



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Il poeta «ubriaco d'universo»:
Le stelle nella letteratura italiana tra XIX e XX secolo*

Relatore
Prof. Franco Tomasi

Laureando
Vanessa Granzotto
n° matr. 1131391 / LMFIM

Anno Accademico 2017 / 2018

Indice

1.	Introduzione	p. 5
2.	Giacomo Leopardi	p. 17
	2.1 Introduzione	p. 17
	2.2 Storia dell'astronomia	p. 20
	2.3 Alla sua donna	p. 24
	2.4 Le ricordanze	p. 29
	2.5 Canto notturno di un pastore errante dell'Asia	p. 32
	2.6 La ginestra	p. 38
3.	Giovanni Pascoli	p. 45
	3.1 Introduzione	p. 45
	3.2 Lo stornello, Vespro, Con gli angioli, La cucitrice	p. 50
	3.3 X agosto	p. 53
	3.4 Il ciocco	p. 56
	3.5 Il bolide	p. 66
	3.6 La pecorella smarrita	p. 71
	3.7 Vertigine	p. 75
	3.8 Alla cometa di Halley	p. 82
4.	Giuseppe Ungaretti	p. 89
	4.1 Introduzione	p. 89
	4.2 Notte di maggio, In galleria	p. 92
	4.3 Dannazione, Risvegli	p. 96
	4.4 La notte bella	p. 101
	4.5 Sereno	p. 105
	4.6 Stelle	p. 107
	4.7 Silenzio stellato	p. 110
	4.8 Ultimi cori per la terra promessa	p. 111
	4.9 Stella	p. 114

5.	Altri poeti	p. 119
	5.1 Sergio Corazzini :	p. 119
	5.1.1 La leggenda delle stelle	p. 122
	5.1.2 La ballata del fiume e delle stelle	p. 123
	5.1.3 Il gatto e la luna	p. 124
	5.1.4 Dopo	p. 126
	5.2 Dino Campana:	p. 127
	5.2.1 La chimera	p. 128
	5.2.2 La sera di fiera	p. 130
	5.3 Umberto Saba:	p. 133
	5.3.1 L'insonnia di una notte d'estate	p. 133
	5.3.2 Stella	p. 135
	5.3.3 Lago	p. 137
	5.4 Primo Levi:	p. 139
	5.4.1 Le stelle nere; 11 febbraio 1946	p. 140
6.	Conclusioni	p. 145
7.	Bibliografia e sitografia	p. 155

1. Introduzione

1.1 Poche sono le esperienze universali che possono essere davvero condivise da ogni uomo, sia egli aristocratico o povero, analfabeta o studioso: tra queste vi è senz'altro il sentimento che affiora nell'animo di chi contempla la volta celeste e le sue stelle.

L'uomo è per natura politico, ma sarà, ancor prima vocazionalmente astronomo.¹

Tutti gli esseri umani per natura amano guardare il cielo stellato.²

Gli artisti, simboli per eccellenza dell'umanità, forniscono in merito le più convincenti testimonianze, che vanno a formare un *corpus* omogeneo, indifferentemente da epoca e latitudine: si pensi alle liriche di Saffo, alla *Notte stellata* di Van Gogh o a *Madama Butterfly* di Puccini. Una diffusione capillare, che coinvolge ogni campo artistico, dunque, e che fa da sfondo al ruolo preminente che il firmamento ricopre nell'immaginazione e nella creatività umana, infatti, quando un nuovo tipo di espressione artistica muove i suoi primi passi, le stelle sono spesso al centro dell'attenzione: ad esempio comparando sulle pareti delle grotte di Lascaux, nei versi dell'*Iliade* e in quelli del *Cantico delle creature* di S. Francesco.

Boitani, con il suo libro *Il grande racconto delle stelle*, ha tentato proprio di seguire le tracce delle occorrenze astrali nell'arte, spaziando dalla pittura alla letteratura, dalla filosofia alla musica. Il risultato, un volume di oltre cinquecento pagine, regala un'affascinante visione d'insieme, che permette di comprendere quanto e come le stelle abbiano influenzato l'arte umana. L'ambito letterario, però, merita un approfondimento a parte, che permetta di andare oltre la semplice enumerazione enciclopedica a favore di un lavoro d'indagine e confronto.

1.2 Scegliere un approccio tematico in un secolo come il XXI, nato nel segno della crisi e della morte della critica (si pensi al libro di Lavagetto *Eutanasia della*

¹ GIANNANGELI O., *Pascoli e lo spazio*, Bologna, Cappelli Editori, 1975, p. 159.

² BOITANI P., *Il grande racconto delle stelle*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 1.

critica del 2005), potrebbe essere una scelta rischiosa e controproducente. Sono note, infatti, le perplessità che la critica tematica si è attirata nel corso degli anni:

A me pare che ci sia ancor oggi, rispetto alla critica tematica, un deficit di proposte metodologiche omogenee e dettagliate, che esistano alcune grosse difficoltà teoriche non del tutto risolte, a cominciare dalla definizione stessa di tema (per non dire dell'intricata, disperante questione della differenza tra tema e motivo), e che ci sia purtroppo negli studi in questo settore una notevole confusione terminologica, con proposte disparate che vanno da tema a topos ad archetipo a immagine a simbolo a mito.¹

Così come sono stati ampiamente discussi i suoi limiti: «il suo carattere più descrittivo e documentario che ermeneutico, l'aleatorietà stessa del concetto di tema, la vaghezza del rapporto genere-tema, la vocazione archeologica spesso prevalente»². Allo stesso tempo, però, questo stato di crisi potrebbe giustificare, o perlomeno scusare, tale scelta.

I limiti stessi possono rovesciarsi in aperture o favorire contraccolpi positivi. [...] Potrà forse servire a rendere la critica letteraria meno asfittica, più concreta, più impegnata sulla realtà e anche più visibile e meno estranea alle attese e ai bisogni del pubblico colto, come ancora riescono a fare, oggi, la ricerca storica e filosofica, la psicologia, la sociologia o la critica d'arte.³

Prova della lungimiranza di Massimo Fusillo (il quale nel 1998 scriveva: «l'ecllettismo è una delle risposte più valide alla crisi che investe oggi la critica letteraria»⁴, ed è forse «giusto rinunciare all'assolutezza e all'oggettività "scientifica"»⁵) sembra essere il moltiplicarsi dei lavori di critica tematica negli ultimi anni: oltre agli straordinari saggi di P. Boitani, M. Fusillo e R. Ceserani citati in queste pagine, si pensi ai

convegni come quelli organizzati a Cagliari dal dipartimento di filologia moderna a partire dal 1990 (Cerina-Domenichelli-Tucci-Virdis 1991; Sanna Nowé-Virdis 1993; Domenichelli-Fasano 1997), [all']impianto tematico della scuola estiva di letterature comparate Synapsis, che ha prodotto negli anni

¹ CESERANI R., *Il punto sulla critica tematica*, Allegoria n. 58, <https://www.allegoriaonline.it/PDF/188.pdf>

² LUPERINI R., *Immaginario e critica tematica: un dibattito*, Allegoria n. 58, <https://www.allegoriaonline.it/PDF/170.pdf>

³ *Ibidem*.

⁴ FUSILLO M., *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*, Scandicci, La nuova Italia, 1998, p. 5.

⁵ *Ivi*, p. 7.

una serie di «Quaderni» su temi come «I vecchi e i giovani», «Cospirazioni, trame», «Incontri», «Contaminazioni», «Finestre», «I cinque sensi», «Scandalo» (Polacco 2002; Micali 2003; Innocenti 2004; Zanotti 2005; Bellocchio 2006, Ghelli 2007) e [ad] iniziative simili.⁶

Tutt'oggi questi pro e contro continuano a convivere nella disciplina, che affida piuttosto il suo potere persuasivo all'abilità dei propri esponenti.

La sua forza [...] sta nella sua stessa fragilità, e nell'essere una libera avventura fra i testi, nel dipendere da una scelta soggettiva, quasi arbitraria, del tema da indagare. Quando funziona bene, producendo un lavoro interessante e chiarificatore, deriva da una felice intuizione, a volte addirittura da una scelta casuale.⁷

La ben più modesta «avventura» di queste pagine guarda a due modelli in particolare, che hanno contribuito a dare sistematicità alla sconnessa ispirazione iniziale, e sono: il *Dizionario dei temi letterari*, pubblicato da UTET nel 2007, e il già citato lavoro di Boitani *Il grande racconto delle stelle*.

1.3 Innanzi tutto viene da chiedersi se, trascorsi oltre due millenni dalla nascita della letteratura e dalla prima menzione delle stelle in un testo poetico, il tema astrale sia da considerarsi ormai esaurito o se possa ancora essere fonte di riflessioni originali. Il continuo utilizzo delle stelle da parte dei poeti fino ai giorni nostri, senza alcuna inflessione, suggerisce che la loro potenza ispiratrice sia ancora intatta. Ma allora è legittimo parlare di una «poesia astrale»? Oppure essa va a sovrapporsi alla poesia *tout court*, dal momento che si può individuare un riferimento alle stelle in quasi ogni autore? A questo punto le domande vanno moltiplicandosi: cosa si intende con «poesia astrale»? Quali poeti e scrittori si possono annoverare tra i suoi esponenti? E quali temi portano con sé le stelle?

Vista la mole di materiale a disposizione, per rispondere a queste domande si potrebbero adottare molteplici approcci diversi. In questo lavoro, però, nell'intento di individuare il punto d'arrivo della tradizione e di scoprire gli esiti del tema più vicini a noi, si è deciso di prendere in considerazione solo la letteratura italiana degli ultimi due secoli. Pur

⁶ CESERANI R., *Il punto sulla critica tematica*, cit., <https://www.allegoriaonline.it/PDF/188.pdf>

⁷ Idem, *Scene e temi del riconoscimento in letteratura. Sull'ultimo libro di Piero Boitani*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=16578>

restringendo l'arco cronologico, però, il rischio di rinunciare alla profondità dell'analisi per garantire la varietà delle fonti ha reso necessario un'ulteriore messa a fuoco, per questo si sono scelti i tre autori più importanti e rappresentativi (coloro che nella loro produzione presentano non solo la frequenza, ma anche un'evoluzione della riflessione sul firmamento): Leopardi, Pascoli e Ungaretti. Tale scelta, non vuole presentarsi come l'unica o la migliore possibile, né tantomeno come un confronto mirato ad individuare un vincitore. In proposito, si prendano in prestito le parole di Ungaretti, che ad una delle sue lezioni disse:

Ci permetterà il confronto, di stabilire non un'evoluzione di contenuti e di forme in un dato periodo di storia letteraria, poiché sarebbe un assurdo in termini il presentare così come in una linea continua, una serie di risultati autonomi e valenti in assoluto ciascuno per sé; ma di stabilire alcuni punti di riferimento per avere un'idea delle aspirazioni e delle passioni umane nel loro svolgersi storico. Ci permetterà di renderci in qualche modo conto anche di quanto i poeti siano diversi tra loro, se sono poeti, anche se trattano d'un medesimo tema, anche se una medesima musica li incanta.⁸

Questi tre poeti, infatti, fungeranno da stella-guida (si passi la metafora astrale) per la riflessione, che ne analizzerà nel dettaglio i versi, riservando agli altri scrittori un capitolo ancillare dove troveranno posto solo gli esempi più significativi. Al termine di questo lungo percorso si potranno, così, individuare le fila del «racconto delle stelle», permettendo una sintesi che risponda in modo esaustivo alle domande all'origine di questa trattazione.

1.4 Prima di passare all'analisi delle singole occorrenze, però, sarà opportuno concentrare la propria attenzione su alcuni aspetti del tema astrale. Innanzi tutto, si può notare come le stelle portino con sé un implicito bagaglio di tipo astronomico: chi scrive del cielo e del cosmo spesso ne ha studiato a lungo le leggi e i meccanismi, e a volte decide di farsene mediatore utilizzando la poesia con fini divulgativi e didattici.

Esiodo, in esametri, dava indicazioni su come e quando navigare, osservando le stelle, oltre a come, e in quali stagioni, arare, seminare, mietere e prendersi cura dei campi, annotando i moti lunari. Lucrezio traduceva in versi la teoria atomistica e i movimenti della materia secondo Epicuro. Molti poeti dell'antichità - dai Sumeri agli Egizi - e della modernità - dal Rinascimento al

⁸ UNGARETTI G., *Vita d'un uomo, Viaggi e lezioni*, P. Montefoschi (a cura di), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2000, pp. 903 sg.

XX secolo - hanno messo in versi i fenomeni della natura per cercarvi un senso e tramandare saperi.⁹

L'astronomia è la scienza più poetica e i versi che parlano di stelle sono spesso tra i più scientifici. Un confine labile, dunque, al punto tale da essere del tutto ignorato dagli scrittori dell'antichità, uno su tutti Manilio con i suoi *Astronomica*. La separazione vera e propria avverrà solo molto più tardi:

È così che da Galileo in poi la scienza comincia a distinguersi dalle precedenti forme di organizzazione e produzione del sapere, per la rivendicazione, cioè, della verifica sperimentale, della ripetitività delle esperienze e del libero accesso all'informazione prodotta.¹⁰

Questo non significa che dal XVII secolo in poi l'astronomia scompaia del tutto dai versi italiani, ma sicuramente la si ritrova con fini molto diversi da prima, spesso di tipo sociale o religioso.

1.5 Volendo, poi, concentrare la propria attenzione sui precedenti che consolidarono la tradizione e che costituirono i punti di partenza per i poeti del XIX e XX secolo, il lettore si troverà nuovamente di fronte ad una triade, che va a costituire i tre paradigmi interpretativi indispensabili per poter comprendere e studiare gli ultimi due secoli della letteratura italiana.

Sarà inevitabile iniziare da Dante Alighieri, le cui stelle sono impresse nella memoria di ciascun italiano. I riferimenti alle stelle nella *Divina Commedia* sono così fitti e complessi che meriterebbero una trattazione a parte, e la critica italiana ha già provveduto a pubblicare opere in merito dai risultati eccellenti (*Poesia, astronomia, poesia dell'astronomia in Dante* di Ilvano Caliaro; *Dante e le stelle* di Attilio Ferrari e Donato Pirovano, *Dante e le stelle* di Piero Boitani; *Reading Dante's Stars* di Alison Cornish, *Le stelle di Dante: saggio d'interpretazione di riferimenti astronomici e cosmografici della Divina commedia* di Paolo Pecoraro, e via dicendo) a cui si rimanda per un'analisi specifica e completa.

⁹ PIVATO M., *Noverar le stelle, che cosa hanno in comune scienziati e poeti*, Roma, Donzelli Editore, 2015, p. 7.

¹⁰ *Ivi*, p. 18.

Una tale presenza delle stelle, che «si insinuano nella trama stessa dell'opera, offrendosi come una delle immagini narrative e metaforiche più ricorrenti»¹¹, non può certo considerarsi casuale ed affonda le proprie radici in uno studio durato l'intera vita del poeta.

Dante ha lasciato all'umanità indelebili immagini poetiche non solo perché ha ingenuamente ammirato il cielo e gli astri, ma anche perché fin da giovane li ha assiduamente studiati, consapevole che la verità e la precisione della ricerca impreziosiscono la bellezza della poesia.¹²

Egli, però, non riporta in modo passivo le nozioni apprese dai testi scientifici, ma le elabora, «la sua è una sintesi coerente di fede e di scienza, una visione lucida e serena che rende poetici anche i passi attinenti alla cosmologia»¹³. Infatti, non va dimenticato che l'intento primario dell'autore non è di tipo didattico o divulgativo, «Dante's astronomy is quintessentially poetic»¹⁴, e lo si vede in tutta la sua produzione:

Nelle sue opere, dalla giovanile *Vita nuova*, alle *Rime*, al *Convivio* e soprattutto alla *Divina commedia* non ha mai smesso di parlare poeticamente di stelle.¹⁵

Volendo analizzare l'importanza delle stelle nella *Commedia*, presa a paradigma del pensiero dantesco, si noterà come esse, oltre ad essere una delle immagini più belle e versatili, condensino in sé tutti i livelli di interpretazione presenti nell'opera.

L'uso che Dante fa delle stelle è [...] astronomico, metafisico, psicologico, descrittivo ed estetico. Astronomico, perché il suo interesse è dinamico, verso i movimenti degli astri e nella volta celeste, e perché essi gli servono per indicare date od ore con precisione. Metafisico, perché le stelle - che già nel *Convivio* egli aveva indicato come equivalente della metafisica - gli tornano utili a descrivere la vera struttura dell'universo. Psicologico, perché utilizza le immagini sideree per fornire il corrispettivo di suoi stati d'animo. Descrittivo, perché impiega le similitudini con le stelle per far comprendere

¹¹ BOITANI P., *Dante e le stelle*, Roma, Lit Edizione Srl, 2017, edizione Kindle.

¹² FERRARI A., PIROVANO D., *Dante e le stelle*, Roma, Salerno Editrice, 2015, p. 7.

¹³ BARLETTI R., *Osservando il cielo con la Divina Commedia*, pubblicato nel gennaio 2009, <http://disf.org/cielo-divina-commedia>

¹⁴ CORNISH A., *Reading Dante's stars*, Chelsea, Yale University Press, 2000, edizione Kindle.

¹⁵ FERRARI A., PIROVANO D., *op. cit.*, p. 8.

al lettore le epifanie e i movimenti - soprattutto le danze - degli spiriti beati, di cui quelle sono mere ombre.¹⁶

Tra tutti questi usi possibili, però, quello che più colpisce il lettore è proprio l'ultimo, quello «estetico»: Dante, così distante da noi per ideali religiosi e per conoscenze scientifiche, per un attimo sembra più vicino, accomunato al lettore dal linguaggio universale della bellezza.

La loro ricorrenza non sarebbe così insistente nella *Divina Commedia* se, volgendo lo sguardo al cielo stellato, Dante, come ciascuno di noi, non fosse invaso dall'emozione alla vista di quelle luci che rischiarano la notte.¹⁷

Si tratta di un'«emozione cosmica»¹⁸, una «meraviglia» che «lascia tracce indelebili nella sua poesia trapuntata di stelle»¹⁹.

Le aperture e le chiusure in «stelle» manifestano un'intenzione estetica, una inclinazione poetica, una scelta per la «pulchritudo» che balza agli occhi dalle rime stesse: dal primo all'ultimo canto dell'*Inferno* «stelle» rima con «belle»; l'inizio del *Purgatorio* ci mostra l'orizzonte aprirsi in un sorriso alla comparsa della stella del mattino, Venere, e il cielo godere delle fiammelle dei quattro astri meridionali; nel canto XXVIII del *Paradiso* le stelle sono chiamate semplicemente «bellezze». Dante è innamorato della bellezza delle stelle. Ne è, in primo luogo, assiduo contemplatore.²⁰

È, la sua, una gioia stupita e primeva davanti alla *pulchritudo* dell'universo, quella che egli esprime attraverso il *sorriso* di Trivia e delle ninfe eterne, della volta tutta; quella che indica nel godimento che il cielo prova alle «fiammelle» delle stelle australi. Bellezza, dunque, della Creazione, e della piccola, umana creazione poetica che la imita.²¹

Le stelle di Dante, ponendosi a ridosso della nascita della letteratura italiana, ne condizionarono fortemente l'immaginario sia attraverso la loro quantità, che attraverso la loro qualità, ergendosi per sempre come esempio indimenticabile di altezza poetica.

