto della cornacchia è indizio dell'imminente pioggia in arrivo, come affermano Orazio e Virgilio: *domani una tempesta, scatenata dallo scirocco, coprirà il bosco di molte foglie e il lido di inutile alga, se non mi inganna la vecchia cornacchia, presaga della pioggia*¹²⁴; *allora la cornacchia maligna la pioggia invita a piena gola*¹²⁵. Invece il grido della *raganella* che è «ben

¹²³ Beccaria 1989, 165.

¹²⁴ Orazio, *Carmina*, III, XVII, 9-13: «(...) cras foliis nemus / multis et alga litus inutili / demissa tempestas ab Euro / sternet, aquae nisi fallit augur / annosa cornix (...)».

¹²⁵ Virgilio, *Georgiche*, I, 388: «tum cornix plena pluviam vocat improba voce».

diverso dal gracidare della rana, si paragona alle due sillabe *carac carac* pronunziate gutturalmente e con sollecitudine, si fa sentire molto più forte quando il tempo si dispone alla pioggia» (definizione di Capelli, riportata da Nava 1992, 194). Ancora, il ruvido affastellarsi della vibrante /r/ nei versi in cui compaiono la cornacchia e le raganelle: i suoni sono *gr, rn, str, r* ed evocano esattamente i loro versi. Man mano, però, che inizia a piovere, i suoni della natura cambiano e quindi anche le sonorità della poesia: diminuisce allora la quantità di vibrante, mentre aumentano le doppie e i suoni sibilanti come /s/ e /z/ che richiamano appunto il rumore della pioggia. Per esempio, prima che l'acqua comincia a cadere, poche sono le parole geminate: *gallo, finestrelle, macchia, cornacchia*; mentre in corrispondenza e dopo il suo arrivo la quantità aumenta esponenzialmente: *piovve, catinelle, raganelle, guizzò, raggio, giallo, rondinotti, sottile, spille, chiazze, picchi, mille, singhiozzi, gocciar, stille, coppe, cristallo*.

Mare

M'affaccio alla finestra, e vedo il mare:
vanno le stelle, tremolano¹²⁶ l'onde.
Vedo stelle passare, onde passare;
un guizzo chiama, un palpito risponde.

Ecco, sospira l'acqua, alita il vento: 5
sul mare è apparso un bel ponte d'argento¹²⁷.

Ponte gettato sui laghi¹²⁸ sereni,
per chi dunque sei fatto e dove meni?

Mare è una tra le più antiche poesie di *Myricae*: infatti la prima stesura risale al 1882, quando, secondo il progetto autoriale, essa doveva far parte della raccolta giovanile, rimasta inedita: *Detriti* (risalente agli anni 1881-1882). È seguita poi una seconda redazione nel 1887, ma solo nel 1991 viene pubblicata, per la prima volta, nell'edizione d'esordio della famosa raccolta poetica. Oggi è possibile leggerla e consultarla nella sezione "Dolcezza".

Come sostenuto dai commentatori¹²⁹, due sono le possibili fonti da cui Pascoli ha tratto ispirazione. Uno è lo stornello contenuto nei *Canti popolari toscani corsi illirici greci* raccolti e illustrati da Tommaseo (p.186, 6): «m'affaccio alle finestre e vedo il mare: / tutte le barche vedo venire, / quella dell'amor mio non vuol passare». Notabile la diretta somiglianza dell'attacco scelto dal Pascoli: «M'affaccio alla finestra, e vedo il mare» (1). L'altra fonte, invece, è lo stornello marchigiano del Gianandrea, riportato da Giannini 1924, di cui si nota il legame soprattutto nell'espressione *ponte d'argento* (6): «in mezzo dello mar c'è 'n ponte d'oro: / ce lo passa lo mio Amore piano piano; / ce passerò ancor io, si non me moro».

¹²⁶ *tremolano*: oscillano.

¹²⁷ *un bel ponte d'argento*: è un'illusione ottica, una striscia di luce argentea.

¹²⁸ *laghi*: distese d'acque, richiamano gli *aequora* latini.

¹²⁹ Nava 1991, 217-218; Ciani-Latini 2002, 418.