¹⁶ BOITANI P., *Il grande racconto delle stelle*, cit., p. 257.

¹⁷ Idem, *Dante e le stelle*, cit.

¹⁸ FERRARI A., PIROVANO D., *op. cit.*, p. 9.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ BOITANI P., *Il grande racconto delle stelle*, cit., p. 249.

²¹ *Ivi*, p. 257.

Chiunque, dopo Dante, avesse voluto parlare di stelle nella letteratura italiana, sarebbe naufragato contro una montagna bruna di altezza incommensurabile.²²

1.6 Non bisogna però credere che Dante sia l'unico modello per chi si accinge a cantare il firmamento, ed anzi si affianca ad una figura quasi contemporanea a lui, quella di Petrarca. I due poeti, sono spesso stati considerati come un bivio poetico formato dai due «opposti e complementari fondatori»²³ della letteratura italiana, come li definisce ad esempio Mengaldo. Anche in Petrarca, infatti, si può notare come le stelle godano di importanza particolare e come diano vita a straordinarie immagini poetiche.

Anche Petrarca, meno studiato di Dante dal punto di vista astronomico, è un cultore della materia, e, nel *Canzoniere* (il *Rerum vulgarium fragmenta*), è possibile individuare ben cinquanta riferimenti a nozioni di astronomia, grazie ai quali è possibile ricostruire non solo la competenza che ne aveva Petrarca ma anche le conoscenze diffuse all'epoca.²⁴

Esiste, però, una profonda differenza tra i due poeti e nel modo in cui essi guardano al cielo: nel caso di Dante come la sede del mistero metafisico e religioso, mentre per l'autore del *Canzoniere* la volta celeste appare strettamente legata al tema amoroso ed intimo.

Petrarca elabora una propria poetica siderea, che è tutta concentrata nella persona e negli occhi dell'amata, e che da questi soltanto parte per abbracciare l'universo.²⁵

Egli non si limita al consueto uso stilnovista degli astri come metafora per descrivere la donna amata («et gli occhi eran due stelle»,), ma si spinge oltre, fino ad una totale identificazione tra i due estremi: al frammento 29 Laura «è stella in terra», mentre al sonetto 254 il poeta scrive «forse vuol Dio tal di vertute amica / t'ôrre a la terra, e 'n ciel

²² *Ivi*, p. 258.

²³ MENGALDO P. V., *Dante e Petrarca nella letteratura italiana*, http://www3.unisi.it/semicerchio/upload/SC36_Mengaldo.pdf

²⁴ COLONA P., *Fortuna dei pianeti e riferimenti astronomici nel Canzoniere di Francesco Petrarca*, <https://www.alssa.it/Documenti/Seminari/16>

²⁵ BOITANI P., *Il grande racconto delle stelle*, cit., p. 258.

farne una stella; / anzi un sole». Compiendo la metamorfosi che poi condurrà, ad esempio, Ungaretti a rivolgersi direttamente all'amata chiamandola «Stella».

A proposito delle influenze di Petrarca sul resto degli autori italiani, si può notare come egli godette sempre di una straordinaria fortuna, forse addirittura maggiore di quella dantesca, i cui grandiosi versi intrisi di metafisica, religione e politica rimasero sempre oggetto di stima più teorica che pratica.

Proprio nel *Canzoniere*, infatti, trovano la loro origine alcune delle più belle immagini astrali degli ultimi due secoli, in particolare quelle di Leopardi che, nonostante nel 1826 ne dichiarò con forza il suo distacco («io non trovo in lui se non pochissime, ma veramente pochissime bellezze poetiche»²⁶), ne porterà sempre in sé gli echi, assimilati durante gli studi adolescenziali.

L'esempio più lampante in proposito è rappresentato da uno dei versi della *Ginestra*: «Veggio dall'alto fiammeggiar le stelle», il cui precedente pare la sestina 22 del *Canzoniere*. Una delle sei parole-rima attorno a cui si articola il componimento è proprio «stelle», che permette il susseguirsi in ciascuna delle strofe, più il congedo, di diverse immagini siderali, in una martellante successione di ripetizioni, che Petrarca è in grado di gestire «con variazioni di spettacolosa abilità»²⁷, mantenendo la lirica sempre a livelli altissimi. La strofa in cui questa sua originalità espressiva attira l'attenzione di Leopardi è la seconda:

Et io, da che comincia la bella alba
a scuoter l'ombra intorno de la terra
svegliando gli animali in ogni selva,
non ò mai triegua di sospir' col sole;
poi quand'io veggio fiammeggiar le stelle
vo lagrimando, et distiando il giorno.

L'altro celebre caso di prestito del poeta recantese avviene nelle *Ricordanze*, il cui attacco («Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea...») è un calco da un'immagine usata da Petrarca, non in uno ma in due componimenti: il 287 e il 312, che recitano

²⁶ Lettera Ad Antonio Fortunato Stella, 13 settembre 1826; in DAMIANI R. (a cura di), *Leopardi, lettere*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2006, p. 694.

²⁷ BOITANI P., *Il grande racconto delle stelle*, cit., p. 263.

rispettivamente: «Le stelle vaghe et lor viaggio torto»; «Né per sereno ciel ir vaghe stelle».

Certo Leopardi non era stato l'unico a rimanere colpito da quei particolari versi, si vedano i precedenti di Matteo Bandello («quando madonna le sue vaghe stelle» *Rime*, XLIX; «O fatali fiammelle, / altere, vaghe e belle» *Rime*, CCXXI; «le vaghe stelle in mezzo della notte» *Rime*, CCXXXIX), di Gaspara Stampa («care stelle, che tutte insieme insieme / con Cupido e Ciprigna vaghe e pronte» *Rime*, CLX) o di Tasso («in ciel le vaghe stelle e 'n terra i fiori» *Rime*, 377; «chi descriver desia le vaghe stelle» *Rime*, 951; «o per fallace onor di vaghe stelle» *Rime*, 1226; «creò le vaghe stelle, e 'n ciel distinse» *Rime*, 1513).

1.7 Ci si soffermi, però, solo su quest'ultimo, che Boitani considera «il maggior poeta delle stelle nel Rinascimento»²⁸: tanto è vero che Tasso nella sua ultima opera, *Il mondo creato*, un poema in endecasillabi ispirato alla *Genesi*, dedica una sezione intera alla creazione del firmamento e del cosmo. A colpire di più l'immaginazione del lettore, però, sono le centinaia di occorrenze della parola «stelle» nelle *Rime*, a cui poi vanno aggiunte quelle nella *Gerusalemme liberata*. Due componimenti, fra tutti, meritano particolare attenzione, il primo è il madrigale 324, che come si vedrà più avanti, sarà tra le fonti di *X agosto* di Pascoli, mentre l'altro è, senz'altro, il sonetto 33:

Camminando di notte prega le stelle che guidino il suo corso.

Io veggio in cielo scintillar le stelle
Oltre l'usato e lampeggiar tremanti,
Come ne gli occhi de' cortesi amanti
Noi rimiriam talor vive facelle.

Aman forse là suso, o pur son elle
Pietose a' nostri affanni, a' nostri pianti?
Mentre scorgon le insidie e i passi erranti
Là dove altri d'Amor goda e favelle?

Cortesi luci, se Leandro in mare
O traviato peregrin foss'io
Non mi sareste di soccorso avere:

Così vi faccia il sol più belle e chiare,
Siate nel dubbio corso al desir mio
Fide mie duci e scorte amate e care.

²⁸ *Ivi*, p. 291.

Tasso non nasconde la propria vocazione lirica amorosa, ed anzi, con il primo verso ne esibisce i legami petrarcheschi, riprendendo la sestina 22 del *Canzoniere* citata poco sopra (pur con la variazione di «fiammeggiar» in «scintillar»). Il rapporto si svolge tutto tra i due poli della lirica: da un lato il sentimento d'amore e dall'altro la natura, rappresentata dalla volta celeste. I due temi, più che opporsi, si specchiano («cortesi amanti» - «cortesi luci») alla ricerca di un equilibrio, tanto è vero che il poeta nella seconda quartina può persino ipotizzare una vera e propria fusione di stelle e amore: «aman forse là suso [...]?». Una risposta a questo interrogativo arriverà da Goethe nel 1781, quando nei suoi *Nachtgedanken* scriverà a proposito delle stelle: «Denn ihr liebt nicht, kanntet nie die Liebe!». Tasso, invece, lascia le prime due quartine come sospese in un atmosfera di sogno, di fantasticheria, evidenziata da quel «forse» al verso 5, e termina il sonetto con un'invocazione alle stelle che potrebbe essere stata tra le fonti di Leopardi per l'appello del pastore alla luna nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*.

1.8 Dopo Tasso, per ben due secoli, è difficile trovare in Italia un altro esponente della poesia astrale: il seicento, secolo di scoperte astronomiche, è dominato dalla prosa scientifica di autori come Galileo, Keplero e Newton, e pur potendo trovare qua e là qualche riferimento alle stelle nella poesia italiana, il tema si può considerare dormiente fino alla nascita di Leopardi. Nel resto d'Europa, invece, tra Sei e Settecento, si susseguono poeti come Milton e Young in Inghilterra, oppure Novalis e Schiller in Germania, che sapranno regalare ai posteri versi astrali memorabili, come quelli di Goethe, che con straordinario acume scrive:

Le stelle splenderanno sempre
per tutti, anche sulle cose più modeste,
ma per la misura e l'arte
riserveranno il favore più grande.²⁹

E a leggere i versi della letteratura italiana, tale servizio reso all'arte, appare davvero inestimabile.

²⁹ *Ivi*, p. 327.

2. Leopardi

2.1 Introduzione

Leopardi è l'autore italiano che più di tutti ha segnato un punto di svolta, lo spaccarsi di un'epoca e l'inizio di una nuova fase letteraria in Italia, che secondo alcuni, ancora oggi, non si può dire terminata. Mario Luzi, in un saggio del 1972 ne sostiene l'importanza sottolineando come, dopo di lui

nulla nella poesia italiana [...] è stato più come prima: nella ideazione e nella esecuzione si sente in chiunque, critico o poeta, [...] il desiderio di verità come ragione prima del poetare.¹

Questo è il motivo per cui Leopardi rappresenta il naturale punto d'avvio di un'analisi che vuole prendere in considerazione l'evolversi di un tema come quello astrale, che attraversa tutta la storia poetica italiana.

Giacomo Leopardi, infatti, può essere considerato il poeta per eccellenza del cielo notturno, che in tutti i suoi scritti assume un ruolo privilegiato: specchio dell'animo umano, destinatario degli interrogativi esistenziali, unico interlocutore nella sua solitudine.

Fasciato dalle ombre della notte, il poeta o un suo *alter ego* (Bruto, Saffo, il pastore errante) inizia spesso le sue meditazioni. Ma fin dal principio a un certo punto la tenebra dischiude un *lumen*, paesaggisticamente raffigurato come luce lunare o stellare; e tuttavia così ricco di sensi ierofanici da apparire presenza capace, *forse*, di ascoltare, anche se non esaudire, le domande le proteste i lamenti dei solitari mortali.²

La luna leopardiana ha attirato le maggiori attenzioni della critica, che ha invece trascurato l'importanza degli astri ad essa complementare. Le stelle, al pari della luna, rappresentano in modo perfetto i temi prediletti di Leopardi: tra cui la bellezza, lo struggimento, la solitudine.

¹ LUZI M., *Leopardi e l'Europa*, in Centro Nazionale di Studi Leopardiani (a cura di), *Leopardi e il novecento, Atti del III convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 2-5 ottobre 1972)*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1974, p. 22.

² GALIMBERTI C., *Cose che non son cose, Saggi su Leopardi*, Venezia, Marsilio Editori, 2001, p. 145.

Anche secondo Galimberti, nel suo saggio *Lume celeste e lume di lucerna*, «alla contemplazione della luce celeste Leopardi resta fedele dall'inizio -si può dire- alla fine del suo cammino poetico»³, i cui estremi si possono individuare, da un lato nelle ricerche erudite che Leopardi compose a soli quindici anni, tra cui la *Storia dell'astronomia*, e dall'altro nel poemetto lirico *La ginestra*, che per volontà testamentaria dell'autore fu pubblicato (si noti il significato simbolico) a chiusura dei *Canti*.

L'importanza delle stelle rappresenta una parte del più ampio rapporto che si instaura tra il poeta e la natura. Da un lato essa viene personificata e Leopardi vi dialoga, indicandola come la colpevole dell'infelicità dell'uomo:

La natura non ci ha solamente dato il desiderio della felicità, ma il bisogno; vero bisogno, come quel di cibarsi. Perché chi non possiede la felicità, è infelice, come chi non ha di che cibarsi, patisce di fame. Or questo bisogno ella ci ha dato senza la possibilità di soddisfarlo, senza nemmeno aver posto la felicità nel mondo. Gli animali non han più di noi, se non il patir meno; così i selvaggi: ma la felicità nessuno.⁴

O natura, o natura,
perché non rendi poi
quel che prometti allor?⁵

Ma dall'altra parte essa è presente come oggetto tangibile in ogni sua opera, come strumento attraverso il quale si rivelano significati più profondi, si pensi agli animali descritti nella *Quiete dopo la tempesta*, al *Passero solitario*, all'attacco di *La sera del dì di festa*, ecc. Leopardi ama la natura e nello *Zibaldone* ne studia colori, rumori, odori per riuscire a comprendere le sensazioni che sa evocare. Non è dunque un caso, che il poeta si avvicini al sensismo nel 1819, dottrina filosofica secondo cui la conoscenza si ottiene in modo primario attraverso i sensi e la felicità dell'uomo non può essere altro che il soddisfacimento di essi. Grazie alle sensazioni fisiche però il poeta è in grado di andare oltre e giungere a delle vere e proprie rivelazioni:

³ *Ivi*, p. 146.

⁴ LEOPARDI G., *Zibaldone, volume secondo*, [27 maggio 1829], a cura di PACELLA G., Milano, Garzanti, 1991, pp. 2586 sg.

⁵ DOTTI U. (a cura di), *Giacomo Leopardi, Canti*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 355.

Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico, vale a dire l'uomo infiammato del più pazzo fuoco, l'uomo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato febbrile e straordinario (principalmente, anzi quasi indispensabilmente corporale), e quasi di ubbriachezza?⁶

In un periodo come l'Illuminismo in cui la ragione sovrasta i sensi, e lo spirituale indebolisce il corporale, Leopardi cerca di ricostruire un dialogo tra l'io e il paesaggio, che però si trasforma presto in un monologo introspettivo in cui la natura funge da spunto e da sollecitazione per la riflessione. L'armonia neoplatonica è venuta meno, il pessimismo di Leopardi, la sua ricerca della verità non possono far altro che mettere a nudo la cruda realtà della natura:

L'io e il mondo si contrappongono, in un contrasto dialettico, e nel conflitto tra sentimento e immaginazione la natura si rivela luogo della vertigine, dell'orrore, della indifferenza (ben altro dal 'patetico' romantico).⁷

Il cosmo diviene per l'autore uno dei simboli più usati per trasmettere questi sentimenti di sfiducia, a cui si andarono poi ad aggiungere i fondamenti scientifici appresi da Leopardi durante la sua formazione, i quali non facevano altro che avvalorare l'insignificanza dell'uomo di fronte all'universo. Le letture preparatorie alla stesura della *Storia dell'astronomia*, tra cui Galilei, Keplero e Newton, imprimono in Leopardi, appena adolescente, la consapevolezza della perdita di centro della Terra. Nel secolo dei lumi, paradossalmente, mentre ormai la teoria eliocentrica si diffonde sempre più, trionfa il razionalismo antropocentrico, e Leopardi è tra coloro che sente in modo più straziante questa incompatibilità.

Qui mira e qui ti specchia,
Secol superbo e sciocco,
[...]
Così ti spiacque il vero
Dell'aspra sorte e del depresso loco
Che natura ci diè. Per questo il tergo
Vigliaccamente rivolgesti al lume
Che il fe palese: e, fuggitivo, appelli

⁶ Idem, *Zibaldone, volume primo*, [5-6 ottobre 1821] a cura di PACELLA G., Milano, Garzanti, 1991, p. 1064.

⁷ BERTONI R. (a cura di), *L'ultimo orizzonte... Giacomo Leopardi: a cosmic poet and his testament*, Torino, Trauben, 1999, p. 10.

Vil chi lui segue, e solo
Magnanimo colui
Che se schernendo o gli altri, astuto o folle,
Fin sopra gli astri il mortal grado estolle.⁸

Contraddizione che Leopardi esprime mettendo a confronto l'uomo e le stelle, finito ed infinito, in un motivo ricorrente in tutta la *Ginestra* e che godrà di grande fortuna anche presso i suoi successori. Il firmamento, dunque, e l'infinità del cielo ricoprono in Leopardi, il ruolo di specchio che consente all'uomo di vedere la propria immagine al negativo, con tutti i propri limiti e le proprie lacune. E' una contemplazione che genera interrogativi, non risposte, che fa dubitare l'uomo o che ne mette in luce la sua piccolezza.

Leopardi traduce tutto questo nel proprio verso, dilatando gli spazi attraverso *enjambements*, o puntellando le strofe con iterazioni dei termini semantici più significativi. L'enumerazione costruisce il senso di vertigine, e i forti iperbatî donano ampio respiro ai versi, il cui senso profondo viene posticipato il più possibile trasmettendo tutto lo smarrimento del poeta.

2.2 La storia dell'astronomia

La prima apparizione che le stelle fanno nella produzione leopardiana non avviene in versi, ma inaspettatamente, in prosa. Il poemetto scientifico *Storia dell'astronomia*, fu completato da Leopardi nel 1813, all'età di soli quindici anni, durante i proverbiali anni di «studio matto e disperatissimo». Come dice anche Polizzi «non è facile risalire alla data di inizio della composizione, anche se la vastità dei volumi citati la rende retrodatabile a prima del 1811»⁹. La *Storia dell'astronomia* non rappresenta un esperimento isolato, infatti, l'anno precedente aveva composto il *Saggio di chimica e storia naturale*, e due anni più tardi invece scrisse il famoso *Saggio sugli errori popolari degli antichi*. Ciò nonostante, Leopardi non va considerato uno scienziato, non mancano inesattezze e ingenuità scientifiche nelle sue esposizioni, e non vi è in lui

⁸ DOTTI U. (a cura di), *op. cit.*, pp. 449 sgg.

⁹ POLIZZI G., *Leopardi e «le ragioni della verità», scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani*, Roma, Carocci editore, 2003, p. 18.

alcun interesse per il calcolo né l'impegno sperimentale. Infatti, l'impulso che lo spinge a scrivere la *Storia*, non viene dalla scienza ma dalla letteratura:

Plinio lamentossi un tempo della negligenza degli antichi nello scrivere la storia de' progressi dello spirito umano nella scienza degli astri. Ella è, dic'egli, una vera depravazione di spirito, che si ami riempir le carte di narrazioni di guerre, di stragi e di delitti, e non si voglia poi tramandare alla posterità nelle storie i benefici di coloro che han posta ogni cura nell'illustrar una scienza così utile. Mosso da questo sì giusto rimprovero, intrapresi di scrivere la Storia dell'Astronomia, della quale son giunto al compimento.¹⁰

Come spiega Tuscano, a Leopardi «non interessa la descrizione del fenomeno scientifico fine a se stesso», la scienza ha senso se vede nell'uomo «il centro dell'universo, se l'uomo riesce a piegarla al suo servizio, riconoscendo la propria limitatezza ed esprimendo la propria gratitudine per la natura benigna»¹¹.