Con estrema raffinatezza ed eleganza, la poesia presenta al lettore la descrizione di un paesaggio marino osservato dal poeta durante le ore notturne. L'espressione incipitaria, *m'affaccio alla finestra, e vedo il mare*, richiama alla memoria il leopardiano dialogo del pastore con la Luna: se infatti il poeta recanatese interrogava la Luna per avere risposte sulla condizione umana, Pascoli invece si rivolge direttamente al mare, a quel blu intenso, increspato da luci argentee e in continuo tumulto, chiedendogli spiegazioni sulla propria inquietudine. Ma il mare, così come la Luna, non fanno motto, oppongono insomma, alle parole dei due poeti, il silenzio. Silenzio che però è solo in apparenza sinonimo di calma e di tranquillità, poiché (come si vedrà in seguito) contiene all'interno di sé significati occulti. Ancora, l'immagine del poeta-Pascoli, che si affaccia alla finestra e osserva, come di consueto, il paesaggio da distante, è molto frequente nei suoi scritti (si pensi ad esempio all'intera sezione di *Myricae* intitolata "Finestra illuminata") perché permette il conciliarsi con la figura del fanciullino che ammira ogni cosa con stupore e interesse, come se fosse la prima volta, ma soprattutto indica il suo sofferto e sentito distacco dalla natura alla cui bellezza non può partecipare a pieno (ecco quindi il motivo del costante sguardo da lontano) e i cui significati nascosti sono impossibili da decifrare e interpretare univocamente. Essenziale a questo proposito risulta essere la turbante domanda, suscitata dall'apparizione improvvisa di un *ponte d'argento*, con cui la poesia termina: si dice turbante, perché verte sul destino ultimo delle cose ed inoltre spezza bruscamente l'apparente tranquillità del paesaggio serale. Ma, prima di indagare nel dettaglio l'immagine illusoria del *bel ponte d'argento* (6 – si dice illusoria, poiché il ponte non è altro che una striscia di luce argentea, prodotta dal riflesso delle stelle sull'acqua), con la sua inquietante interrogativa, è necessario soffermarsi sui versi che la precedono (1-5) spiegando nel concreto ciò che il poeta vede e il modo in cui traduce la propria visione nella forma poetica.

Dal titolo, si comprende già il soggetto principale del componimento, il *mare*, e non è un caso appunto se il poeta lo esplicita ulteriormente alla fine del verso 1. Ma oltre al mare con le sue onde oscillanti, è presente persino un altro protagonista, il cielo, il quale è ricoperto da stelle tremolanti, poiché emanano lievi bagliori. Si instaura, fin da subito, un forte parallelismo tra questi due mondi, sostenuto in particolare: dalle espressioni verbali, le quali creano una sintonia tra le stelle del cielo e le onde del mare, e quindi al muoversi dell'una corrisponde il moto dell'altra (vd. *vanno le stelle, tremolano l'onde; stelle passare, onde passare; un guizzo chiama, un palpito risponde; sospira l'acqua, alita il vento*); dalla sintassi, che per i primi cinque versi assume una struttura binaria, bipartita, con membretti simmetrici e paralleli appunto. Ma c'è di più, perché questa corrispondenza alternata, in realtà, tende a creare un'intima fusione: il mare sembra farsi specchio riflesso del cielo, dove le onde, del primo, rispondono al transitare delle stelle (e infatti, se si presta attenzione il verbo *tremolano* al verso 2 è riferito semanticamente alle

stelle e non alle onde, sono le stelle che sembrano tremolare, proprio perché luccicano, quindi sprigionano una luce a intermittenza). Pascoli con il suo tipico sguardo “fanciullesco” osserva con stupore e meraviglia l’incanto che la natura gli sta manifestando: una superiore armonia, in cui gli elementi comunicano l’uno con l’altro, producendo un’atmosfera tranquilla e pacifica. Ma si badi bene che, al di sotto di questa mera “quieta facciata”, è nascosto un sentimento più torbido, un’ansia, un’angoscia inquietante, intuibile fin dal primo verso. Quell’unisono movimento del cielo e del mare, che sembrerebbe produrre appunto un paesaggio etereo e idillico, nel quale questi due elementi si trovano fusi assieme l’uno nell’altro, in realtà è un divenire continuo ed incessante, di cui il poeta non può che trascurarne e ignorarne la direzione e il senso. Spiegando meglio, il vero cuore tematico di *Mare* è la contrapposizione della natura pacifica con l’inquietudine che abita l’uomo: se dunque gli elementi naturali vivono unicamente per loro stessi, incarnando così l’ideale filosofico del “bastare a sé stessi”, l’essere umano, secondo la visione pascoliana, ha estrema necessità di interrogarsi sul senso e la direzione della propria vita. Già a questa altezza (1-5) cominciano, allora, ad instillarsi, nella mente dell’io lirico, i primi dubbi, seguiti dai latenti interrogativi che, rimanendo forzatamente sospesi (poiché il cielo e il mare non offrono risposte), chiedono di attendere con pazienza una spiegazione che in realtà non arriverà mai. Questa deludente attesa, che germoglia silenziosa nei versi iniziali, continua a crescere fino all’apice finale che esplicita, proprio grazie all’interrogativa (7-8), il *pathos* maturato nell’intera lirica: l’ansia del poeta nei confronti dell’ignoto. Ecco quindi spiegato il motivo del mare e del cielo agitati, del loro continuo muoversi, chiamarsi e risponderci. Si è in presenza, anche in questa *myrica* più antica, della personificazione dell’ambiente naturale: nonostante la natura appaia armonica, incantevole, atarassica, indipendente da tutto e tutti, in verità essa diviene lo specchio dell’anima e dell’interiorità del poeta. Pascoli, da grande artista della parola, le trasferisce il proprio intimo affanno: *un guizzo chiama, un palpito risponde. / Ecco, sospira l’acqua, alita il vento* (4-5). Dai due versi appena citati emerge la difficoltà e la pena del poeta, e di conseguenza di questi due mondi, poiché turbati da qualcosa di cui si sente l’assidua e costante presenza ma di cui è impossibile conoscerne l’identità. Anche a livello fonico tale senso di inquietudine non viene affatto smentito: come testimoniano i versi 1-3, è proprio qui che le allitterazioni si concentrano maggiormente. Ecco allora che la ripetizione dei suoni consonantici /l/, /r/ e /s/ (irradiati poi nell’intera lirica) mira a costruire un verso fortemente musicale, essenziale appunto per riprodurre quell’immagine perturbante del mare agitato e inquieto: questi grumi fonici, infatti, riportano una sonorità aspra e cupa. Stesso discorso è valido anche per le onomatopie, *tremolano* (2) e *guizzo* (4): *tremolano* è di fondamentale importanza, perché oltre ad attribuire al paesaggio un alone di indeterminatezza e di sfocatura (che riporta all’idea iniziale di fusione dei due elementi naturali), esso è una di quelle “parole imprecise” impiegate dal poeta con la funzione di innescare nelle

vicinanze allitterazioni a partire proprio dal significante della parola stessa (se si confronta il verso 2, si nota il ripetersi della laterale alveo-dentale /l/: «vanno *le stelle*, tremo/*lano l'onde*»); mentre *guizzo*, nonostante venga impiegato per imitare il rumore dell'acqua, vuole ricreare, assieme a *palpito* (4), un suono che tende a farsi più duro e tagliente – l'impressione insomma che si ha è che Pascoli a quel moto continuo e costante del mare, a quella fluidità cupa, volesse attribuire anche un senso di affanno e di pesantezza – mediante l'uso di foni oclusivi, come /g/ /ts/ /k/ /p/ (4). Un movimento del mare (e dell'anima) dunque non veloce e rapido, ma lento e pesante, insomma fortemente pausato. Come testimonia anche la prosodia, il ritmo dei primi cinque versi tende proprio ad arrestare, bloccare e stoppare la lettura, rendendo così sempre più difficoltoso l'avanzare. Dunque, le cesure ritmiche presenti (prodotte grazie alla forte punteggiatura e al posizionamento degli accenti) possono assumere due possibili interpretazioni ugualmente valide: la volontà di Pascoli di guidare passo passo il lettore durante la contemplazione dell'immensità del panorama, richiamando alla memoria il “dolce naufragar” nell'infinito, ed inoltre la necessità di restituire nella forma il palpitante e turbante movimento dell'acqua.