A lungo la critica ha liquidato questa fase come esercizi di erudizione, sulla scia della famosa citazione dallo *Zibaldone* (19 settembre 1821) dove Leopardi in un momento di autovalutazione ricorda il proprio passaggio «dall'erudito al bello», in proposito si veda il giudizio di Moroncini come esempio su tutti:

è un semplice pretesto; per lui sarebbe stato indifferente scrivere una Storia della medicina, della matematica e, se vuoi, anche della mineralogia, purché avesse potuto sfoggiare in essa egualmente la sua meravigliosa erudizione.¹²

Progressivamente, però, se ne è riscoperta l'importanza dato che vi si possono individuare concetti e suggestioni ancora in germe, che torneranno nella maturità dell'artista. Pasquale Tuscano sintetizza con maestria le varie posizioni della critica in merito a quest'opera dal valore letterario controverso, nel saggio *La civiltà dei lumi e la «Storia dell'Astronomia» di Giacomo Leopardi*, mostrandone l'evoluzione e il

¹⁰ LEOPARDI G., *Storia della astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXIII*, Milano, Edizioni La Vita Felice, 1997, p. 352.

¹¹ TUSCANO P., *La civiltà dei lumi e la «Storia dell'Astronomia» di Giacomo Leopardi*, in MUSARRA F., VANVOLSEM S., GUGLIELMONE LAMBERTI R., (a cura di), *Leopardi e la cultura europea, atti del convegno internazionale dell'università di Lovanio*, Roma, Bulzoni editore, 1989, p. 429.

¹² MORONCINI F., *Studio sul Leopardi filologo*, Morano, Napoli, 1891, pp. 34-35 citato in MUSARRA F., *op. cit.*, p. 419.

progresso nel corso degli anni, fino a giungere a delle affermazioni più equilibrate tra cui non stonerebbe quella di Foschi:

Essa [la *Storia dell'astronomia*] contiene non solo le fonti del sapere scientifico di Giacomo, che verranno riprese con le Operette morali e l'ultima fase della grande poesia lirica, ma anche alcune definizioni sorprendenti che preannunciano certi temi centrali del pensiero leopardiano.¹³

Questo risulta particolarmente vero quando si sceglie di analizzare un tema come le stelle e il cosmo. L'interesse astronomico, dunque, si esprime precocemente in Leopardi, secondo alcuni generato da due eventi precisi: l'eclissi totale di sole del 1804 e il passaggio della Grande Cometa nel 1811 che durò ben duecentosessanta giorni. E' facile immaginare in che modo questi eventi possano aver solleticato l'immaginazione di un giovane intelligente, solo e dotato di una grande sensibilità com'era Leopardi.

Nella biblioteca paterna, allora, si tuffò nello studio delle discipline scientifiche che per la prima volta si presentarono a lui come strumento di elevazione che donava la conoscenza, la verità, mentre la massa rimaneva immersa in superstizioni e ignoranza. Nei primi passi di questa giovane mente, si sente ancora tutta l'esaltazione che, come osserva Galimberti, lo rende «partecipe degli entusiasmi di Fontanelle e Algarotti»¹⁴, ed ecco qui di seguito il passo che lo studioso porta a sostegno:

L'ardimentoso prussiano [Copernico], che fe' man bassa sopra gli epicycli degli antichi, e spirato da un nobile estro astronomico, dato di piglio alla terra, cacciolla lungi dal centro dell'Universo ingiustamente usurpato.¹⁵

Questo slancio energetico è già venato dallo spregio (si noti il termine «usurpato») nei confronti della superbia dell'uomo, e in particolare del secolo degli illuministi, da cui Leopardi si sente già del tutto estraneo.

¹³ FOSCHI F., *Leopardi: dalla cultura scientifica alla poesia*, in Casa Leopardi, *Giacomo e la scienza*, Milano, 1996, p. XIV.

¹⁴ GALIMBERTI C., *op. cit.*, p. 201.

¹⁵ LEOPARDI G., *Storia della astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXIII*, cit., p. 241.

Se di cotesto mio lavoro non curasi la presente età, possano almeno saperne grado le ombre sacre di coloro, che contribuirono all'avanzamento della scienza degli astri.¹⁶

Leopardi afferma l'utilità dell'astronomia dato che permette agli uomini di rendersi conto della propria limitatezza e infelicità, ponendo le basi per il dualismo scienza-illusione che caratterizzerà tutta la sua poetica.

Spesso si tende a separare nettamente le opere giovanili di Leopardi dal resto della sua produzione, con uno spartiacque che divide il Leopardi scientifico da quello poetico e letterario. In realtà in questi trattati, tra cui la *Storia dell'astronomia*, l'autore mostra già un forte interesse letterario, tanto che sono presenti citazioni da miti e leggende e passi puramente descrittivi, che ne rivelano l'animo poetico. Il confine, dunque, risulta molto più sfumato di ciò che appare a prima vista: accanto a questi trattati si datano le prime prove di penna di Leopardi con poemetti ed epigrammi, vi è la traduzione dal greco della *Batracomiomachia* dello Pseudo-Omero (ripresa negli ultimi anni di vita), ecc; ed allo stesso modo la scienza non sarà affatto cancellata dalle opere letterarie del Leopardi maturo, per esempio presente in alcuni passi dello *Zibaldone*, nelle *Operette morali*, o nella *Ginestra*.¹⁷

Sembra nascere con la contemplazione del cielo, ad esempio, l'idea leopardiana (tanto cara alle antologie scolastiche) del bello a servizio dell'utile:

Preso da una profonda ammirazione, egli [l'uomo] si rivolse a contemplare quei corpi che, camminando tranquillamente, senza urtarsi e senza distruggersi, annunziavano la potenza del Creatore e la magnificenza della natura. [...] Le solitudini, i deserti furono i primi osservatori astronomici. Quivi l'uomo, abbandonato al riposo, e lasciato in balia di se stesso, contemplò lo spettacolo del cielo con curiosità e con ammirazione. Ben presto però l'Astronomia, figlia della curiosità, divenne l'allievo della necessità. [...] L'uomo che da principio non osservò gli astri che per curiosità, li osservò poi per trarne delle cognizioni utili.¹⁸

¹⁶ *Ivi*, p. 352.

¹⁷ Si veda in proposito la chiara analisi di POLIZZI G., *Echi della concezione leopardiana delle scienze naturali nei Canti e nelle Operette morali*, In POLIZZI G., *Leopardi e «le ragioni della verità»*, scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani, cit.

¹⁸ LEOPARDI G., *Storia dell'astronomia*, cit., pp. 366 sg.

E' appena qualche riga, persa nel mare di citazioni dal sapore antiquario, ma mostra come la formazione di questi anni divenga fondamentale per la poesia di Leopardi, e come lo siano, dunque, il cielo e le stelle. Allo stesso modo, con questo testo si fissa per sempre un'altra delle caratteristiche più importanti di Leopardi, da alcuni definito «nichilismo», da altri «pessimismo cosmico»: la perdita di centro della Terra.

Si tratta [...] di una 'rivoluzione copernicana' nel rapporto tra uomo e natura, in quanto viene riconosciuta la piccolezza umana, insieme al carattere 'periferico' della terra, nella direzione di un ridimensionamento delle aspettative progressive e (religiose) sulla centralità degli uomini.¹⁹

Una prospettiva tanto totalizzante non può che avere profonde conseguenze anche sul piano lirico.

La perdita di centro non riguarda a questo punto l'individuo soltanto, ma con lui il pianeta terra, null'altro che un granello di pulviscolo cosmico: viene a cadere definitivamente ogni pretesa di antropocentrismo. L'uomo leopardiano, che non è più al centro di nulla, può solo guardare, osservare, 'mirare': ma venendo meno ogni punto di riferimento, il suo sguardo, lo si è già visto, è costretto a ripiegare sull'io singolo.²⁰

In modo altrettanto importante, la Storia si trova all'origine anche del linguaggio poetico di Leopardi:

Nasce [...] in questa giovanile e acerba opera di erudizione e d'immaginazione, parte del suo più autentico vocabolario poetico.²¹

2.3 Alla sua donna

Diciottesimo componimento dei *Canti*, *Alla sua donna* è una delle poche interruzioni al silenzio poetico che durò dal 1822 al 1828. Leopardi, infatti, dopo aver composto alcune tra le sue liriche più famose, durante quei sei anni si dedicò principalmente a produzioni in prosa (tra cui le *Operette morali*), alcune traduzioni, e dei commenti su commissione. L'occasione che ridestò in lui la creatività poetica si presentò dopo un

¹⁹ POLIZZI G., *op. cit.*, p.78.

²⁰ BERTONI R., *op. cit.*, pag.12.

²¹ TUSCANO P., *op. cit.*, pag. 433.

evento biografico particolarmente sofferto da Leopardi: il ritorno alla casa paterna di Recanati dopo la ricerca fallimentare di un impiego a Roma. In una lettera a Pietro Giordani Leopardi scrive:

Fuor del vigore che non riacquisterò mai più, e della piena signoria de' miei occhi e della mia testa, che parimente ho perduto per sempre posso dir che la mia salute è non solamente buona ma ottima. Non così bene posso dire del mio spirito, il quale assuefatto per lunghissimo tempo alla solitudine ed al silenzio, è pienamente ed ostinatissimamente nullo nella società degli uomini, e tale sarà in eterno, come mi sono accertato per molte anzi continue esperienze.²²

Scoraggiato, disilluso e di nuovo solo, pochi mesi dopo Leopardi riprende in mano la penna per scrivere un dolce addio alla propria giovinezza, mascherandolo da dichiarazione amorosa.

Cara beltà che amore
Lunge m'inspiri o nascondendo il viso,
Fuor se nel sonno il core
Ombra diva mi scuoti,
O ne' campi ove splenda
Più vago il giorno e di natura il riso;
Forse tu l'innocente
Secol beasti che dall'oro ha nome,
Or leve intra la gente
Anima voli? o te la sorte avara
Ch'a noi t'asconde, agli avvenir prepara?²³

L'invocazione, che sembra seguire gli stilemi tipici del Dolce Stilnovo o dell'*amor de lohn* trobadorico, cela una prospettiva del tutto disincantata.

Il canto *Alla sua donna*, composto nel settembre del 1823, è [...] una celebrazione della bellezza, del fascino e della necessità dell'illusione, espressa in un linguaggio già perfettamente disilluso.²⁴

Nella canzone questi due poli (speranza e disillusione) si scontrano continuamente attraverso l'opposizione, non solo dei toni a tratti di invocazione e a tratti rassegnati, ma

²² Lettera a Pietro Giordani, 26 aprile 1823, in DAMIANI R. (a cura di), *op. cit.*, p. 424.

²³ DOTTI U., *op. cit.*, p. 328 sg.

²⁴ CARRERA A., *La distanza del cielo, Leopardi e lo spazio dell'ispirazione*, Milano, Medusa, 2011, p. 121.

anche attraverso il passato e il futuro, il basso e l'alto, il paesaggio e la figura singola della donna.

Alla sua Donna presenta un poeta ormai decisamente entrato in un cerchio di nichilismo metafisico perché ha cancellato nel frattempo le illusorie credenze in un passato felice fatto coincidere con i tempi antichi e con la fanciullezza sua. Ormai vicino alla resa dei conti con gli ameni errori, egli indulge però paradossalmente, ancora per un istante, alla terminologia propria della tradizione ortodossa.²⁵

Al culmine di queste strutture che movimentano l'andamento poetico, momento di massima energia e vitalità della canzone risulta essere, come nota Galimberti, proprio il cielo, o meglio il cosmo e le stelle.

Dopo aver a lungo oscillato tra poli opposti [...] e tra immagine femminile e scorci paesistici, il discorso sembra tendersi tutto, infine, dal basso verso l'alto, dalla bassura della terra all'altezza del cielo.²⁶

L'ultima strofa conclude così la canzone:

Se dell'eterne idee
L'una sei tu, cui di sensibil forma
Sdegni l'eterno senno esser vestita,
E fra caduche spoglie
Provar gli affanni di funerea vita;
O s'altra terra ne' superni giri
Fra' mondi innumerabili t'accoglie,
E più vaga del Sol prossima stella
T'irraggia, e più benigno etere spiri;
Di qua dove son gli anni infausti e brevi,
Questo d'ignoto amante inno ricevi.²⁷

Il cielo, infatti, è l'unico luogo in cui finalmente può essere collocata la donna amata da Leopardi, nessun altro luogo della Terra (passato o futuro) si è dimostrato all'altezza, perché come detto nello *Zibaldone* «Tutto è male. Cioè tutto quello che è, è male; che ciascuna cosa esista è un male; [...] tutte le cose sono cattive»²⁸. Il poeta riesce a sanare

²⁵ GALIMBERTI C., *op. cit.*, p. 71.

²⁶ *Ivi*, p. 79.

²⁷ DOTTI U., *op. cit.*, pp. 331 sg.

²⁸ LEOPARDI G., *Zibaldone, volume secondo*, [17 aprile 1826], cit., p. 2296.

questa contraddizione ricorrendo ad una teoria che conosceva grazie agli studi filosofici ed astronomici: la teoria della pluralità dei mondi. Egli l'aveva illustrata nel capo secondo della *Storia dell'Astronomia*, all'interno delle biografie degli studiosi del cielo; non è accidentale il riferimento ad essa nella canzone, ed anzi secondo Polizzi sembra essere il vero e proprio presupposto che regge la composizione.

Non si tratta, in altri termini, di sottoscrivere o meno una teoria astronomica che non può al momento essere validata dall'esperienza, ma di valutarne il rilievo o in una prospettiva antropocentrica, per la quale i mondi abitati saranno simili alla terra e ai suoi abitanti, o in una visione materialistica e naturalistica che vede in tale pluralità l'immagine della varietà casuale e irripetibile della natura. Ma in *Alla sua donna* mi pare che si presenti una terza lettura dell'ipotesi della pluralità dei mondi, prevale una visione che direi 'virtuale' (e in questo vagamente platonica), secondo la quale essa si configura come una precondizione della pensabilità stessa dell'idea di una possibile donna amata, che non è rintracciabile sulla terra.²⁹

Tale donna amata, però, si fa via via più evanescente e immateriale. Non si tratta solo di una donna ideale, ed il primo verso suona già come avvertimento in questo senso: Leopardi apostrofa l'innamorata non come «donna», ma come «beltà», egli dunque invoca direttamente il concetto di bellezza, è ad esso che si rivolge. Con procedimento circolare, questa scelta stilistica si fa di nuovo esplicita nell'ultima strofa quando il poeta ipotizza che la donna sia una delle «eterne idee».

Da questo punto in avanti [nell'ultima strofa] la donna-astro-idea è senza incertezze proiettata nel cielo; più che astro che come donna e più come idea che come astro. In un cielo che, a prima vista, si apre come infinito spazio copernicano costellato da una pluralità di mondi, ma che qualche tratto fa sospettare di natura anche diversa.³⁰

Ma continuando a scavare, dietro a ciò è possibile individuare un altro significato nascosto. La donna-idea, la donna-entità, sembra avere la propria origine a sua volta in un'esperienza sensibile, materiale. Gli studi di Galimberti sembrano portare in questa direzione, individuando un nesso tra le parole scritte da Leopardi nel preambolo alla ristampa delle *Annotazioni alle dieci canzoni stampate a Bologna nel 1824* e un passo dello *Zibaldone* del 1821:

²⁹ POLIZZI G., *op. cit.*, p. 122.

³⁰ GALIMBERTI C., *op. cit.*, p. 80.

L'animo in entusiasmo, nel caldo della passione qualunque ec. ec. scopre vivissime somiglianze fra le cose. Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli fa vedere dei rapporti fra cose disparatissime, trova dei paragoni, delle similitudini astrusissime e ingegnossissime (o nel serio o nello scherzoso), gli mostra delle relazioni a cui egli non aveva mai pensato, gli dà insomma una facilità mirabile di ravvicinare e rassomigliare gli oggetti delle specie le più distinte, come l'ideale col più puro materiale, d'incorporare vivissimamente il pensiero il più astratto, di ridur tutto ad immagine, e crearne delle più nuove e vive che si possa credere. Né ciò solo mediante espresse similitudini o paragoni, ma col mezzo di epiteti nuovissimi, di metafore arditissime, di parole contenenti esse sole una similitudine ec.³¹

Se questa Canzone si vorrà chiamare amorosa, sarà pur certo che questo tale amore non può né dare né patir gelosia, perché, fuor dell'autore, nessun amante terreno vorrà fare all'amore col telescopio.³²

Ecco che il telescopio ci riporta nuovamente nella dimensione astronomica, e sembra configurarsi proprio come punto d'origine, come spunto della meditazione leopardiana. Rileggendo dunque la canzone sotto quest'ottica non possono che saltare agli occhi alcuni passi, non più considerabili come semplici coincidenze.

[Leopardi] dice illuminata da quell'altra stella, più splendida del Sole, non l'«altra Terra», ma lei stessa, la sua donna. [...] Investita in modo diretto da quei raggi, essa prende posto, con pari diritti, tra gli astri di quell'invisibile cielo.³³

Come già intuito, dunque, dietro alla bellezza si nasconde un astro. Ma quale? Ancora una volta è Galimberti a trovare la risposta, che si cela dietro l'apostrofo al verso quarantatré: «Se dell'eterne idee / L'una sei tu».

La donna che non si trova, adorata dunque come luna; come *Luna dell'eterne idee*, quasi idea lunare.³⁴

E qui, dunque, si chiude il cerchio delle metafore nascoste nel testo, perché la personificazione della Luna come «giovinetta» presente nella letteratura fin dalle

³¹ LEOPARDI G., *Zibaldone, volume primo*, [7 settembre 1821], cit., p. 967.

³² DOTTI U., *op. cit.*, p. 498.

³³ GALIMBERTI C., *op. cit.*, p. 91.

³⁴ *Ivi*, p. 92.

origini, riporta il lettore al primo piano, quello letterale della donna invocata da Leopardi.

2.4 Le Ricordanze

Fortemente collegato alla canzone *Alla sua donna*, appare un altro componimento di qualche anno successivo: le *Ricordanze*. Anch'esso, infatti, fu composto a Recanati, durante l'ultimo soggiorno del poeta nell'odiata casa paterna che durò «sedici mesi di notte orribile»³⁵. E' forse la propria permanenza nei luoghi dell'adolescenza il motivo che lo spinge, tra l'agosto e il settembre del 1829, ad esplorare ancora una volta il tema dell'illusione, a cui aveva dato l'addio nella canzone *Alla sua donna*. Al centro della lirica vi è di nuovo un'immagine femminile, non più filtrata attraverso la lontananza fisica, ma questa volta attraverso il ricordo, non solo allontanamento temporale ma vera e propria distorsione data dal procedimento psicologico che si genera con il ricordo.

Non stupisce dunque anche la consonanza di immagini che si ripresenta insieme agli stessi temi: così come *Alla sua donna* si conclude con lo sguardo al cielo e a delle immaginate galassie lontane, allo stesso modo le *Ricordanze* si aprono con la contemplazione delle stelle.

E' appena il caso infine di aggiungere che alcuni tra i versi leopardiani più belli e fortunati presentano contenuti 'vagamente' astronomici (e spesso si tratta di versi d'apertura).³⁶

L'inizio, infatti, è carico di pathos, e in pochi versi riesce a tratteggiare la sagoma di Recanati, pur senza mai descriverla nei suoi particolari concreti.

Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
Tornare ancor per uso a contemplarvi
Sul paterno giardino scintillanti,
E ragionar con voi dalle finestre
Di questo albergo ove abitai fanciullo,
E delle gioie mie vidi la fine.³⁷

³⁵Lettera a Pietro Colletta, 2 aprile 1830, in DAMIANI R., *op. cit.*, p. 912.

³⁶POLIZZI G., *op. cit.*, p. 123.

³⁷DOTTI U., *op. cit.*, p. 357.

Come spesso accade con Leopardi i piani interpretativi si intersecano tra loro e le stelle rappresentano il pretesto materiale per una riflessione del tutto astratta, in cui simboleggiano allo stesso tempo il ricordo e le illusioni.

Il termine stesso «contemplare» da un lato rimanda alla tradizione letteraria in cui è un procedimento di evasione, di fuga dalla realtà, di illusione, ma analizzato nella produzione leopardiana assume un significato diverso «pensoso e ragionato, quello, cioè, di osservare *con amore e con rigore*, per trovarsi nella condizione di spirito più rigorosamente disponibile a leggere, e a capire, gli astri, gl'immensi spazi eterei»³⁸. Infatti, *contemplare* è un verbo usato moltissimo da Leopardi nella *Storia dell'astronomia*, riferito a scienziati e studiosi del cielo, e dunque dal significato del tutto scientifico. Il rimando semantico ad una delle sue prime opere non è certo casuale e va anzi a rafforzare l'evocazione del ricordo che Leopardi fa nella prima strofa. Il «fanciullo» dunque che guarda il cielo non è un semplice adolescente, ma è già uno scrittore, un poeta in erba. Ma altrettanta importanza è rivestita dal luogo in cui avviene tale contemplazione: la finestra del suo paterno «albergo». In questo modo, passato e presente sembrano quasi sovrapporsi indistintamente, realtà e immaginazione, ricordo e attualità.

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono.³⁹

Il tono è quello della nostalgia e della rievocazione di un'età dipinta con i toni dell'idillio, infatti, «quasi tutti i piaceri dell'immaginazione e del sentimento consistono in rimembranza»⁴⁰; la quale però viene presto venata dalla consapevolezza della fragilità delle illusioni: le stelle evocavano nel giovane Leopardi «fole», fantasie, e il poeta «fingeva» la felicità, non la provava veramente, ed anzi desiderava la morte. Il

³⁸ TUSCANO P., *op. cit.*, p. 426.

³⁹ LEOPARDI G., *Zibaldone, volume secondo*, [30 novembre 1828], cit., p. 2502.

⁴⁰ *Ivi*, [22 ottobre 1828], p. 2500.

vero appreso attraverso l'esperienza distrugge per sempre la speranza propria della giovinezza, e può recuperarla e assaporarla solo mediante il ricordo.

Quante immagini un tempo, e quante fole
Creommi nel pensier l'aspetto vostro
E delle luci a voi compagne! allora
Che, tacito, seduto in verde zolla,
Delle sere io solea passar gran parte
Mirando il cielo, ed ascoltando il canto
Della rana rimota alla campagna!
E la lucciola errava appo le siepi
E in su l'aiuole, susurrando al vento
I viali odorati, ed i cipressi
Là nella selva; e sotto al patrio tetto
Sonavan voci alterne, e le tranquille
Oppe de' servi. E che pensieri immensi,
Che dolci sogni mi spirò la vista
Di quel lontano mar, quei monti azzurri,
Che di qua scopro, e che varcare un giorno
Io mi pensava, arcani mondi, arcana
Felicità fingendo al viver mio!
Ignaro del mio fato, e quante volte
Questa mia vita dolorosa e nuda
Volentier con la morte avrei cangiato.⁴¹

All'atmosfera notturna e sussurrata della canzone ben si adatta la musicalità creata da Leopardi mediante un linguaggio armonioso e ricco di suoni dolci. Composta da endecasillabi sciolti, la poesia si sgancia dalla fissità delle regole, per assumere un andamento più naturale, punteggiato da *enjambements*, ma legato strettamente grazie a procedimenti fonici e retorici: le vocali liquide e nasali creano assonanze all'interno dei versi, che vengono riprese dalle frequenti anafore e iterazioni sparse nel testo. Il tema del ricordo, inoltre, prende fisicamente corpo all'interno della lirica, non solo attraverso gli echi che si formano tra le strofe (gli ultimi versi di I e IV strofa sono ampliati rispettivamente nelle strofe II e V), ma anche attraverso le citazioni intertestuali attuate. Si pensi, ad esempio, ai termini chiave dello *Zibaldone*, che trovano spazio nel lessico della poesia: «vaghe» al v. 1; «rimota» v. 13; «fioca» v. 115. Anche il lettore può compiere in prima persona un viaggio nel tempo, dal momento che Leopardi rievoca passaggi e immagini già utilizzate: «mirando il cielo» al v. 12 e «mirava il ciel sereno» al v. 23 di *A Silvia*; «torre del borgo» v. 51 e «torre antica» al v. 1 di *Il passero solitario*.

⁴¹ DOTTI U. (a cura di), *op. cit.*, pp. 357 sg.

2.5 Canto notturno

Ben nota è la fonte che ispirò in Leopardi la stesura di questo ultimo canto recanatese, composto tra il 1829 e il 1830: un articolo pubblicato sulla rivista *Journal des Savants* nel 1826. In esso si citava l'osservazione contenuta nel libro del barone russo Meyendorff, secondo cui nelle steppe dell'Asia centrale i pastori nomadi kirghisi, durante la notte, dedicavano canti malinconici e arie molto tristi alla luna. Come è solito in Leopardi, però, la poesia contiene riferimenti molto più fitti di ciò che ci si può aspettare e spesso anche diametralmente opposti tra loro. A prima vista, infatti, Leopardi sembra essersi avvicinato al Romanticismo: l'esotismo, l'atmosfera notturna, il paesaggio bucolico, tutto sembra volto in tale direzione. Si pensi ad esempio agli *Hymnen an die Nacht* di Novalis, pubblicati nel 1800 oppure al pre-romantico *Night Thoughts* di Edward Young. E' sufficiente, però, qualche verso per far ricredere il lettore:

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
Silenziosa luna?
Sorgi la sera, e vai,
Contemplando i deserti; indi ti posi.
Ancor non sei tu paga
Di riandare i sempiterni calli?
Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga
Di mirar queste valli?
Somiglia alla tua vita
La vita del pastore.
Sorge in sul primo albore
Move la greggia oltre pel campo, e vede
Greggi, fontane ed erbe;
Poi stanco si riposa in su la sera:
Altro mai non ispera.
Dimmi, o luna: a che vale
Al pastor la sua vita,
La vostra vita a voi? dimmi: ove tende
Questo vagar mio breve,
Il tuo corso immortale?⁴²

Il linguaggio, lirico sì, ma senza fronzoli, l'attenzione al significato profondo delle cose (e non solo ad una facile ricerca di *phatos*) riportano subito il canto nella dimensione filosofico-narrativa tipica di Leopardi.

⁴² *Ivi*, pp. 368 sg.

Le sue fonti risiedono in un' intera vita di studio e letture, durante la quale frammenti, immagini, parallelismi si sono sedimentati per anni, fino a dare forma a questo *Canto*, denso di riferimenti. La tradizione pagana, ad esempio, si incontra nel dialogo immaginato con la luna, a cui il poeta si rivolge quasi come ad una dea. Il pastore guarda ad essa con meraviglia, le rivolge domande esistenziali a cui solo un essere superiore può dare risposta, la contempla dal basso della propria posizione. Negli ultimi tre versi della prima stanza («ove tende / Questo vagar mio breve, / Il tuo corso immortale?») compare per la prima volta in Leopardi il tema dell'eternità degli astri contrapposto alla vita umana, che poi sarà sviluppato più in profondità nella *Ginestra*. Nella stessa strofa, però, la ciclicità lunare è paragonata alla ripetitività della vita del pastore, riportando il canto dall'eternità sovranaturale della luna alla quotidianità sconfortante dell'uomo, e smorzando così il tono adulatorio che poteva configurarsi all'inizio.

La strofa successiva inizia con un nuovo richiamo alla letteratura, questa volta italiana, citando in modo quasi letterale Petrarca, prima l'attacco del sonetto 16 *Movesi il vecchierel canuto et bianco*, e poi al verso 30 la canzone 50 del *Canzoniere* «la stanca vecchiarrella pellegrina».

Vecchierel bianco, infermo,
 Mezzo vestito e scalzo,
 Con gravissimo fascio in su le spalle,
 Per montagna e per valle,
 Per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,
 Al vento, alla tempesta, e quando avvampa
 L'ora, e quando poi gela,
 Corre via, corre, anela,
 Varca torrenti e stagni,
 Cade, risorge, e più e più s'affretta,
 Senza posa o ristoro,
 Lacero, sanguinoso; infin ch'arriva
 Colà dove la via
 E dove il tanto affaticar fu volto:
 Abisso orrido, immenso,
 Ov'ei precipitando, il tutto obblia.
 Vergine luna, tale
 E' la vita mortale.⁴³

⁴³ *Ivi*, pp. 369 sg.

Se in Petrarca, però, il viaggio dei soggetti lirici trova il suo fine, la sua conclusione nella fede, in Leopardi non vi è alcun riscatto.

Sia la seconda che la terza stanza, invece, rappresentano entrambe lo svolgimento in poesia di tematiche su cui Leopardi rifletteva da anni, si vedano in proposito i passi dello *Zibaldone* del 17 gennaio 1826 (4162-3), del 1819 (68), del 13 agosto 1822 (2607).

Nasce l'uomo a fatica,
Ed è rischio di morte il nascimento.
Prova pena e tormento
Per prima cosa; e in sul principio stesso
La madre e il genitore
Il prende a consolar dell'esser nato.
Poi che crescendo viene,
L'uno e l'altro il sostiene, e via pur sempre
Con atti e con parole
Studiasi fargli core,
E consolarlo dell'umano stato:
Altro ufficio più grato
Non si fa da parenti alla lor prole.
Ma perchè dare al sole,
Perchè reggere in vita
Chi poi di quella consolar convenga?
Se la vita è sventura,
Perchè da noi si dura?
Intatta luna, tale
E' lo stato mortale.
Ma tu mortal non sei,
E forse del mio dir poco ti cale.⁴⁴

Con la terza strofa Leopardi torna nuovamente alla letteratura latina, facendo riferimento ai versi 222-227 del *De Rerum Natura* di Lucrezio, su cui però innesta l'originale riflessione sull'ingannevole consolazione dei genitori, che nascondono la vera essenza della vita al figlio, toccando così i vertici del proprio nichilismo.

La luna, dunque, lo si nota fin dal primo verso, si configura come regina indiscussa del *Canto*, ma le stelle rivestono una porzione considerevole dell'attenzione poetica, occupando due strofe particolarmente significative. La quarta stanza infatti, è la più lunga e la più complessa della canzone, e riprende in modo approfondito le domande esistenziali accennate nei primi versi del componimento.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 370 sg.

E quando miro in cielo arder le stelle;
 Dico fra me pensando:
 A che tante facelle?
 Che fa l'aria infinita, e quel profondo
 Infinito Seren? che vuol dir questa
 Solitudine immensa? ed io che sono?
 Così meco ragiono: e della stanza
 Smisurata e superba,
 E dell'innumerabile famiglia;
 Poi di tanto adoprar, di tanti moti
 D'ogni celeste, ogni terrena cosa,
 Girando senza posa,
 Per tornar sempre là donde son mosse;
 Uso alcuno, alcun frutto
 Indovinar non so. Ma tu per certo,
 Giovinetta immortal, conosci il tutto.
 Questo io conosco e sento,
 Che degli eterni giri,
 Che dell'esser mio frale,
 Qualche bene o contento
 Avrà fors'altri; a me la vita è male.⁴⁵

Come per le altre strofe, anche questa sembra generarsi da uno spunto letterario, ma le fonti sono in questo caso molto più ricche. La principale, conosciuta molto bene da Leopardi, è un celebre passo dell'*Iliade*, che ha come protagonista proprio un pastore.

Siccome quando in ciel tersa è la Luna,
 e tremole e vezzose a lei d'intorno
 sfavillano le stelle, allora che l'aria
 è senza vento, ed allo sguardo tutte
 si scuoprono le torri e le foreste
 e le cime de' monti: immenso e puro
 l'etra si spande, gli astri tutto il mondo
 rivelano ridenti, e in cor ne gode
 l'attonito pastor; tali al vederli
 e altrettanti apparían de' Teucri i fuochi
 tra le navi e del Xanto le correnti
 sotto il muro di Troia.⁴⁶

Leopardi che aveva studiato e tradotto Omero, non può non aver presente questi versi quando canta il rapimento estatico del suo pastore di fronte alle stelle. L'altro antecedente letterario potrebbe essere rappresentato dalle *Georgiche* di Virgilio, che ai versi 475-477 invoca le muse affinché «accipiant caelique vias et sidera monstrent»⁴⁷.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 372 sg.

⁴⁶ OMERO, *Iliade*, tradotta da MONTI V., Firenze, G. C. Sansoni, 1961, p. 85.

⁴⁷

Naturalmente le citazioni che Leopardi fa non sono mai fini a se stesse, ma rappresentano sempre il presupposto da cui poi deriva un discorso più complesso, le cui conclusioni sono spesso anche in antitesi con quelle della fonte utilizzata.

Il pastore, d'altra parte, guarda a se stesso, e si ritrae nell'atto di contemplare le stelle. Ma il suo sentimento è del tutto diverso da quello del pastore omerico. La stessa immensità dello spazio che sollevava il cuore di quello diviene ora emblema del vuoto, della solitudine umana.⁴⁸

Infatti, ora l'uomo attraverso la natura e la sua bellezza cerca di giungere a significati più profondi, interroga il cosmo per conoscerne i segreti, ma non ottiene alcuna risposta chiara. Leopardi interroga la propria musa, la luna, per conoscere i segreti dietro alla struttura del cosmo, egli però non ha la fiducia di Virgilio, né la speranza del pastore omerico, ed essa dunque rimane «silenziosa», «muta». L'unico significato che può giungere all'uomo è solo quella di una disperata solitudine, in cui non è riconoscibile un senso, né una connotazione positiva: «la vita è male».

Paradossalmente, in Leopardi [...] l'aspetto sembra qualcosa di più profondo della realtà che riveste (qualcosa che *non c'è*); in esso appare la bellezza che, con la poesia che la rappresenta e con l'amore, sola si salva dalla totale negazione.⁴⁹

Ciò che importa a Leopardi è la verità, la realtà, ma non considerata come oggetto materiale, ma piuttosto come «radice», come fundamenta della vita.

Leopardi possiede la capacità di andare [...] alla radice inane delle cose, di esporre i meravigliosi meccanismi del cosmo e la costituzione splendida dell'essere umano alla luce del più spietato razionalismo.⁵⁰

Questo non significa però che il poeta sia chiuso nella propria erudizione dove la poesia svolge il semplice ruolo di mediatrice, di fredda rappresentazione, ma invece vi è autentica meraviglia nello sguardo del pastore rivolto al cielo, vera emozione nelle interrogazioni incalzanti che si susseguono lungo tutto il canto.

⁴⁸ BOITANI P., *Il grande racconto delle stelle*, cit., p. 343.

⁴⁹ GALIMBERTI C., *op. cit.*, p. 22 nota 24.

⁵⁰ BOITANI P., *op. cit.*, p. 344.

non si può parlare di un consapevole simbolismo di Leopardi, [In nota: Bensi di spontanea attitudine alla rappresentazione simbolica], quegli aspetti - e la vita stessa - parendogli insignificanti, gli causano affanno col loro insensato moto. Ma pur infondono nel suo linguaggio lo stupore assorto che anche l'oggetto più umile può provocare se sembri muoversi - anche per un istante - secondo un ritmo di divina compiutezza.⁵¹

Nell'ultima breve strofa il tema delle stelle viene ripreso nuovamente, così come sono ricordati gli altri due protagonisti del dialogo poetico, cioè il gregge e la luna, e questo attesta l'importanza del ruolo ricoperto dal firmamento nella quarta strofa.

Nell'ennesimo *adynaton* Leopardi compie un incredibile balzo verso l'alto, fino a trovarsi immerso esso stesso nel cosmo. Luogo irraggiungibile ed immaginario, il cielo si configura per un attimo come una terra promessa, proprio come accadeva nella canzone *Alla sua donna*, come luogo di speranza, per poi concludersi (in accordo con tutto il percorso emotivo e poetico di Leopardi) in una negazione. La speranza è un'illusione che il poeta ha ormai perduto per sempre.

Forse s'avess'io l'ale
Da volar su le nubi,
E noverar le stelle ad una ad una,
O come il tuono errar di giogo in giogo,
Più felice sarei, dolce mia greggia,
Più felice sarei, candida luna.
O forse erra dal vero,
Mirando all'altrui sorte, il mio pensiero:
Forse in qual forma, in quale
Stato che sia, dentro covile o cuna,
E' funesto a chi nasce il dì natale.⁵²

Questa sofferta contemplazione celeste è narrata tutta all'interno di un canto particolarmente curato dal punto di vista musicale e ritmico. Il verso libero non si traduce in una cadenza prosaica, ma sembra piuttosto richiamare il ritmo lento e malinconico di una litania, grazie soprattutto alla fitta presenza di figure retoriche che legano i versi tra loro.

l'intensità lirica del [...] canto notturno [...] è affidata in misura determinante a un drammatico gioco di ritorni musicali, ricorrenti, all'interno delle

⁵¹ GALIMBERTI C., *op. cit.*, p. 112.

⁵² DOTTI U., *op. cit.*, p. 373.

composizioni, in coincidenza col riapparire del senso dell'esistenza come incessante ritmo ciclico di morte e rinascita.⁵³

Si crea, così, una doppia impressione: da un lato richiama la ciclicità, dunque la luna ed un tempo infinito, in grado di auto-generarsi; dall'altro, però, si configura come una assoluta staticità, sterile e priva di vita.⁵⁴ L'ambiguità che caratterizza tutto il testo è ripresa e affermata per l'ennesima volta.

2.6 La Ginestra

La *Ginestra*, scritta nel 1836 ad un anno dalla propria morte e pubblicata solo postuma, rappresenta il vertice della produzione poetica di Leopardi, ed in essa le stelle ricoprono lo spazio più ampio mai avuto in tutta la sua produzione. Gli astri sono infatti il fulcro della strofa centrale (sia per importanza che per posizione) della canzone.

Le prime tre strofe presentano i temi principali del componimento, organizzati attraverso delle opposizioni, che poi verranno ripresi anche nelle stanze successive: luce-tenebre, vita-morte, io-secolo.

Se il primo segmento della *Ginestra* ha molti aspetti del poemetto didascalico, il secondo segna una svolta decisiva per temi, ispirazione e scelte stilistiche. Dopo il discorso oratorio [dei versi 37-157], la parte B [strofe IV-VII], infatti, riporta il lettore alla meditazione lirica in un notturno che si conclude con la patetica e accorata invocazione alla *mortal prole infelice* (v. 199).⁵⁵

Secondo il noto procedimento leopardiano, il poeta esprime dei concetti di natura filosofico-morale utilizzando una poesia di tipo lirico e simbolico, in particolare con immagini prese dalla natura.

Il punto di partenza è un uomo, solo, in un scenario notturno, bellissimo, descritto a piccoli tocchi attraverso dettagli paesaggistici: le rive desolate, il mare che fa da specchio al cielo, l'azzurro purissimo.