Bene. Ora è giunto il momento di dedicare una breve riflessione sull'improvvisa apparizione del *ponte d'argento* al verso 6. All'inizio del commento, era stato detto che a spezzare la tranquillità del paesaggio marino, descritto nei versi precedenti, fosse questa stessa immagine illusoria, proprio perché l'apparizione del ponte è il momento fondante del sorgere, nella mente del poeta, del dubbio sulla destinazione finale, verso cui il ponte medesimo è orientato, ed inoltre su colui in grado di attraversarlo. Ma, come dimostrato dall'analisi affrontata, già prima che si palesasse il ponte argentato, era possibile scorgere, nel quadretto di natura, un profondo senso di sgomento e inquietudine. Una sorta di anticipazione, insomma, di quello che i tre versi conclusivi cercano di definire e appunto estremizzare. Si deve fare attenzione però, perché se il *ponte d'argento* immaginario, evidenziato dagli occhi del poeta, è possibile interpretarlo come già esplicitato, quindi come apice di quell'iniziale *pathos* inquietante, è possibile pensare, d'altro canto, ad un significato più positivo e rassicurante, che intenderebbe il ponte come una possibile via di fuga che congiunge il poeta a *laghi sereni*, ovvero distese d'acqua più liete e calme, rispetto a quelle che ora sta percependo. Ora, dire quale sia quella più vicina alla volontà autoriale è complesso, poiché questa poesia, soprattutto nella parte conclusiva, è fortemente ambigua a livello simbolico e interpretativo. È risaputo ormai che il simbolismo, diversamente dall'allegorismo, non fa corrispondere ad un'immagine un unico e solo possibile significato; si parla invece di una “rosa” di possibili e/o probabili attribuzioni. Per fare comunque maggiore chiarezza, arrivano in soccorso la forma e lo stile impiegati dal Pascoli per la redazione di questi ultimi tre versicoli. Anzitutto si nota un cambio di prosodia: se il ritmo dei versi 1-5 è spezzato dalla punteggiatura, dagli accenti e dai suoni duri e aspri, più lineare e pacato si dimostra invece

quello dei versi 6-8. Se la linearità è spiegabile dall'assenza di cesure interne, il tono pacato e leggero, invece, è motivato dall'assonanza ripetuta della vocale centrale /a/ che restituisce un senso di speranza, un'apertura quindi verso un mondo più tranquillo e sicuro. Insomma, questi pochi elementi formali sembrerebbero accordarsi alla seconda interpretazione sul significato del *ponte*. Ma questo senso di vasta tranquillità pacifica rappresentato dalle acque serene, verso cui il ponte sembra indirizzare il poeta, però, nonostante si contrapponga a quel mare incipitario in costante movimento, rimane comunque sinonimo di inquietudine, poiché simboleggia l'ignoto, ovvero l'inconsapevolezza della meta verso cui lo specchio d'acqua infinito conduce. Ed ecco allora il motivo per cui alla domanda finale *per chi dunque sei fatto e dove meni?* (8) non viene data una risposta – Pascoli la vuole lasciare irrisolta, tendente così verso l'ignoto, al fine di restituire a noi lettori tutta la profonda e ambigua suggestione del mare, il cui palpitare costante delle onde sembra voler richiamare il battito del cuore, a tratti quieto e a tratti agitato.

Per comprendere dunque il valore assunto da tali immagini, in particolar modo ne *Il lampo*, è necessario consultare la *Prefazione*¹³³ inedita alla terza edizione di *Myrica*, perché testimone diretta della genesi, simbolica più che impressionistica, che rende unico e particolare il *carmen* (si cfr. il caso opposto di *Temporale*¹³⁴). Come spiegano le commuoventi parole del Pascoli, riportate in seguito, esso nasce come metafora degli ultimi momenti di vita del padre assassinato: «i pensieri che tu, o mio padre 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 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 croci¹³⁵». E questa volontà autoriale è già clamorosamente evidente se si consultano le bozze, i primi tentativi di stesura della poesia in questione: «come un lampo [...] : dura e ti rivela» si traduce in *un lampo; e tutto si svelò d'un tratto*; «una terra irta piena d'alberi neri che si inchinano e si svincolano» è resa con *te, nera terra, che ti svincolavi / con lo tue braccia d'alberi*; «tutto un cielo pezzato, lastricato, squarciato, affannato, tragico» con *il ciel ferito, tutto squarci, incavi / vortici*. Come la critica insegna, il poeta deciderà di distaccarsi, in seguito, da questa idea d'origine, al fine di poter focalizzare meglio l'attenzione nella resa impressionistica del contenuto poetico (vd. 7: *s'aprì si chiuse, nella notte nera*). Ma si badi bene che, in tal specifico caso, se risulta effettivamente corretto parlare di impressionismo, poiché il quadretto poetico è costellato di sensazioni visive, in realtà esso non è presentato mediante la sua tipica oggettività, riscontrabile invece nelle altre poesie “parenti”. Questo perché *Il lampo* risente fortemente del connaturato valore simbolico (esplicitato dalla *Prefazione*) da cui prende vita e, di conseguenza, dota, nell'immediato, una forte carica espressionistica, *ante litteram*, all'impressionismo tangibile. Ciò comporta, allora, che i dati del reale presentati dal componimento perdano la loro fisionomia naturale e diventino personificazioni di una realtà sconvolta da un dolore tragico. E proprio qui sta il punto: è l'animo di Pascoli il vero protagonista di questa poesia, il vero centro attorno al quale tutto ruota e converge semanticamente. Il poeta non fa altro che cercare riparo e serenità nella contemplazione di un paesaggio, come se esso possedesse le chiavi per poterlo liberare dalla sua personale prigionia, dal suo immane fardello. Ma questo fardello, questo tragico dolore è troppo potente da contrastare, perfino per la natura medesima, tanto che non riesce nemmeno ad offrire, al poeta in fuga, il riparo tanto agognato (anche la casa bianca, unico simbolo di speranza della lirica, viene inghiottita dal nero della notte). Il lettore è dunque chiamato a rendersi partecipe del sofferente *status*, fin dall'*incipit* del *carmen*: quella *E* solenne crea, nel momento in cui viene

¹³³ Si veda Nava 1991, 236.

¹³⁴ Poesia totalmente votata all'impressionismo, tant'è che prende origine da una sensazione annotata dal poeta sul taccuino personale durante un viaggio sulle colline senesi.

¹³⁵ Nava 1991, 236.

pronunciata, un'atmosfera inquietante e angosciata, che continuerà ad acuirsi per tutto il restante componimento. Perciò, il fenomeno temporalesco non deve essere pensato come un mero evento naturale che il Pascoli ha voluto fissare passivamente sulla pagina, ma esso diviene invece il pretesto necessario per raccontare e condividere un traumatico evento psicologico, soggettivo, intimo. Tentando di riassumere la riflessione con una massima, si potrebbe dire che: la sostanza della poesia è simbolica, la sua rappresentazione, invece, è un'impressione in divenire, ovvero un'impressione che istantaneamente converge e tramuta in necessaria espressione.

Eppure, per comprendere in profondità la riflessione proposta, risulta doveroso partire proprio da quelle impressioni visive che aiutano a dare traccia dello scenario inquietante di un paesaggio colto nell'improvvisa e livida luce di un lampo. La visione è istantanea, tanto che rileva l'aspetto cupo sia del cielo che della terra, turbati da un temporale notturno, e lascia intravedere una casa che, nella sua repentina apparizione e sparizione, viene paragonata al movimento rapido, breve, di un occhio che, spalancandosi sbigottito, si rinchiude subito nell'oscurità. *Cielo, terra, casa, occhio, notte*: questi i soli sostantivi usati per riprodurre quanto il poeta sembra percepire dall'esterno. Nel particolare, il *cielo* è coperto da nuvole (*cielo ingombro*, 3), la *terra* è *ansante* (2), perché il vento le spazza il terreno, la *casa* è dipinta con l'aggettivo cromatico bianco (*bianca bianca ... una casa*, 4-5), che si contrappone *in extremis* al nero della *notte* (*notte nera*, 7). Interessante si dimostra *occhio*, figura con cui Pascoli decide di concludere la poesia (6-7), in quanto *exemplum* della tecnica di rappresentazione impressionistica (ma poi anche espressionistica): il suo movimento così fulmineo di apertura e chiusura richiama l'obiettivo di una macchina fotografica, come se nella camera oscura dell'anima del poeta ci fosse una sorta di "pellicola" in grado di essere impressionata dalle immagini esterne. Ma *occhio* non è l'unica vera "prova" dell'impressionismo impiegato in partenza. Forse la "prova" principe risiede nell'immagine stessa del *lampo*: rapido frangente luminoso entro cui il paesaggio si rende manifesto così da poter essere percepito e trasportato nella pagina poetica. Se si pone molta attenzione è possibile cogliere la sapiente abilità tecnica del poeta nell'imitare, mediante alcuni espedienti formali, la tipica azione del *lampo*, caratterizzata in particolare dalla sua breve e silente durata, ma forte intensità. Ad esempio, a livello fonico, le onomatopee sono assenti (motivo per il quale la dominante è visiva e non uditiva), infatti il lampo è un fenomeno naturale, *tacito* (4), che, per ragioni fisiche, non emette nell'immediato il suo suono, ovvero il tuono; quindi, in un primo momento lo si percepisce visivamente e solo successivamente se ne ode il rumore (cfr. con *Il tuono*, dove al contrario è la componente fonica a dominare sulla visiva). Anche la sintassi non ne è esclusa. Infatti, si presenta con la sua tipica paratassi, costituita dal fraseggio spezzato, mediante punteggiatura forte, individuabile nei versi 2-3-6, oppure con le frasi nominali dei versi 2-3-4, che "imitano" formalmente l'impressione suscitata dalla sua visione istantanea. Da