⁵³ GALIMBERTI C., *op. cit.*, pp. 266 sg.

⁵⁴ cfr. GALIMBERTI C., *op. cit.*, p. 105.

⁵⁵ PANICARA V., *La nuova poesia di Giacomo Leopardi, una lettura critica della Ginestra*, Perugia, Leo S. Olschki Editore, 1997, pp. 50 sg.

Sovente in queste rive,
Che, desolate, a bruno
Veste il flutto indurato, e par che ondeggi,
Seggo la notte; e su la mesta landa
In purissimo azzurro
Veggio dall'alto fiammeggiar le stelle,
Cui di lontan fa specchio
Il mare, e tutto di scintille in giro
Per lo vòto Seren brillar il mondo.⁵⁶

In una carrellata degna del cinema moderno si vede, dunque, come lo sguardo si sposti lentamente verso l'alto fino a che non si vedono «fiammeggiar le stelle», momento culminante della prima parte della descrizione. Lo scenario notturno però è «solo in apparenza quadro idillico»⁵⁷, infatti Panicara scrive:

La sua [della *Ginestra*] specificità consiste nella negazione, ora finalmente totale ed esplicita, dell'idillio inteso tradizionalmente, secondo l'idea schilleriana, come fusione di virtù e felicità; la natura stessa è idillio negato e l'uomo non può mai separarsi dalla natura, cioè dall'infelicità.⁵⁸

E poi più oltre:

E' probabile che il poeta, nell'ultimo dei *Canti*, abbia voluto adoperare i mezzi stilistici dell'idillio proprio per mostrarne, dall'interno, l'intima dissoluzione.⁵⁹

Quest'uso degli stilemi dell'idillio, nonostante abbia finalità di negazione, rimanda ad altre poesie di Leopardi, tra cui si può individuare *L'infinito*, che come nota Galimberti, presenta con la *Ginestra* altre analogie: innanzi tutto la chiara ripresa della relazione finito-infinito, e in secondo luogo l'uso dei determinativi.

Subentra il momento più intensamente “contemplativo”, nel quale la tensione polemica si scarica tutta in forme sensibili, legate alla visione di “*queste rive*”. Che ora, però, non sono più viste entro uno spazio terrestre, ma come balconata aperta sullo spazio astrale: frontiere di “*questo globo*” contrapposto

⁵⁶ DOTTI U., *op. cit.*, pp. 454 sg.

⁵⁷ PANICARA V., *op. cit.*, p. 51, nota 26.

⁵⁸ *Ivi*, p. 83.

⁵⁹ *Ivi*, p. 84.

a “*quelle* luci” e a “*quegli* ancor più senz’alcun fin remoti / nodi quasi di stelle” (vv.175-176): in un gioco di contrasti tra finito e infinito, di nuovo proposto, come nella prima stagione poetica che ha *L’Infinito* quale emblema, attraverso l’elementare affrontarsi degli aggettivi dimostrativi.⁶⁰

Il gioco di scambi e alternanze di soggetti e destinatari si dispiega in tutta la poesia: il soggetto *Io* appare e scompare più volte, il narratorio si alterna tra ginestra, il secolo e la prole umana. Nella quarta strofa, però, questi avvicendamenti si fanno più frequenti, la prospettiva dell’uomo (le stelle grandi come un «punto») del verso 168 viene totalmente ribaltata, e allo stesso tempo anche amplificata pochi versi dopo («un punto a petto a lor son terra e mare»). Perché non è soltanto l’uomo ad essere minuscolo per le stelle, ma la Terra e il mare, tanto che il nostro mondo è del tutto sconosciuto ad esse. E ancora questo non è sufficiente, lo sguardo del poeta si spinge ancora oltre e giunge all’estremità dell’universo, per cui l’uomo, il mare, il globo, non sono interlocutori sufficienti, che dunque sono sostituiti dall’intera galassia.

E poi che gli occhi a quelle luci appunto,
Ch'a lor sembrano un punto,
E sono immense, in guisa
Che un punto a petto a lor son terra e mare
Veracemente; a cui
L'uomo non pur, ma questo
Globo ove l'uomo è nulla,
Sconosciuto è del tutto; e quando miro
Quegli ancor più senz'alcun fin remoti
Nodi quasi di stelle,
Ch'a noi paion qual nebbia, a cui non l'uomo
E non la terra sol, ma tutte in uno,
Del numero infinite e della mole,
Con l'aureo sole insiem, le nostre stelle
O sono ignote, o così paion come
Essi alla terra, un punto
Di luce nebulosa; al pensier mio
Che sembri allora, o prole
Dell'uomo? [...] ⁶¹

Verso dopo verso l’orizzonte si allarga, ma a questa carrellata di allontanamento si affianca il continuo scambio di prospettive, dal basso verso l’alto e viceversa, che trasmette un senso di vertigine.

⁶⁰ GALIMBERTI C., *op. cit.*, pp. 122 sg.

⁶¹ DOTTI U., *op. cit.*, p. 455 sg.

[La] contemplazione della volta celeste [...] si fa a poco a poco, sulle orme dell'astronomia così ben conosciuta dal Leopardi, vertiginosa. La spirale che disegnano i versi si ferma, dapprima, sullo specchio che il mare fa agli astri, sicché si vede "tutto per lo vòto seren brillare il mondo". Poi, ascende, e oppone la vista che l'uomo ha delle stelle e delle nebulose a quella che quelle stesse stelle e nebulose hanno del sistema solare e della Terra, con un doppio effetto speculare che rende abissali le distanze dell'universo.⁶²

Per Leopardi, la conclusione non può essere che l'invito a rivalutare l'importanza dell'uomo ed anche la sua stessa fede. Una volta a confronto con un paesaggio tanto vasto, la presunzione umana suscita sdegno e disprezzo, ma poiché in fondo è espressione della sua piccolezza genera anche la pietà.

Dalla contemplazione si passa alla polemica e all'affermazione di principio senza alcuna diversificazione espressiva, di tono o di tema; l'inseparabile organicità dei due momenti, la loro consequenzialità, è il risultato finale dell'evoluzione poetica di Leopardi.⁶³

A questo punto della produzione leopardiana, infatti, la poesia è lo strumento per rivolgersi all'umanità, ammonirla e cercare di comunicare verità universali.

[...] E rimembrando
Il tuo stato quaggiù, di cui fa segno
Il suol ch'io premo; e poi dall'altra parte,
Che te signora e fine
Credi tu data al Tutto, e quante volte
Favoleggiar ti piacque, in questo oscuro
Granel di sabbia, il qual di terra ha nome,
Per tua cagion, dell'universe cose
Scender gli autori, e conversar sovente
Co' tuoi piacevolmente, e che i derisi
Sogni rinnovellando, ai saggi insulta
Fin la presente età, che in conoscenza
Ed in civil costume
Sembra tutte avanzar; qual moto allora,
Mortal prole infelice, o qual pensiero
Verso te finalmente il cor m'assale?
Non so se il riso o la pietà prevale.⁶⁴

E' interessante notare come, proprio nella strofa successiva al suo aspro attacco al «secol superbo e sciocco», Leopardi attinga a piene mani alla letteratura romantica da

⁶² BOITANI, *Il grande racconto delle stelle*, cit., p. 345.

⁶³ PANICARA, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁴ DOTTI U., *op. cit.*, p. 456 sg.

lui rifiutata chiaramente. In Francia il tema cosmico è molto caro ai poeti romantici e in particolare ad Alphonse de Lamartine che, qualche anno prima, nel 1830, aveva pubblicato una raccolta contenente una poesia dal titolo *L'Infini dans les cieux*. In essa, dopo una lunga descrizione, connotata da toni densi di spiritualismo e trasporto a tratti melodrammatico, sorge una domanda angosciata, che de Lamartine sembra quasi gridare rivolto al cielo e alle stelle:

[...] Que suis-je ?
Oh ! que suis-je, Seigneur ! devant les cieux et toi?⁶⁵

A cui i versi 184-185 della *Ginestra* sembrano rispondere come un'eco: «che sembri allora, o prole dell'uomo?». Se si trovasse sola, quest'analogia certo non sarebbe sufficiente a stabilire un legame tra i due poeti, ma ai versi 189-191 Leopardi scrive:

quante volte
favoleggiar ti piacque, in questo oscuro
granel di sabbia, il qual di terra ha nome⁶⁶

E questo «granel di sabbia» non solo è presente in de Lamartine, ma è citato addirittura due volte, entrambe piuttosto vicine ai versi precedentemente analizzati. La prima volta è per elogiare la grandezza intellettuale dell'uomo, che ha dispetto delle proprie misere dimensioni è riuscito a comprendere l'astronomia e a dominarla tanto che «Il roulait ces soleils comme des grains de sable!»⁶⁷, la seconda volta, invece, è riferita all'uomo stesso che dice:

Et je m'estime moins qu'un de ces grains de sable.⁶⁸

Questa locuzione diviene una metafora tradizionale nella letteratura astrale e, passando per l'*Abîme* di Hugo (dove la Terra è un «Grain de sable, d'un grain de cendre

⁶⁵ DE LAMARTINE A., *Harmonies poétiques et religieuses*, Milano, Charles Signorelli Éditeur, 1927, p. 37.

⁶⁶ DOTTI U., *op. cit.*, p. 456.

⁶⁷ DE LAMARTINE A., *op. cit.*, p. 36.

⁶⁸ *Ivi*, p. 37.

accompagné»⁶⁹), essa arriverà alla poesia di Pascoli («non trovai me stesso / più [...] / sopra un grano di polvere dell'ala / della falena che ronzava al lume» da il *Ciocco*; «scheggia, grano, favilla, atomo, nulla!» da *La pecorella smarrita*).

Si osservi, poi, il soggetto della lirica di de Lamartine, rappresentato dalla contemplazione del cielo, analogo a quello trattato nella quarta strofa della *Ginestra* e i dubbi sul legame tra i due poeti si ridurranno ulteriormente. Ciò non implica che Leopardi stia sconfessando quanto appena detto sulla superbia del Romanticismo, che era a sua detta incapace di riconoscere la propria piccolezza, ma suona piuttosto come un'ulteriore accusa. Se de Lamartine termina il proprio componimento con queste parole rivolte a Dio:

Que cette humilité qui devant lui m'abaisse
Soit un sublime hommage, et non une tristesse;⁷⁰

Leopardi non può che deriderne le convinzioni cristiane, che promettono l'eternità all'anima umana dopo la morte, esaltando per opposto l'umiltà della ginestra:

ma piú saggia, ma tanto
meno inferma dell'uom, quanto le frali
tue stirpi non credesti
o dal fato o da te fatte immortali.⁷¹

Sono questi i versi conclusivi della *Ginestra* e, di lì a pochi mesi, si concluderà lo straordinario viaggio poetico di Leopardi. Con lo sguardo fisso all'infinito, che gli era tanto caro, il poeta all'età di trentotto anni contempla il paesaggio alle falde del Vesuvio: di fronte a lui le stelle splendono fiammeggianti, specchiandosi nel mare di Napoli. Ed ecco che piano piano un'altra immagine emerge in filigrana: l'appena tredicenne Giacomo, affacciato alla propria finestra, guarda il cielo di Recanati mentre i primi fogli accanto a lui si vanno riempiendo. Sono trascorsi venticinque anni, ma le due immagini sembrano sovrapporsi in modo quasi perfetto, una vita, quella di

⁶⁹ HUGO V., *Poésie*, 2, Parigi, Aux Éditions du Seuil, 1972, p. 504.

⁷⁰ DE LAMARTINE A., *op.cit.*, p. 38.

⁷¹ DOTTI U. *op.cit.*, p. 462.

Leopardi, che punteggiata di delusioni e difficoltà ebbe come uniche compagne fedeli gli astri e la poesia.

3. Pascoli

3.1 Introduzione

Baudelaire scrive a proposito di Victor Hugo: «La contemplazione suggestiva del cielo occupa un posto immenso e dominante negli ultimi lavori del poeta. Quale che sia il soggetto trattato, il cielo lo domina e lo sovrasta come una cupola immutabile dove il mistero aleggia con la luce, dove il mistero scintilla»¹. Lo stesso si potrebbe dire per Giovanni Pascoli (che non a caso attinse spesso dalla letteratura francese) e per il ruolo assunto dal firmamento nelle sue poesie.

Grande attenzione è sempre stata data dalla critica al tentativo di psicanalizzare la poesia di Pascoli, mettendola in relazione con le sue vicende biografiche, e a lungo si è dibattuto sulle sue influenze letterarie (romanticismo, positivismo, decadentismo), mentre solo una ristretta minoranza ha prestato attenzione alla ricorrenza delle stelle nei suoi scritti, vista dai più come inevitabile data la gran quantità di materiale e l'ampio respiro delle tematiche affrontate.

L'orizzonte della lirica pascoliana, che si estende dalle abissali immensità del cielo infinito, da «quel cupo vortice di mondi» della Via Lattea alle piccole cose della terra, al bimbo che piange, ai rami del biancospino, alle farfalle crepuscolari, potrebbe far pensare ad un'ispirazione di illimitato respiro, tale da non rifiutare nessun tema, non foss'altro che per il gusto di dar origine ad un'enciclopedia di «cose poetiche», come lo stesso Pascoli sembra suggerire, o di «spunti lirici», come il Vossler volle proporre.²

E' dunque legittimo domandarci se questo motivo intervenga come un dato episodico nella poesia pascoliana o non si offra come una presenza costante ed un ineliminabile presupposto.³

Va però osservata la costanza con cui questo tema si ripresenta nelle opere, e anzi il suo crescere di intensità e importanza con il passare degli anni: da *Myricae*, in cui le stelle fungono da preziosismo lirico, a tratti quasi di maniera, esse si trasformano durante la

¹ BAUDELAIRE C., *Riflessioni sui miei contemporanei, volume II*, Milano, Edizioni dell'Esame, 1945, p. 12.

² GETTO G., *Carducci e Pascoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1965, p. 59.

³ *Ivi*, p. 73.

maturità in strumento di esposizione per interrogativi esistenziali e cosmici, come ad esempio in *La pecorella smarrita*.

Dalle primissime prove di *Myricae* lo sguardo del Pascoli si era rivolto al cielo. Quello che mancava alle *nugae* contenute nella prima raccolta era la resistenza alla visione, la fissità, lo stacco sicuro dalla Terra; e alla sua lingua la durata, la tenuta. La visione del cielo era abbastanza oleografica.⁴

Volendo, però, intraprendere un percorso del tema cosmico nella poesia di Pascoli, il punto d'avvio non andrà individuato in *Myricae*, nonostante essa sia la prima raccolta pubblicata dall'autore, ma si dovrà risalire alla formazione umana, e per così dire pre-poetica di Pascoli.

E' in un tempo d'infanzia, nel suo personale tempo d'infanzia, come sempre per lui, che va cercata la radice prima della poesia astrale di Giovanni Pascoli.⁵

In particolare va cercata nella figura materna, descritta da Pascoli nella prefazione ai *Canti di Castelvecchio* come fonte della propria «attitudine poetica»⁶. Insieme, infatti, i due passavano le serate contemplando l'orizzonte e il cielo, e dunque verosimilmente anche le stelle, in un atteggiamento di abbandonata meditazione.

Alla madre va poi, affiancata un'altra figura fondamentale nella formazione del giovane Pascoli: quella di padre Alessandro Serpieri. Citato da Vannucci in *Pascoli e gli Scolopi* come colui che iniziò Pascoli all'astronomia, padre Serpieri fu uno scienziato e astronomo che unì alla conoscenza una forte passione per le proprie discipline. Da molti dei suoi scritti, infatti, traspare la meraviglia e l'emozione provata di fronte agli spettacoli naturali, tra cui ad esempio l'eclisse, e non è dunque difficile pensare che egli trasmettesse lo stesso trasporto ai propri studenti durante le lezioni al collegio dei padri Scolopi ad Urbino.

⁴ GIANNANGELI O., *op.cit.*, p. 258.

⁵ GETTO, *op. cit.*, p. 61.

⁶ LATINI F. e CIANI I. (a cura di), *Poesie di Giovanni Pascoli, Myricae, Canti di Castelvecchio*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 2002, p. 542.

Ad opera del Serpieri, al di là del cielo domestico e illusorio, pittoresco e sentimentale, si spalancava davanti alla fantasia del Pascoli un cielo sconosciuto e inquietante, scientifico e reale.⁷

Due figure antitetiche, dunque, ma che trovano entrambe posto nella poesia pascoliana, come due estremi dell'atteggiamento poetico: da una parte la «contemplazione di questo cielo tradizionale e familiare, romantico e poetico» e dall'altro «quel[lo] della scienza, immenso e remoto, fonte di inquietudine e sgomento»⁸. Un'opposizione questa che sembra ricalcare quella più volte osservata dalla critica, che vede Pascoli come un autore in bilico tra due secoli e tra due correnti, da una parte il romanticismo morente dell'Ottocento, dall'altra lo sperimentalismo scientifico del nuovo secolo. Una frattura che Pascoli stesso affronta all'interno delle *Prose* («la poesia è ciò che della scienza fa coscienza»⁹) e che riesce a sanare grazie anche alla propria fede nel carattere didattico e morale: «Io dico che l'emanazione poetica della scienza, il giorno che l'avrà, è destinata a render buono il genere umano»¹⁰. Il tema cosmico, dunque, è particolarmente caro a Pascoli proprio per questo motivo: capire qual è il proprio posto all'interno dell'universo, sentire di «roteare insieme con il piccolo globo opaco»¹¹ significa riconoscere la propria mortalità e costringe ad un atteggiamento umile e mesto. Cosmo e umanità, come spiega anche Getto, sono

i due termini essenziali di gran parte della meditazione svolta dal Pascoli attraverso le sue pagine di prosa¹².

Oltre però ai riferimenti biografici, le stelle in Pascoli risentono fortemente dell'influsso letterario: avido lettore e attento studioso egli raccoglie per anni le suggestioni derivanti dagli autori a lui più affini.

⁷ GETTO, *op. cit.*, p. 63.

⁸ *Ivi*, p. 62.

⁹ PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2002, p.111.

¹⁰ *Ivi*, p.119.

¹¹ *Ibidem*.

¹² GETTO, *op. cit.*, p. 70.

Non si parli, comunque, di un'origine letteraria per la poesia astrale pascoliana. Come sempre nel Pascoli, il movimento procede dalla vita alla letteratura: le sue preferenze letterarie sono quelle, perché quelle sono le sue esperienze di vita (anche se poi evidentemente, in perenne circolarità, la sua vita non manchi di nutrirsi delle esperienze dei poeti che lo hanno preceduto).¹³

Volendo indagare quali fossero queste «preferenze letterarie» si noterà come le fonti delle immagini notturne pascoliane siano molteplici. Animate da una curiosità intellettuale e da un'incessante ricerca letteraria, esse comprendono autori sia italiani che stranieri. E' Pascoli stesso a citarne alcuni:

Ricordo un punto sul quale si esercita la poesia: la infinita piccolezza nostra a confronto dell'infinita grandezza e moltitudine degli astri. Ricordo il Leopardi e il Poe, e potrei ricordarne molti altri.¹⁴

Questi «altri» sono stati individuati da Getto in Tommasi, Zanella, Aleardi, Nievo, Hugo, Sully Prudhomme e Carducci.¹⁵ A cui si potrebbero anche aggiungere l'*Astronomia popolare* di Camille Flammarion, i *Canti di Ossian* di James MacPherson e i *Night thoughts* di Edward Young. E' chiaro dunque che l'ispirazione astrale è più di una semplice coincidenza nella produzione poetica di Pascoli, ma è invece un tema ragionato e sentito, frutto di ricerche e consolidato da una valida tradizione lirica.