evidenziare le due antitesi *apparì spari* (5) e *s'aprì si chiuse* (7), private della punteggiatura (con conseguente aumento della vicinanza), che proiettano graficamente la velocità del lampo; in particolar modo la prima, con la forte cesura prodotta dalla rima interna, potrebbe essere stata impiegata dal poeta per ricreare quell'attrazione percepita dal potente e maestoso fenomeno. Per ultimo, si nota lo spazio bianco lasciato dallo staccato del ritornello con la strofa (struttura peculiare della ballata) volto, in questo contesto, a dare rilievo alla luce emessa dal lampo, simulandone graficamente la sua azione.

Precedentemente è stato detto che la rappresentazione del paesaggio osservato dal Pascoli è un'impressione che diviene espressione: *ex-premere*, un significato premuto fuori, che oltrepassa i limiti che lo circoscrivono, varcando dunque quel contorno che lo identifica. In altre parole, bisogna andare al di là della mera apparizione istantanea del fulmine, poiché esso non viene raffigurato per quello che è, bensì per gli effetti che produce: effetti di sgomento, di incubo. È lecito, allora, parlare di espressionismo, poiché il *focus* è l'interiorità dell'animo del poeta, in cui la visione della natura interagisce con la sensibilità psicologica dello stesso, sfigurandone gli aspetti della realtà con il fine di accentuare i valori e le emozioni soggettive. Si parla nello specifico di personificazione del reale, che comporta la totale perdita della fisionomia naturale dei dati stessi, trasformandoli in una realtà sconvolta dal personale dolore, originato il 10 agosto 1867, giorno dell'assassinio del padre Ruggero Pascoli. Impossibile allora non notare la straordinaria tensione deformante leggibile nel testo: la terra che all'improvviso chiarore del lampo appare *ansante, livida, in sussulto* (2), il *cielo ingombro, tragico, disfatto* (3), la bianca casa è paragonata al biancore dell'occhio che si apre *largo, esterrefatto* (6) per poi chiudersi subito dopo. Quindi l'aggettivazione, attraverso epiteti, della natura la qualifica in termini soggettivi, proiettando in essa lo stato d'animo del poeta, il quale fa vivere le immagini come se fossero entità coscienti e sofferenti. Pascoli riesce ad oltrepassare i limiti delle impressioni visive, non solo rendendole più "umane", ma attribuendo loro un significato altro, convergendole quindi in simboli. Quelli più evidenti sono due: *lampo* e *casa*. Il *lampo* è l'impressione che dà avvio alla poesia, è la luce che illumina la realtà negativa: permette di prendere coscienza del mondo, che, con la sua viscerale e devastante violenza, sovverte e rende impossibile la calma e sicura consuetudine affettiva. Ecco allora che: la terra viene percepita come agonizzante sotto i colpi del temporale, il cielo è squarciato da fulmini e da nuvole, sta insomma cercando di combattere una battaglia che però è destinato a perdere presto. È interessante sottolineare, al verso 1, l'uso del verbo al singolare *mostrò*, quando i soggetti sono due, *cielo e terra*: questo perché Pascoli (oltre che per ragioni metriche) li ritiene un tutt'uno, una sorta di unico grumo cosmico di tragedia e di sofferenza (altro effetto deformante) che non ha distinzione, poiché tempestato dalla notturna tenebra del temporale. A tale perforante negatività che investe la natura, il solo elemento che

potrebbe trasmettere un'atmosfera più rassicurante è la *casa*, presentata al verso 5. La anticipa il suo cromatismo *bianca* (4), ripetuto per ben due volte (epanalessi), sinonimo di pace e tranquillità che entra in forte contrasto con il nero della notte, indicante la tempesta del mondo e della vita. La *casa* quindi ripara, perché essa è simbolo del “nido”, zona sicura volta a proteggere il poeta dalle intemperie della vita. Ma purtroppo anche questo ambiente si rivela precario, poiché è destinato anch'esso ad essere inghiottito dalla notte. La sua apparizione e sparizione viene allora paragonata all'occhio, simbolo del padre morente, che così repentinamente si apre e si chiude.