Il naturale punto di contatto, il ponte che lo collega alla letteratura «astrale» sembra però nascere da un'ispirazione ben precisa: dalla conferenza tenuta da Pascoli il 14 marzo 1898 *La Ginestra*, e pubblicata nel 1907 in *Pensieri e discorsi*. Ciò che inizia come una celebrazione di Leopardi, eseguita mediante un excursus attraverso i suoi versi più belli e intimi, si concentra negli ultimi paragrafi sulla poesia che dà il titolo a tutto l'intervento, la *Ginestra*. Si noti come, in uno spazio di appena quattordici paragrafi, il tema delle stelle occupi tanta parte del discorso rallentando all'improvviso quella che era stata una volata sull'intera produzione leopardiana. In questo modo il paragrafo XIII, dedicato al cosmo, acquista particolare rilievo grazie al distendersi del discorso. Emerge, così, in modo chiaro l'ammirazione di Pascoli e la fascinazione

¹³ *Ivi*, pp. 63 sg.

¹⁴ *L'era Nuova*, in PASCOLI G., *Pensieri e discorsi*, Edizioni La Biblioteca Digitale, Edizione Kindle.

¹⁵ GETTO, *op. cit.*, p. 66.

esercitata su di lui dai versi di Leopardi che si tradurrà in un forte influsso nella sua produzione.

Poco più di cinquant'anni separano Pascoli e Leopardi, ma nel frattempo la scena letteraria italiana è completamente mutata. Pascoli è l'autore che, per dirla con le parole di Giovanni Capecchi, «apre la contemporaneità»¹⁶, traghettando la poesia verso il simbolismo e il decadentismo novecentista. La ricerca filosofica del vero, delle verità universali, strettamente pragmatica, in cui gli oggetti rappresentano il punto d'avvio della riflessione sono ciò che ha caratterizzato la poesia di Leopardi, ma ora questo sembra essere rovesciato: quella di Pascoli è una poesia delle «piccole cose», in cui non vi si leggono insegnamenti morali o esposizioni ideologiche; il conflitto e il significato allegorico rimangono coperti in profondità, dove devono essere ricercati dal lettore, la sua poesia persegue più il bello che il vero, concentrandosi su espedienti metrici e fonetici.

Due autori molto diversi, dunque, ma allo stesso tempo vicini per sensibilità poetica e tematiche affrontate, e per questo comparati e confrontati innumerevoli volte. E' proprio Pascoli, forse inconsciamente, a raccogliere il testimone leopardiano di cantore del cielo notturno, tanto da essersi guadagnato appellativi come «poeta astrale»¹⁷ o «poeta spaziale»¹⁸. A partire dall'infanzia, infatti, le immagini cosmiche sono sempre presenti in lui e con la maturità esse crescono in quantità e in profondità.

Assediano costantemente la fantasia [di Pascoli], e vengono a costituire una specie di passaggio obbligato, e quasi di categoria, del suo conoscere e del suo sentire.¹⁹

¹⁶ *Pascoli e le ombre del contemporaneo. Intervista a Giovanni Capecchi*, in <http://www.altritaliani.net/spip.php?article1021>

¹⁷ GETTO, *op. cit.*, p. 60.

¹⁸ GIANNANGELI, *op. cit.*, p. 247.

¹⁹ GETTO, *op. cit.*, p. 72.

Si passerà ora alla loro analisi, attraverso le opere più significative, ricordando sempre come «accanto ad una poesia astrale esplicita, si trovi una poesia astrale implicita, più segreta e sfuggente»²⁰.

3.2 Lo stornello, Vespro, Con gli angioli, La cucitrice

Queste quattro poesie di *Myrica* sono strettamente legate tra loro tanto da poter sembrare quasi l'una il prosieguo dell'altra. La protagonista non è sempre la stessa (in un caso è la sorella Maria, in un altro sembra di riconoscere l'altra sorella Ida, o ancora una generica giovane cucitrice) ciò nonostante i numerosi rimandi che legano le poesie fanno sfumare queste differenze al punto che esse possono quasi sovrapporsi. Tra le immagini ricorrenti due in particolare risultano evidenti: il colore rosa del cielo, che getta su tutta la narrazione un'atmosfera di sogno, e la presenza delle stelle.

Lo stornello, edita in occasione delle nozze del fratello Raffaele nel 1887, prende ispirazione da un canto popolare toscano e da uno dei frammenti di Saffo, tradotto da Pascoli in *Lyra*.

La vicinanza con il famoso frammento 52 di Saffo (così tradotto da Pascoli nell'Introduzione a *Lyra*, p. XXV: «è tramontata la luna e le Pleiadi, è mezza notte, il tempo passa, e io dormo sola») [doveva] riuscire al poeta assai gradito, «come esempio dell'equivalenza di classico e popolare sotto il segno del metaforismo primitivo», e [...] l'utilizzazione di canti popolari [era] molto frequente in Pascoli e in genere nella poesia di fine Ottocento.²¹

Ed in particolare questo si nota nelle prime due strofe, mentre nelle ultime due si presenta una nuova contaminazione tra poetico e popolare:

Solo, là dalla siepe, è il casolare;
nel casolare sta la bianca figlia;
la bianca figlia il puro ciel rimira.

Lo vuole, a stella a stella, essa contare;
ma il ciel cammina, e la brezza bisbiglia,
e quegli canta, e il cuor piange e sospira.²²

²⁰ *Ivi*, p. 73.

²¹ LAVEZZI G. (a cura di), *Myrica*, Milano, BUR Rizzoli, 2015, edizione Kindle.

²² LATINI. e CIANI, *op.cit.*, p. 403.

Da un lato vi è un canto del folclore marchigiano: «oh conta quante stelle, quante stelle, / vedi, se te dà l'animo a contalle! / Bella, le pene mia, so' tutte quelle», dall'altro il verso 12 è uno specchio quasi perfetto del *Canto notturno*, che al verso 135 recita «e noverar le stelle ad una ad una».

Vespro, invece, pubblicata nell'edizione di *Myricae* del 1894 comincia a presentare in modo più evidente i temi che verranno da qui innanzi ripetuti: ad esempio il cielo roseo al verso 1 e 4, e la fanciulla che cuce al verso 8.

Il primo verso è isolato dalle altre due strofe, ricevendo così un rilievo maggiore: «Dal cielo roseo pullula una stella». La stella di cui si parla è Espero, ripresa da Pascoli in *La cucitrice*, la cui composizione fu strettamente intrecciata a quella di questo componimento.

Ancora una volta tra le fonti si notano Leopardi e Saffo, come indicato da Francesca Latini:

Al solito, quando bisogna descrivere il momento serale, i due principali referenti (insieme a Saffo del fr. 95) sono costituiti da Leopardi del Sabato del villaggio e dal VII capitolo dei Promessi Sposi.²³

Nella stessa edizione viene pubblicata anche *Con gli angioli*, un perfetto esempio di come il tema astrale si presenti in Pascoli inizialmente come un vezzo, un preziosismo, che si lega ancora al gusto romantico imbevuto di pathos e commozione.

Erano in fiore i lilla e l'ulivelle;
ella cuciva l'abito di sposa:

nè l'aria ancora aprìa bocci di stelle,
nè s'era chiusa foglia di mimosa:

quand'ella rise; rise, o rondinelle
nere, improvvisa: ma con chi? di cosa?

rise, così, con gli angioli; con quelle
nuvole d'oro, nuvole di rosa.²⁴

²³ *Ivi*, p. 369.

²⁴ *Ivi*, pp. 415 sg.

In quest'ottava siciliana la breve menzione alle stelle va a costruire insieme ai fiori del primo verso e alle nuvole rosa dell'ultimo i tre punti di riferimento che delineano l'atmosfera della poesia: un tenero languore a tratti quasi stucchevole, che ben si adatta al titolo della sezione a cui la poesia appartiene, *Dolcezza*.

I due estremi paesaggistici, il cielo e la terra, trovano un punto di contatto nella metafora centrale, che Pascoli espande e chiarifica ulteriormente in una lettera ad Angiolo Orvieto:

l'ora in cui [...] non è più giorno e non è ancora sera, né sono sbocciate le stelle, i fiori d'oro di lassù.²⁵

Un'immagine, questa, che ritorna con insistenza in Pascoli, e Francesca Latini ne elenca alcuni dei passi più significativi:

Commiato, CC, 1: «Una stella sbocciò nell'aria»; *L'ultimo viaggio*, PC, II, 9-10: «(...) Io vidi viaggiando / sbocciar le stelle fuor del cielo infranto»; *Rossini*, PI, III, II, 1-3: «Ecco... le stelle chine sullo stelo / si richiudean nei bocci rosa e oro: / trascolorava in oro e rosa il cielo» e II, III, 10-16: «Sbocciano, dopo, sotto oscure ciglia / occhi ridenti. Sono le sue suore»; *I due vicini*, PV, VI, 6-7: «Ed altre volte quella stessa a sera / sbocciò più presto (...)». Vischi 1911 (p. 102) ne indicò i precedenti in Longfellow di *Evangelina* (tradotto da Zanella), I, III, 142-144: «Ad una ad una / taciturne nel ciel ne' prati immensi / uscian le stelle, eterei fior» e Aleardi di *Un'ora della mia giovinezza*, C, VI, 1: «Già il firmamento si fioria di stelle». Nava ricorda Hugo, *Le poète bat aux champs*, CRB, III, 9-10, e Carducci di *Fuori alla Certosa di Bologna*, OB, 34: «a voi ridon le stelle, fiori eterni del cielo».²⁶

La Cucitrice, infine, pubblicata nell'edizione del 1897, è la poesia del gruppo che presenta la genesi più problematica, lunga circa un decennio, durante il quale numerosi sono i cambiamenti che Pascoli fa sia nel metro, sia nel argomento della poesia.

L'alba per la valle nera
sparpagliò le greggi bianche:
tornano ora nella sera
e s'arrampicano stanche:
una stella le conduce.

Torna via dalla maestra

²⁵ Lettera non datata ad Angiolo Orvieto, citata in LAVEZZI, *op.cit.*

²⁶ LATINI e CIANI, *op. cit.*, p. 416 nota 3.

la covata, e passa lenta:
c'è del biondo alla finestra
tra un basilico e una menta:
è Maria che cuce e cuce.

Per chi cuci e per che cosa?
un lenzuolo? un bianco velo?
Tutto il cielo è color rosa,
rosa e oro, e tutto il cielo
sulla testa le riluce.

Alza gli occhi dal lavoro:
una lagrima? un sorriso?
Sotto il cielo rosa e oro,
chini gli occhi, chino il viso,
ella cuce, cuce, cuce.²⁷

La figura femminile, qui chiamata per nome, è la sorella Maria, e dunque rimanda all'elegia ad essa dedicata (*Sorella*), ma la devozione e l'umiltà con cui la giovane si dedica al cucire e la speranza di una felicità coniugale che la connota, accomunano Maria alle altre protagoniste di questa serie di poesie.

La fonte è di nuovo il frammento 95 di Saffo, che crea dunque un forte legame con *Vespro*, ribadito dal verso 5, in cui ritroviamo anche la stella solitaria, Espero. Infine, i versi 14 e 18 con l'insistenza sui colori del cielo riprendono l'ultimo verso di *Con gli angioli*.

Si può, dunque, notare come, nella prima parte della produzione pascoliana, le stelle ricorrono molto frequentemente, spesso come citazione di altri autori, cosa che avvalorava l'idea di una vera e propria attenzione al tema astrale. Si leggono in *Myricae*, i primi risultati della sua ricerca ancora del tutto *in fieri*, perciò non deve stupire che rappresentino per ora solo espedienti di tipo estetico, mentre più tardi diverranno un vero e proprio strumento per comprendere il mondo.

3.3 X Agosto

Tra le poesie più emblematiche della produzione pascoliana, *X Agosto* non poteva mancare nell'exkursus sul tema astrale tra Otto e Novecento. Iniziata nel 1893 con il nome prima di *Le lagrime di San Lorenzo* e poi *S. Lorenzo*, fu pubblicata solo tre anni dopo con il titolo definitivo. Il nome della poesia però, con il suo focus sulla notte delle

²⁷ *Ivi*, pp. 183 sgg.

stelle cadenti, non deve ingannare, perché il vero centro - emotivo e narrativo - è del tutto biografico e le stelle hanno il compito di mostrare in modo icastico un'azione (quella del pianto) altrimenti logora e non più toccante.

Poi, c'è la poesia *X Agosto*, che varrà per dei singoli acquisti lessicali e sintattici [...], ma in cui il Cielo (con la maiuscola alla fine, quasi divinizzato) si limita a far da cornice alla poesia e da antitesi alla Terra, infinito e immortale con i suoi mondi sereni, senza dir nulla di veramente nuovo.²⁸

Un giudizio, quello di Giannangeli, forse eccessivamente duro, che certo guarda già alle vette della poesia astrale pascoliana come *Il Ciocco* o *Il Bolide*, ma che sorvola su alcuni importanti dettagli della poesia.

San Lorenzo , io lo so perché tanto
di stelle per l'aria tranquilla
arde e cade, perché si gran pianto
nel concavo cielo sfavilla.

Ritornava una rondine al tetto :
l'uccisero: cadde tra i spini;
ella aveva nel becco un insetto:
la cena dei suoi rondinini.

Ora è là, come in croce, che tende
quel verme a quel cielo lontano;
e il suo nido è nell'ombra, che attende,
che pigola sempre più piano.

Anche un uomo tornava al suo nido:
l'uccisero: disse: Perdono ;
e restò negli aperti occhi un grido:
portava due bambole in dono.

Ora là, nella casa romita,
lo aspettano, aspettano in vano:
egli immobile, attonito, addita
le bambole al cielo lontano.

E tu, Cielo, dall'alto dei mondi
sereni, infinito, immortale,
oh! d'un pianto di stelle lo inondi
quest'atomo opaco del Male!²⁹

²⁸ GIANNANGELI, *op. cit.*, p. 260.

²⁹ LATINI e CIANI, *op.cit.*, pp. 347 sg.

Infatti, se nelle poesie analizzate qui sopra le stelle erano parte di uno sfondo paesaggistico che non influiva in modo diretto sul nucleo della narrazione, in questo caso assumono invece un ruolo centrale e si configurano come parte di una «serie di corrispondenze (stelle cadenti : lacrime; rondine : padre; nido : casa), che sfiorano il concettoso»³⁰. Gli astri occupano la prima e l'ultima strofa, facendo da cornice all'avvenimento luttuoso della morte del padre e le ripetizioni presenti (v. 2 e 23 «stelle», v. 4 e 21 «cielo», v. 10 e 20 «cielo lontano») bloccano la poesia in un andamento circolare che ben si adatta all'ossessività della memoria pascoliana.

E' interessante notare come, a partire da questo momento, nelle situazioni di maggior smarrimento e dolore lo sguardo del poeta si rivolga verso l'alto e verso le stelle, a cercare una compartecipazione e, più tardi, un senso, un significato più profondo. Certo, l'immagine delle stelle cadenti come pianto è parte della tradizione popolare-religiosa, ma è anche presente nel repertorio letterario europeo dove si possono individuare alcuni degli autori citati qui sopra come fonte della poesia cosmica pascoliana, ad esempio Hugo.

Al di là della materia biografica, come ha dimostrato Nava, la lirica trae spunto da numerosi e vari precedenti letterari. In Hugo ritroviamo una poesia quale *Les étoiles filante*, CRB, 1-4: [...] [A chi, dunque, il cielo oscuro getta i suoi astri d'oro? Pioggia luminosa nell'ombra, essi cadono, ancora, ancora, ancora!]. Se è poi la leggenda popolare a parlare, a proposito del fenomeno delle stelle cadenti, di «lagrime di San Lorenzo» (questo il titolo della lirica di un tempo), va segnalato che il motivo è già un madrigale di Tasso: «Qual rugiada o qual pianto, / quai lacrime eran quelle / che sparger vidi dal notturno manto / e dal candido volto de le stelle» e in un altro madrigale dannunziano, *Tristezza di una notte di primavera*, IC, II, 1-6: «Poi che su 'l colle già la luna è spenta, / piovono li astri, lacrime immortali, / ne la notte profonda, umida, intenta. // Lacrime di dolor silenziose, / piovon li astri per l'etere. Da quali / occhi? Oh compianto de le oscure cose».³¹

La scelta lessicale di Pascoli in questa poesia è più attenta e colta, i termini scelti si avvicinano ai campi semantici della scienza, come ad esempio «concavo» del verso 4 oppure «atomo» al v. 24. Quest'ultimo termine, di tipo filosofico-scientifico, si ritroverà in un altro componimento di Pascoli dedicato alle stelle ed al cosmo, il *Ciocco*, ma oltre

³⁰ NAVA citato in LAVEZZI G., *op. cit.*

³¹ LATINI e CIANI, *op. cit.*, p. 346.

alla sua ovvia connotazione scientifica, ne racchiude una meno immediata di tipo letterario (come la maggior parte delle fonti scelte da Pascoli):

Nava, rintracciando la voce in Tommaseo, Aleari, Praga, Zanella, Mazzoni, Panzacchi, Fogazzaro, parla di «spiritualismo romantico rivolto a “poetizzare” la scienza». Non si dimentichi, però, data anche l'implicita polemica contro l'indifferenza del cielo, che il termine ha una sua tradizione lucreziana.³²

Il poeta, comunque, non esaurisce qui la sua urgenza, il suo bisogno di esprimere la tragedia da lui vissuta. Molte e altrettanto celebri sono le poesie sullo stesso tema, come ad esempio *La cavalla storna* oppure *Il nido*; nei *Canti di Castelvecchio* poi, Pascoli riprenderà non solo il lutto per la morte del padre, ma anche il tema delle stelle cadenti con *Il Bolide*.

3.4 Il Ciocco

Il *Ciocco* rappresenta, come dice anche Getto, «la più notevole fantasia astrale, sia per l'ampiezza esterna sia per la complessità intima»³³. Poesia atipica all'interno dei *Canti di Castelvecchio*, per struttura metrica e per contenuto, impegnò Pascoli a lungo come testimonia una lettera nel 1902, dove si legge: «E scrivevo quel poemetto, nel quale per tanto tempo mi si è incagliato il lavoro di quest'anno»³⁴.

Il motivo cosmico e scientifico, qui introdotto per la prima volta, verrà ripreso da Pascoli in molti altri componimenti come *Il Bolide*, *La morte del papa*, *La pecorella smarrita*, *La vertigine*, o *Alla cometa di Halley*, con cui instaura una fitta rete di rimandi lessicali e tematici.

Si tratta senza dubbio del più impegnato canto spaziale del Pascoli, della convergenza e ripresa di tutti i suoi spunti, motivi, meditazioni in questo ambito, sicché le poesie che seguiranno potranno considerarsi corollari.³⁵

³² *Ivi*, p. 349 nota 24.

³³ GETTO, *op. cit.*, p. 73.

³⁴ Lettera del 17 ottobre 1902 ad Alfredo Caselli, in <http://pascoli.archivi.beniculturali.it/index.php?id=130&objId=756>

³⁵ GIANNANGELI, *op. cit.*, p. 326.