L'esperienza emozionale e spirituale della realtà che ne deforma gli aspetti si manifesta anche nelle scelte formali e stilistiche effettuate dal Pascoli. Per quanto concerne l'apparato fonetico si osservino gli aggettivi riferiti alla *terra* e al *cielo*: *ansante, livida, in sussulto* (2), *ingombro, tragico, disfatto* (3). Si dispongono simmetricamente in due serie ternarie (climax) asindetichiche, con un andamento ascendente (2) e discendente (3) che trasmette un senso di inquietudine e di angoscia, contribuendo a generare un'atmosfera che rimane sospesa. In aggiunta si fa notare che tutti gli aggettivi sono trisillabi e quello mediano di ognuna delle due serie è sdrucciolo (*livida* e *tragico*). Questa informazione aiuta a chiarire il ritmo dei due *tricola*: esso è identico con graduale apertura, chiusura e riapertura del triangolo vocalico delle toniche: “*ansante, livida, in sussulto*” e “*ingombro, tragico, disfatto*”. Sempre in relazione ai versi 2 e 3, è interessante tenere in considerazione anche il verso 1, perché è presente un chiasmo con ripetizione interna, *cielo e terra [...] la terra [...] il cielo*. Tale figura retorica potrebbe istituire, *in primis*, un immediato rimando all'idea di *unicum* confuso e sovrapposto, facendo convergere dunque, in un'unica sostanza, la terra nel cielo e viceversa. Però, questa idea viene subito confutata nei versi successivi, 2 e 3, i quali ci presentano distintamente i due elementi naturali, determinati addirittura dai loro articoli *la* e *il*, così da permettere la loro caratterizzazione mediante aggettivi personificati.

Alcune parole sul retaggio fonosimbolico. Se, come spiegato sopra, la poesia è effettivamente priva di elementi mimetico-uditivi, poiché il rumore emesso dal *lampo* viene percepito solo in un secondo momento dall'orecchio umano rispetto all'imminente immagine, in realtà nel sostrato testuale si percepisce un labile e sommesso rumore di sottofondo. In altre parole, disseminata all'interno del testo si nasconde l'eco sonora della *notte nera* che a piccoli passi incombe, pronta a divorare tutto ciò che le si presenta, comprese anche la speranza minima di tranquillità, simboleggiata dalla casa bianca. L'eco si diffonde proprio a partire dai fonemi che compongono la medesima espressione *notte nera*: /t/ (dentale), /n/ (nasale), /r/ (vibrante). Attraverso l'uso della componente cis-linguistica, Pascoli riesce a distendere «una patina sonora uniforme»¹³⁶ nella struttura della poesia, rendendo in questo modo ancora più inteso e suggestivo

¹³⁶ Beccaria 1989, 165.

lo stato di angoscia e di inquietudine. Questi suoni, inoltre, si combinano con altre figure retoriche come l'ossimoro *tacito tumulto* e l'anagramma *apparì sparì* esaltandone così il loro significato.

Anche la sintassi ha un ruolo centrale nel contribuire a creare un ritmo incalzante e affannoso. Infatti gli espedienti che essa utilizza sono i seguenti: il polisindeto del primo verso, *E* [...] *e*, produce una immediata atmosfera evocativa, soprattutto la *E* iniziale richiama le voci del passato, del non detto, per poi legarle alle parole espresse nella poesia; le ripetizioni, vero nucleo dell'espressività pascoliana, possono essere strutturali, come nel caso del chiasmo *cielo e terra* [...] *la terra* [...] *il cielo* (1-2-3), oppure a contatto, *bianca bianca* (4), le quali sottolineano l'impossibilità del poeta di liberarsi dal proprio fardello, ma anche la possibilità di credere, anche se meramente illusoria, nell'esistenza di un momentaneo senso di tranquillità. I verbi presenti sono pochi, ma estremamente interessanti, poiché loro forse più di tutti, manifestano la futura semantica espressionista, quindi un'azione secca, rapida, dinamica che non abbia una lunga durata e che soprattutto non trasmetta una sensazione delicata. Infatti, sono tutti fulminei passati remoti che rievocano lampi delle vicende passate, in particolare interessa l'accostamento dei verbi tronchi in /i/ senza virgola intermedia (*apparì sparì*), ripreso in simmetria nel paragone, all'ultimo verso (*s'apri si chiuse*).