Il poemetto si divide in due parti perfettamente simmetriche tra loro, la prima dedicata al microcosmo, la seconda al macrocosmo ed entrambe rappresentano una chiara ripresa della *Ginestra* di Leopardi.

La fonte primaria del *Ciocco* è indubbiamente la similitudine della *Ginestra* leopardiana (vv.202-236), che istituisce un paragone tra “un popol di formiche”, schiacciato da un “picciol pomo”, e la condizione degli uomini minacciati dai cataclismi naturali.³⁶

L'attenzione per le formiche occupa, dunque, il primo canto del poemetto, ma con significative variazioni rispetto al precedente leopardiano. Se nella *Ginestra* l'attenzione passava dalle formiche alle profondità del cielo, senza che si istituisse una vera gerarchia ed, anzi, con le due parti che si bilanciavano tra loro, in questo caso invece:

Il motivo delle formiche viene introdotto non più per significare la sorte dell'uomo abbandonato alla violenta e cieca natura [...], ma per suscitare la dimensione dell'infinitamente piccolo proposta nel canto primo a contrasto con quella dell'infinitamente grande presentata nel canto secondo, in modo da formare una struttura a dittico.³⁷

Le formiche non sono più lo specchio della condizione umana, non rappresentano più lo stesso rapporto di forza ripetuto nella sezione successiva della composizione (come in una sorta di proporzione: le formiche stanno all'uomo come l'uomo sta al cosmo), ma invece servono come punto di osservazione per descrivere degli uomini simili a dei, onnipotenti e grandiosi, «mostri dalla ferrea / voce (...) che reggean concavi laghi di sangue ardente»³⁸; i quali, però, a loro volta sono insignificanti all'interno del contesto del secondo canto, a malapena percepibili «sopra un grano di polvere dell'ala / della falena», «spolverio di moscerini»³⁹. Per riuscire a comprendere la grandezza dell'ultimo elemento portato in scena (il cosmo), è necessario aver prima conosciuto i gradini della scala immaginaria che ci hanno condotto ad esso (come la relazione transitiva $a < b < c$: formiche < uomo < cosmo). L'uomo, a cui non viene dedicato nessun canto in modo

³⁶ NAVA G. (a cura di), *Canti di Castelvecchio*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 140.

³⁷ GETTO, *op. cit.*, p. 74.

³⁸ LATINI e CIANI, *op.cit.*, p. 655.

³⁹ *Ivi*, pp. 660 sgg.

esplicito, si delinea negli spazi vuoti, nell'opposizione, occupando perciò, di fatto, l'intera poesia.

Anche il tono è mutato con Pascoli:

Nel Leopardi il linguaggio rimaneva sostenuto, laddove Pascoli anche a livello linguistico *esce fuor di sé* in segno di partecipazione totale alla vita degli animalletti e inventa per questi un linguaggio che sia analogico a quello dell'uomo e non perfettamente lo stesso.⁴⁰

I diversi registri linguistici sfoggiati da Pascoli con gran fluidità a seconda del contesto e delle poesie composte, sempre presenti nella duplice natura delle sue fonti, vengono qui condensati all'interno della stessa composizione: alla prima parte di tono popolare, quasi dialettale, segue la seconda, eroica e sacrale, ma poi di nuovo il registro ritorna sul livello più basso nella chiusura che si focalizza sullo «Zi Meo».

Ci sono sempre in Pascoli due universi: quello guardato dall'uomo di cultura [...] e quello guardato dall'incolto. I due universi creano a volte due personaggi, ipostasi di due civiltà e ceti sociali: Pascoli e Zi Meo, Pascoli e la vecchietta. Ma altre volte il personaggio è uno solo, il Pascoli, che si sdoppia a seconda dei momenti.⁴¹

Pascoli, infine, è in grado di estendere la rappresentazione dell'abisso cosmico in una direzione completamente nuova, non affrontata da Leopardi:

Il tempo, considerato nel suo assoluto ed aperto intervento, determina l'intera prospettiva cosmica del *Ciocco*, ordinata nella duplice lontananza di passato e di futuro, conferendo ad essa una profondità misteriosa e grande che mancava al breve scorcio della *Ginestra*.⁴²

Il futuro, per Pascoli, significa morte e distruzione, una morte che viene analizzata dal poeta in ogni sfaccettatura, descritta in ogni sua ipotesi, fino all'epilogo estremo:

Ma verrà tempo che sia pace, e i mondi,
fatti più densi dal cader dei mondi,
stringan le vene e succhino d'intorno

⁴⁰ GIANNANGELI, *op. cit.*, pp. 330 sg.

⁴¹ *Ivi*, p. 281.

⁴² GETTO, *op. cit.*, p. 78.

e in sè serrino ogni atomo di vita:
 [...]

Ma se al fine dei tempi entra il *silenzio*?
 se tutto nel silenzio entra?
 [...]

Una cripta di morti astri, di mille
 fossili mondi, ove non più risuoni
 nè un appartato gocciolio di stille;
 non fumi più, di tanti milioni
 d'esseri, un fiato; non rimanga un moto,
 delle infinite costellazioni!
 Un sepolcreto in cui da sè remoto
 dorma il gran Tutto, e dalle larghe porte
 non entri un sogno ad aleggiar nel vuoto
sonno di ciò che fu! — Questa è la morte! —⁴³

Con andamento circolare, ecco che dopo essersi allontanato dalla fonte della *Ginestra*, Pascoli ritorna di nuovo a Leopardi, questa volta attingendo alle prose del *Cantico del gallo silvestre* e alla sua profezia di morte, saccheggiandone immagini e lessico:

Verrà tempo, che niuna forza di fuori, niuno intrinseco movimento, vi riscoterà dalla quiete del *sonno*; ma in quella sempre e insaziabilmente riposerete.

[...]

Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro meravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno né fama alcuna; parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un *silenzio* nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso.⁴⁴

Come detto nell'introduzione, però, Leopardi non è l'unica fonte della poesia astrale pascoliana. Sempre in proposito nei medesimi versi appena analizzati, si veda anche quanto essi sembrano collegarsi a *Il nuov'anno* di Tommaseo:

Tempo verrà che in vortice di fiamme,
 Terra, *cadrai* come ruscello in fiume;
 e in maggior cielo emergerai più grande.
 E periranno i soli: e noi vivremo,
 Signor, con teo [...] ⁴⁵

⁴³ LATINI e CIANI, *op.cit.*, pp. 664 sgg.

⁴⁴ LEOPARDI G., *Operette morali*, a cura di MELOSI L., Milano, Bur, 2008, pp. 468 sgg.

⁴⁵TOMMASEO N., citato in GETTO, *op. cit.*, p. 80 [corsivo mio].

La stessa formula, «tempo verrà», introduce due immagini simili, di distruzione e di rovina, ma i due poeti giungono a conclusioni del tutto opposte perché mossi da ragioni diverse: Tommaseo vede Dio come fine ultimo dell'universo e questo gli permette di chiudere con la *certezza* che la vita continuerà, mentre Pascoli può solo formulare delle ipotesi scientifiche che permettano alla vita di rinascere, può solo sperare che due astri morenti scontrandosi generino un nuovo Big Bang.

e forse le macerie anco sommuova,
e batta a Vega Aldebaran che forse
dian, le due selci, la scintilla nuova;

Il motivo cosmico in Tommaseo, pur essendo il poeta aperto alle nuove nozioni scientifiche, mantiene un tono dantesco, un accento biblico [...], è insomma il cosmo davanti a Dio che interessa il poeta. Il rapporto che a lui preme è quello intercorrente fra il mondo e Dio, e non quello fra l'uomo e l'universo.⁴⁶

Questo volgersi a Dio attraverso la contemplazione degli astri accomuna Tommaseo ad un'altra fonte del *Ciocco*: Giacomo Zanella⁴⁷. Nel *Milton e Galileo* un poeta e uno scienziato dialogano, contrapponendo due approcci alla realtà completamente diversi l'uno dall'altro. In realtà Zanella non si abbandona ancora completamente alla poesia dell'astronomia e adotta per tutta la composizione un linguaggio piuttosto tradizionale e letterario, mentre Pascoli mezzo secolo più tardi, non rinuncerà ad utilizzare il più preciso lessico scientifico. Lo spunto originale di quest'opera dello Zanella è l'emozione con cui lo spettatore guarda al cielo, che Pascoli porterà all'estremo, spogliandola allo stesso tempo dei riferimenti religiosi.

Molto significativa è l'emozione provata dallo Zanella, il suo terrore cosmico («...io vidi esterrefatto»): un'emozione che Leopardi e Tommaseo sembrano ignorare, e che soltanto Pascal aveva manifestato in quelle stupende parole [...]: «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie». Questo sentimento di paura di fronte alla realtà cosmica assume nel Pascoli un rilievo fondamentale. [...] Per Zanella (e così per Pascal) si tratta di una commozione religiosa, di uno sbigottimento che rivela la presenza di Dio e che in Dio fiduciosamente si placa.⁴⁸

⁴⁶ GETTO, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁷ cfr. *ivi*.

⁴⁸ *Ivi*, p. 86.

[...]Scender di soli
 Fitta una pioggia per l'Immenso io vidi,
 Quali di rosa colorati e d'oro,
 Quali d'indaco aspersi; astri con astri
 Avvicinarsi e mobili universi
 D'altri universi discovrir la via,
 Io vidi *esterrefatto*; e quando giunta
 Al limitar del vuoto e della notte
 La veduta moria, l'agil pensiero
 Correva ancor gli spazi immensurati
 E novi soli dal fecondo abisso,
 Come sabbia dal mar, nascer vedea.
 sventurato, cui de' cieli aperto
 Il volume non fu! Più sventurato
 Chi nell'ardente poesia de' cieli,
 Stupido testimon, non sente Amore!⁴⁹

Questo sentimento di paura nel *Ciocco*, sembra prendere corpo in modo particolare attraverso l'immagine del fanciullo, simbolo dell'animo umano («Anima nostra! fanciulletto mesto! / nostro buono malato fanciulletto, / che non t'addormì, s'altri non è desto!»), che Pascoli potrebbe aver tratto dal «paragone rivolto ad illustrare la condizione di Galileo esploratore dei cieli («... Come di notte / fanciul smarrito alla foresta intende / strani romor, per cui giganti e mostri / vede atterrito grandeggiar nel buio...»⁵⁰).

Il significato di tutta la poesia, infatti, giace proprio in questo sentimento: il terrore e lo stupore, che sono forse ciò che spinge Pascoli a descrivere il *Ciocco* come «un genere nuovo, tra l'eroico e il familiare»⁵¹.

Il Pascoli canta la crisi dell'uomo quale «misuratore dell'universo», crisi che ebbe inizio con l'affermarsi del sistema copernicano e che generò quel movimento filosofico e letterario il quale si affermò specialmente in Francia, tra il Seicento e il Settecento. [...] Il Pascoli rappresenta, come meglio non potrebbe, lo smarrimento, da parte dell'uomo moderno, di quella certezza che ne faceva il legislatore dell'universo. Quest'uomo non se ne sente più al centro.⁵²

⁴⁹ ZANELLA G., *Milton e Galileo*, https://it.wikisource.org/wiki/Milton_e_Galileo

⁵⁰ GETTO, *op. cit.*, p. 87.

⁵¹ Lettera 26 luglio 1902 ad Alfredo Caselli, in <http://pascoli.archivi.beniculturali.it/index.php?id=121&objId=720>

⁵² GIANNANGELI, *op. cit.*, p. 327.

Tommaseo e Zanella, dunque, sono i poeti che hanno contribuito alla creazione del repertorio di immagini astrali della letteratura italiana, ma anche alcuni autori stranieri, come l'Hugo di *Magnitudo parvi* o il Poe di *Eureka* (probabilmente nella traduzione francese) sono da ascrivere tra le letture che fecondano la poesia pascoliana.

Il rapporto tra i due scrittori si estende e si specifica nella suggestione diffusa, dal Poe offerta al Pascoli, di un determinato clima mentale e sentimentale, di una nozione fantasiosamente scientifica e matematicamente terribile della astronomia. Al Pascoli è toccato insomma di tradurre nel ritmo del verso e di sigillare sotto il segno della poesia una materia che in Poe si avviluppa in astrusi sillogismi e si comprime in faticose considerazioni, e sia pure liberando qua e là l'emozione segreta e profonda che tutta la pervade.⁵³

Se come già detto, però, il linguaggio adottato da Pascoli è quello tecnico e scientifico, sarà opportuno anche cercare di scoprire su quali testi egli abbia fondato il proprio studio. Su tutti, uno di certo salta subito all'occhio, non fosse altro che per la quantità di riferimenti sparsi soprattutto nel secondo canto: l'*Astronomia popolare* dell'astronomo francese Camille Flammarion.

Pascoli segue come fonte l'*Astronomia Popolare* [...] dello scienziato e divulgatore francese Camillo Flammarion, sostenitore d'un evolucionismo di netta impronta spiritualistica e lirico descrittore del mondo celeste.⁵⁴

Basti pensare, un esempio su tutti, ai versi già citati 206-207 del secondo canto («e batta a Vega Aldebaran che forse / dian, le due selci, la scintilla nuova»). Pascoli sembra qui volgere in poesia il seguente passo di Flammarion: «Gli astri risusciteranno dalle proprie ceneri. L'incontro degli antichi frammenti fa scaturire nuove fiamme, e la trasformazione del moto in calore riproduce altre nebulose e nuovi mondi»⁵⁵. Per un'analisi puntuale dei riferimenti all'*Astronomia popolare*, però, si rimanda a Nava *I Canti di Castelvecchio*⁵⁶.

⁵³ GETTO, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁴ NAVA, *op. cit.*, p. 141.

⁵⁵ FLAMMARION C., *Astronomia popolare*, citato in NAVA G., *op. cit.*, p. 175.

⁵⁶ NAVA, *op. cit.*, pp. 167 e sgg. (in nota).

Una volta, dunque, esauriti tutti i precedenti letterari e scientifici, indispensabili per poter comprendere la costruzione della poesia, si passi ora ad osservare il testo vero e proprio del *Ciocco*. Nonostante la perfetta costruzione ed armonia tra le due metà del poemetto, il *Ciocco* è celebre come «fantasia astrale»⁵⁷, come «il più impegnato canto spaziale»⁵⁸ o ancora come «affresco astrale»⁵⁹. Infatti, se è pur vero che eguale numero di versi è dedicato a microcosmo e macrocosmo, è altrettanto innegabile che tutta la forza espressiva si sprigioni dalla seconda metà della poesia, che sembra suscitare emozioni meno artefatte, più struggenti, rispetto alla descrizione del mondo delle formiche.

Pare poi di cogliere, anche in Pascoli stesso, una predilezione per il tema degli astri, tanto che essi sembrano quasi sfuggire alle strette catene della costruzione metrica ed infiltrarsi già nel primo canto. I riferimenti al mondo celeste in qualche modo anticipano e preparano all'esplosione dell'universo che avverrà nella seconda parte: «non c'era nella notte altro splendore / che di lontane costellazioni» (I, vv. 33-34); ai vv. 96-98 il sole viene accostato, con una complessa metafora, alla ragnatela e alla tessitura; e infine la luna, personificata, compare ai versi I, 180-182.

Queste immagini pascoliane hanno qualcosa di diverso, di inquietante, quasi un presentimento della successiva meditazione: e basta analizzare i primi versi, con quel termine «costellazioni» che trasferisce in un clima scientifico il nome familiare delle stelle, con quell'aggettivo «lontane» che comunica un senso di spazi remoti, con quello splendore solitario che par tremare di una luce arcana.⁶⁰

Nel secondo canto, invece, l'astronomia erompe in tutta la sua tangibile esattezza, Pascoli non scorda nulla nella sua descrizione di universo: vi è la forza gravitazionale (II, 11-12); la velocità della terra (II, v. 29); le costellazioni descritte ad una ad una (II, vv. 20-26); i nomi propri delle stelle (Mira e Vega v. 53, Sirio v. 181, Atair e Algol v. 186, e molte altre); l'entropia (II, vv. 95-96), ecc. Eppure, tutto questo non toglie

⁵⁷ GETTO, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁸ GIANNANGELI, *op. cit.*, p. 326.

⁵⁹ RONDONI D., *Lo sguardo, la nebbia, le stelle (per un'interpretazione del vedere pascoliano)*, in *Rivista pascoliana*, n. 3, 1991, p. 142.

⁶⁰ GETTO, *op. cit.*, p. 75.

poeticità all'opera, perché Pascoli dosa sapientemente mitologia, metafore, personificazioni e altre figure retoriche, per donare alla scienza le emozioni che le mancano: «Pascoli insomma trasforma l'astrofisica in poesia»⁶¹.

E la Terra fuggiva in una corsa
vertiginosa per la molle strada,
e rotolava tutta in sè rattratta
per la puntura dell'eterno assillo.
E rotolando per fuggir lo strale
d'acuto fuoco che le ruma in cuore,
ella esalava per lo spazio freddo
ansimando il suo grave alito azzurro.⁶²

Questo lirismo sembra procedere in un crescendo il cui climax viene raggiunto a partire dai versi 220 in poi, dove la disperazione del «fanciulletto», che contempla la propria caducità di fronte al cosmo e l'inevitabilità della propria morte, si fa più angosciata.

io grido il lungo fievole lamento
d'un fanciulletto che non può, non vuole
dormire! di questa anima fanciulla
che non ci vuole, non ci sa morire!
che chiuder gli occhi, e non veder più nulla,
vuole sotto il chiaror dell'avvenire!⁶³

L'ipotesi di rinascita dell'universo, seminata qua e là nei versi precedenti soccombe allo strazio del fanciullo che invoca, supplica, senza trovare risposta nelle stelle «indifferenti». Al v. 241 di nuovo riappare la speranza della continuazione della vita, ma si noti come essa copra pochissimi versi rispetto all'angoscia che permea il poemetto e come sia sottotono rispetto ad essa.

morire, sì; ma che si viva ancora
intorno al suo gran sonno, al suo profondo
oblio; per sempre, ov'ella visse un'ora;
nella sua casa, nel suo dolce mondo:
anche, se questa Terra arsa, distrutto
questo Sole, dall'ultimo sfacelo
un astro nuovo emerga, uno, tra tutto

⁶¹ BOITANI, *Il grande racconto delle stelle*, cit., p. 402.

⁶² LATINI e CIANI, *op.cit.*, pp. 658 sg.

⁶³ *Ivi*, p. 676.

il polverio del nostro vecchio cielo.⁶⁴

Alla fine «la dissoluzione individuale sembra prevalere sulla prospettiva consolatoria della continuazione della vita universale»⁶⁵. Subito dopo, però, la chiusura di tutta la poesia torna alla scena agreste iniziale che Pascoli aveva usato come cornice della narrazione: l'ambientazione è degna della poesia bucolica tradizionale dove, da momenti di vita contadina, nascono gli spunti per riflessioni e meditazioni profonde. A differenza della tradizione classica, però, questa meditazione è individuale, solo il poeta è in grado di vedere oltre il significato immanente delle cose e di spingersi fino a cercare il senso della vita, tutti gli altri invece, possono continuare a vivere la quotidianità senza il turbamento del narratore:

Così pensavo; e lo Zi Meo guardando
ciò ch'io guardava, mormorò tranquillo:
«Stellato fisso: domattina piove».
Era andato alle porche il suo pensiero.⁶⁶

Non vi è disprezzo in Pascoli, che anzi nutre affetto sincero (e forse ammirazione) per un'ingenuità da lui ormai perduta. Questi versi, posti in chiusura, sembrano dunque andare a ristabilire un equilibrio, compensando il «carattere apocalittico»⁶⁷ del poemetto e chiudendo sull'immagine della vita piuttosto che su quella della morte delle strofe precedenti. L'ultima strofa potrebbe anche configurarsi come l'unica soluzione possibile di fronte all'abisso in agguato sopra al capo di ogni uomo: vivere nella semplicità del nido familiare, proprio come fa lo «Zi Meo», che va a dormire «contento» perché gode delle piccole cose senza pensare al senso della vita.