La poesia è una piccola ballata di endecasillabi, con schema rimico: A BCBCCA. Come già accennato in precedenza, la scelta di una struttura metrica tradizionale trova un proprio senso di utilizzo nel ritornello staccato dalla strofa, impiegato al fine di simulare l'impressione della luce del lampo, dalla quale tutto si origina, dunque l'avvenimento scatenante. Se si confronta il ritornello con quello di *Temporale (un bubbolio lontano...)*, si comprende che quest'ultimo risulta essere molto più impressionistico, rispetto al nostro: *in primis* perché *bubbolio* è un forte deverbale in *-io* con valore onomatopeico, *in secundis* nel ritornello di *lampo* l'impressione è meno evidente, perché allude fin da subito a qualcos'altro, come se l'attenzione di Pascoli sia rivolta altrove. Infatti, questa supposizione è spiegabile dalla parola-rima, *era – nera*, che racchiude, in maniera circolare, l'intero significato del componimento: la dolorosa consapevolezza della precarietà dell'esistenza umana, una testimonianza potente della paura e dell'angoscia funebre attraverso cui Pascoli percepisce il mondo a lui circostante, mondo visto esclusivamente come evento negativo, pronto a travolgere gli affetti, ma soprattutto i ritmi della delicata quiete quotidiana. Ecco allora motivata la *variatio* ritmica presente nei versi: si comincia con un andamento solenne e affannoso (generato dal polisindeto); i versi simmetrici 2-3 si riempiono di intesa drammaticità nella prima parte, drammaticità che va poi scemando nella seconda; il verso 4 è molto lento e pausato, mentre il 5, essendo assente di punteggiatura, è reso più veloce; il 6 torna ad essere pausato, infine il 7 riprende la velocità del verso 5. Si conclude con un'ultima osservazione: Pascoli al posto di impiegare il settenario, come in *Temporale*,

preferisce utilizzare l'endecasillabo. Questa scelta sottolinea, ancora una volta, l'intento del Pascoli di voler raccontare al lettore qualcosa che non si ferma alla mera registrazione dell'impressione, ma appunto che riesce a varcare la soglia di quel mero dato fissato sulla pagina, rendendone indeterminati i propri contorni.

Bibliografia

- Afribo A. – Soldani A. (2021), *Una nuova lingua comune*, in “La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi”, Il Mulino, Bologna.
- Barberi Squarotti G. (1976), *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Casa editrice G. D’Anna, Firenze.
- Beccaria G. L. (1975), *L’autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D’annunzio*, Einaudi, Torino.
- Beccaria G. L. (1989), *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, in “Le forme della lontananza”, Garzanti, Milano.
- Ciani I. – Latini F. (a cura di) (2002), *Poesie di Giovanni Pascoli. Myrica, Canti di Castelvecchio*, UTET, Torino.
- Coletti V. (2022), *La crisi del linguaggio poetico*, in “Storia dell’italiano letterario. Dalle origini al XXI secolo”, Einaudi, Torino.
- Contini G. (1970), *Il linguaggio di Pascoli*, in “Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)”, Einaudi, Torino.
- Ferri T. (1976), *Pascoli il labirinto del segno. Per una semantica del linguaggio poetico delle «Myrica»*, Bulzoni editore, Roma.
- Girardi A. (2001), *Nei dintorni di Myrica*, in “Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici”, Esedra Editrice, Padova.
- Mengaldo P. V. (2015), *Antologia pascoliana*, Carocci editore, Roma.
- Merola N. (1996), *Giovanni Pascoli: la poesia elementare*, in “Manuale di letteratura italiana. Dall’unità d’Italia alla fine del Novecento”, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Bollati Boringhieri, Torino.
- Nava G. (a cura di) (1991), *Myrica*, Salerno Editrice, Roma.
- Pascoli G. (1914), *Pensieri e discorsi. 1895-1906*, Zanichelli, Bologna.
- Pazzaglia M. (2002), *Pascoli*, Salerno Editrice, Padova.
- Renzi L. (1985), *Come leggere la poesia*, Il Mulino, Bologna.
- Stussi A. (1982), *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Il Mulino, Bologna.