Per strutturare un poema di 528 versi, la cui ispirazione, il cui motivo che tutti ricorda, fosse non una impressione, non una fulgurazione, ma una antropologia calata nella cosmogonia, quale è quella che dà vita al *Ciocco*,

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ MONTELLA F., *Il ciocco di Giovanni Pascoli: un'indagine "astronomica"*, pubblicato 11/01/2015, <http://www.scienze-ricerche.it/?p=1965>

⁶⁶ LATINI e CIANI, *op. cit.*, pp. 676 sg.

⁶⁷ BOITANI, *Il grande racconto delle stelle*, cit., p. 400.

occorre una dote di raro equilibrio, e una «tenuta» poetica, un mestiere non indifferente.⁶⁸

3.5 Il bolide

La poesia *Il Bolide* si riconosce facilmente come parte del progetto pascoliano della poesia astrale, di cui simboleggia la sintesi forse più riuscita, e due poesie in particolare sembrano legate ad essa:

La poesia si ricollega alla riflessione centrale del secondo canto del *Ciocco* [...], e anticipa *la Vertigine*. E' la zona più nuova della poesia cosmica del Pascoli, quella che maggiormente si distacca dai modelli ottocenteschi (l'Hugo, per es.), ancora legati alla corrispondenza rassicurante tra microcosmo e macrocosmo.⁶⁹

Se il *Ciocco* rappresenta una sorta di manifesto della poesia astrale, il *Bolide*, scritto quasi contemporaneamente e contenuto anch'esso nei *Canti di Castelvecchio*, ha un respiro più personale e si allontana dall'approccio filosofico della precedente poesia.

Lo sguardo, infatti, questa volta è più soggettivo, in esso si può sentire l'influsso della temperie decadentista dove, rispetto all'ottocento, il dolore è più tragico perché svuotato dell'eroismo e, all'universalismo romantico si oppone un protagonista non più emblema dell'intero genere umano, ma dotato della propria individualità e del proprio passato. Il paesaggio notturno non è più scientifico e rigoroso come quello del *Ciocco* o della *Ginestra* di Leopardi, ma è rivestito di soggettività, al punto che il fenomeno naturale sembra emanare direttamente dalla paura che ossessiona la mente del poeta e materializzarsi nella meteora che illumina la notte.

E' la rievocazione d'una giovanile fantasia di morte, che si trasforma, per effetto dell'apparizione d'un bolide o meteora, in una sorta di estasi cosmica, che si conclude con il senso della propria piccolezza e del proprio smarrimento in un universo, ormai non più antropocentrico, anzi definitivamente privo di centro.⁷⁰

⁶⁸ GIANNANGELI, *op. cit.*, p. 328.

⁶⁹ *Ivi*, p. 395.

⁷⁰ *Ibidem*.

Il legame con il poemetto didascalico però non si esplica solo attraverso i contenuti, ma anche attraverso dei rimandi autoreferenziali: si veda ad esempio «esili gridi» v. 26 che riprende «l'esile stridio» v. 123 de il *Ciocco*; oppure «infinito stellare» al v. 36 e «infinito riscintillamento» v. 8 de il *Ciocco*.⁷¹

Nel *Bolide*, comunque, le riprese della tradizione non mancano e una fitta rete di citazioni ne punteggia il testo. Prima fonte tra tutti è sicuramente quella dantesca, non solo a causa della struttura metrica mutuata dalla *Divina Commedia* (terzine di endecasillabi in rima incatenata), o perché il semplice contemplare le stelle richiami molti dei passi più famosi di Dante, ma anche per via del lessico scelto da Pascoli, che si presenta ricco di dantismi (per esempio: annerò v.1, o fiumane v.40). Seguono poi i riferimenti a Tasso (il v.23 richiama il madrigale *Qual rugiada o qual pianto*), Leopardi («medicare» al v.27 rimanda al *Dialogo di Plotino e di Porfirio*), Silio Italico e Tacito («bisbiglio truce» vv. 33-34), per cui si vedano le note di Nava in *I Canti di Castelvecchio*.

Passando ora ad analizzare la poesia, si può notare come *Il Bolide* presenti una composizione in due tempi: «la prima [parte] è un preludio all'evento, ed ha la tipica morbidezza di molte prove del Pascoli, la visione consolatrice e rasserenatrice del camposanto, dove i morti sorridono eternamente [...]»⁷² ed è dedicata al pianto dei defunti, al desiderio di annullamento.

[...] Uno schianto;
e su la strada rantolerei, solo...

no, non solo! Lì presso è il camposanto,
con la sua fioca lampada di vita.
Accorrerebbe la mia madre in pianto.

Mi sfiorerebbe appena con le dita:
le sue lagrime, come una rugiada
nell'ombra, sentirei su la ferita.

Verranno gli altri, e me di su la strada
porteranno con loro esili gridi
a medicare nella lor contrada,

così soave! dove tu sorridi

⁷¹ Cfr. NAVA, *op. cit.*, pp. 398 sg.

⁷² GIANNANGELI, *op. cit.*, p. 344.

eternamente sopra il tuo giaciglio
fatto di muschi e d'erbe, come i nidi!⁷³

La seconda invece, si svolge sul piano cosmico, ed è caratterizzata da un'illuminazione quasi sovranaturale sulla fragilità umana.

La luce improvvisa, lo scoppio, il rumore, sono ciò che lega le due parti della lirica:

Mentre pensavo, e già sentia, sul ciglio
del fosso, nella siepe, oltre un filare
di viti, dietro il grande olmo, un bisbiglio

truce, un lampo, uno scoppio... ecco scoppiare
e brillare, cadere esser caduto,
dall'infinito tremolio stellare,

un globo d'oro, che si tuffò muto
nelle campagne, come in nebbie vane,
vano: ed illuminò nel suo minuto

siepi, solchi, capanne, e le fiumane
erranti al buio, e gruppi di foreste,
e bianchi ammassi di città lontane.⁷⁴

La duplicità insita nel testo (il ricordo che si sovrappone al paesaggio, il cielo che funge da specchio alla Terra) è costantemente richiamata dalle ripetizioni che si intrecciano tra i versi, in particolare quelli finali: «mi parve»-«mi pare»; «sentii»-«sentii»; «tra le stelle»-«in una stella»; «scoppio»-«scoppiare»; «cadere»-«esser caduto»; «vane»-«vano».

Inoltre, la concitazione e l'emozione provate dal giovane Pascoli (soggetto narrante della scena) sono abilmente rese mediante climax ed enumerazioni. Prima vi è la messa a fuoco nello spazio dell'elemento che rompe l'equilibrio della prima metà della poesia: «sul ciglio/ del fosso, nella siepe, oltre un filare/ di viti, dietro un grande olmo»; dopodiché la meteora viene descritta attraverso «una progressione ascendente, a cui segue una progressione discendente»⁷⁵, climax e anticlimax sembrano quasi riprodurre il movimento dello sguardo che prima si alza verso il cielo e poi, seguendo la traiettoria del bolide, torna ad abbassarsi.

⁷³ LATINI e CIANI, *op. cit.*, p. 943.

⁷⁴ *Ivi*, p. 944.

⁷⁵ GIANNANGELI, *op. cit.*, p. 399.

Giannangeli, inoltre, sullo stesso frammento richiama l'attenzione sulla

struttura che si apre a ventaglio e si distende complicando la sua sintassi, tendendola e irrobustendola, allorché dalla parte morbida ed idilliaca si passa alla aggressione frontale, come di è detto, del tema spaziale. Si tratta di un periodo che occupa quattro terzine, con paratassi e ipotassi molto mosse, con un verbo («scoppiare») che esplose etimologicamente dall'interno del sostantivo («scoppio»), quasi che la lettera possa e debba assolvere il ruolo di fotografare, semanticamente oltre che foneticamente, il movimento; con un tempo verbale («cadere») che viene subito tradotto al passato («esser caduto») a dire l'effetto che consegue immediatamente all'evento; con enjambement che ripete un aggettivo ed è fortemente pausante («come in nebbie vane, / vano»).⁷⁶

A questo punto si apre la conclusione finale che d'improvviso si allarga ad orizzonti di tipo spirituale ed intimista.

Gridai, rapito sopra me: Vedeste?
Ma non v'era che il cielo alto e sereno.
Non ombra d'uomo, non rumor di péste.

Cielo, e non altro: il cupo cielo, pieno
di grandi stelle: il cielo, in cui sommerso
mi parve quanto mi pareva terreno.⁷⁷

Il poeta è solo nella notte, nessuno risponde alla sua interrogazione («Vedeste?»), il «cielo» invade l'intera scena, tanto che la parola è ripetuta quattro volte in quattro versi. Sembra giganteggiare sopra Pascoli, con le sue «grandi» stelle, all'opposto dei «punti» che descrive Leopardi, un aggettivo scelto da Pascoli con cura se si ripensa all'attenzione che egli dedica nel discorso *La Ginestra* alle grandezze e alle diverse prospettive con cui si può guardare lo spazio:

E guardate le stelle. Pensate, che fu un tempo in cui esse erano credute come appaiono, piccole, atomi di luce.
E la terra allora pareva grandissima al suo abitatore il quale credeva sé stesso dato signore e fine al tutto.
Invece è la terra, piccola, minima, un granello di sabbia. Credere la terra grande e le stelle piccole; o credere, come sono, infinite di numero e di grandezza le stelle e minima la terra: ecco le due religioni.⁷⁸

⁷⁶ *Ivi*, p. 346.

⁷⁷ LATINI e CIANI, *op. cit.*, p. 945.

⁷⁸ PASCOLI G., *Saggi di critica e di estetica*, P. L. Cerisola (a cura di), Milano, Vita e pensiero, 1980, pp. 172 sg.

Il punto di vista, dunque, rispetto alla *Ginestra* è cambiata e Pascoli continua ed estremizza quella perdita di centro descritta nel *Ciocco*, riuscendo qui a rappresentarla con un'ultima strofa lapidaria e commovente, che a ragione viene indicata tra le massime vette della sua poesia:

E la Terra sentii nell'Universo.
Sentii, fremendo, ch'è del cielo anch'ella.
E mi vidi quaggiù piccolo e sperso

errare, tra le stelle, in una stella.⁷⁹

L'uomo è «piccolo e sperso», esattamente come l'orfano della prima metà della lirica: giovane, solo, senza guida.

Al geocentrismo praticamente ancora operante nell'emozione fantastica [...] del Leopardi, il Pascoli sostituisce una visione eliocentrica o addirittura galassiocentrica: o meglio ancora, una visione in cui non si dà più centro di sorta, ma soltanto sussistono voragini misteriose di spazio, di buio e di fuoco.⁸⁰

In questa rivelazione non vi è solo paura, Pascoli è «rapito» e realizza «fremendo» quale sia il posto della Terra nell'universo, vi è dunque sottesa un'estasi dei sensi, una meraviglia di fronte ai fenomeni naturali, venata di inquietudine eppure grandiosa.

il poeta rimpiange non più sé, ma la terra, la vita, il passare di tutto nel gorgo della notte infinita: è un'elevazione, un volo dalle minime o dolorose preoccupazioni personali ad una visione universale.⁸¹

Il cielo non si oppone alla terra, ma la contiene, l'universo non è fatto su misura dell'uomo, egli è solo un ospite, un passeggero. In una sorta di esperienza extracorporea Pascoli è in grado di giudicare sé stesso, ma non si tratta di una sentenza esplicita, essa è tessuta in tutta la lirica nel lessico scelto dall'autore: non vede se stesso «vivere» o «muoversi» sulla Terra, ma «errare», il cielo non «abbraccia» la Terra, ma la

⁷⁹ LATINI e CIANI, *op. cit.*, p. 945.

⁸⁰ GETTO, *op. cit.*, pp. 95 sg.

⁸¹ CAPELLI L. M., *Dizionario Pascoliano, I Commento di Myricae, Canti di Castelvecchio, Primi Poemetti, Nuovi Poemetti*, Livorno, Raffaello Giusti Editore, 1916, p. 38.

«sommerge» e via dicendo. Nell'intento didascalico di Pascoli, questo severo giudizio rappresenta il primo passo per combattere l'arroganza della società a lui contemporanea.

3.6 La pecorella smarrita

Il tema dell'abisso, a cui tanto spazio era stato dedicato nel *Bolide*, si riaffaccia con energia anche nella *Pecorella smarrita*, scritta nel 1906 e pubblicata in *Nuovi Poemetti*. Proprio come nel *Ciocco*, la meditazione coglie il protagonista mentre passeggia per una via e può ammirare il cielo sopra di sé. La figura centrale e narrante è, questa volta, non Pascoli stesso, ma un frate, identificato in Teodosio da Sandetole, amico del poeta e già destinatario di altri componimenti. La forte connotazione religiosa, palese già nel titolo che rimanda ad una famosa parabola evangelica, potrebbe far pensare che qui Pascoli riesca a rappacificarsi con il cosmo, trovandone un senso attraverso la spiritualità. Il cosmo, però, con la sua sola presenza sembra essere una confutazione dell'esistenza di Dio, e Pascoli sembra mutuare questo spunto narrativo ancora una volta dalla *Ginestra* di Leopardi:

[...] E rimembrando
[...]
Che te signora e fine
Credi tu data al Tutto, e quante volte
Favoleggiar ti piacque, in questo oscuro
Granel di sabbia, il qual di terra ha nome,
Per tua cagion, dell'universe cose
Scender gli autori, e conversar sovente
Co' tuoi piacevolmente [...] ⁸²

Vista la quantità di pianeti e mondi esistenti, come si può credere che gli «autori dell'universo», (Leopardi parla degli dei pagani, mentre Pascoli si riferisce a Cristo) abbiano deciso di vivere proprio sulla Terra? La domanda retorica della *Ginestra*, trova qui una risposta precisa attraverso la parabola della pecorella smarrita. Eppure, lungi dal dare una consolazione, sembra sottolineare ancor di più la solitudine del nostro pianeta, «Sola, del santo monte, ove s'uccida, / dove sia l'odio, dove sia la guerra»⁸³. Questo è

⁸² DOTTI, *op. cit.*, p. 456 sg.

⁸³ LATINI F. (a cura di), *Poesie di Giovanni Pascoli, Primi poemetti, Nuovi poemetti, Volume Secondo*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 2008, p. 501.

l'unico luogo in cui vi sia il male, un male che dunque appare ancor più stringente e assume anche connotati morali.

Questo poemetto non fa più intervenire il problema cosmico del male come dolore e della morte come legge della natura, ma quello etico del male come peccato e della morte come delitto [...]. Qui non è soltanto più implorata la liberazione da una paura, ma la redenzione da una colpa. Non è dunque solo più Dio, ma Cristo, ad essere invocato.⁸⁴

Più che nella rivelazione finale, però, la tensione della poesia sembra di nuovo rimanere sull'esposizione del sentimento di spaesamento e sulla descrizione del cosmo. La lezione religiosa non possiede la stessa forza poetica del resto della poesia e sembra configurarsi quasi come un pretesto per poter nuovamente cantare il cosmo.

Pascoli era fatto per sentire i problemi, non per risolverli. Così in religione come in politica. Se l'engagement è talora nelle sue intenzioni e nella sua scrittura, non è mai nella sua più autentica ispirazione. Per questo la sua poesia ha un carattere, direi, «esistenziale» piuttosto che «engagée».⁸⁵

Per questo motivo, se anche la narrazione «si tinge un poco dei colori edificanti dell'apologo»⁸⁶, allo stesso tempo nella *Pecorella smarrita*

Risultano più i caratteri di rêverie che di una meditazione ragionata e sentita.⁸⁷

Pascoli non rinuncia alla terminologia scientifica o ad usare i nomi propri delle stelle, ma ora il linguaggio si fa più affettato e tinto di un lirismo eccessivo:

Su lui, con le infinite stelle, lento,
fluiva il cielo verso la sua foce.

Era il dì del Signore, era l'avvento.
Spariva sotto baratri profondi
colmi di stelle il tacito convento.

⁸⁴ GETTO, *op. cit.*, p. 104.

⁸⁵ *Ivi*, p. 105.

⁸⁶ GIANNANGELI, *op. cit.*, p. 355.

⁸⁷ GIRARDI A. M., *Due «Nuovi Poemetti»: La vertigine – La pecorella smarrita*, in *Rivista pascoliana*, n. 9, 1997, p. 59.

Mucchi di stelle, grappoli di mondi,
nebbie di cosmi. Il frate disse: “O duce
di nostra casa, vieni! Eccoci mondi,,

In quella immensa polvere di luce
splendeano, occhi di draghi e di leoni,
Vega, Deneb, Aldebaran, Polluce...

E il frate udì, fissando i milioni
d’astri, il vagito d’un agnello sperso
là tra le grandi costellazioni

nelle profondità dell’Universo...⁸⁸

Vi si nota quasi una tendenza all’accumulo, che punta più sulla quantità di immagini che sulla loro qualità. Giannangeli osserva a proposito del verso 43 («scheggia, grano, favilla, atomo, nulla!») che «la Terra è definita da una serie di sinonimi che finiscono forse per neutralizzarsi a vicenda»⁸⁹, ma lo stesso si potrebbe dire per i versi 22-23 «Mucchi di stelle, grappoli di mondi, / nebbie di cosmi», e 64-65 «ove s’uccida, / dove sia l’odio, dove sia la guerra».

Noi ti sappiamo. Non sei, Terra, il porto
del mare in cui gli eterni astri si cullano...
un astro sei, senza più luce, morto:

foglia secca d’un gruppo cui trastulla
il vento eterno in mezzo all’infinito:
scheggia, grano, favilla, atomo, nulla!,,

Così pensava: al sommo del suo dito
giungeva allora da una stella il raggio
che da più di mille anni era partito.⁹⁰

Nella poesia, poi, torna ancora una volta il già visto tema della perdita di centro della terra, e con essa dell’uomo:

Le dimensioni consuete paiono squadernarsi, si apre un’inquietudine a cui l’immagine evangelica si oppone come fragile schermo. Lo spazio appare inesorabilmente minacciato dal disordine, cioè dal mutamento in non-spazio, un luogo senza riferimenti (il rovesciamento tolemaico, appunto) in cui il

⁸⁸ LATINI F., *Volume Secondo*, cit., pp. 496 sg.

⁸⁹ GIANNANGELI, *op. cit.*, p. 357.

⁹⁰ LATINI F., *Volume Secondo*, cit., pp. 498 sg.

poeta-osservatore non detiene più un proprio punto di vista e dunque perisce, sembra essere trascinato nella generale dissoluzione.⁹¹

La ripresa si configura non solo tematica, ma come una vera e propria ripresa linguistica e lessicale⁹². Molti dei termini emblematici che avevano contribuito alla fama di Pascoli vengono qui riutilizzati, ad esempio «nebbia» (ripetuta ben due volte nella poesia) che oltre agli echi della Ginestra riprende i versi del *Ciocco*, «atomo» che si rifà alla conclusione di *X Agosto*, e al *Ciocco II* («Io guardo là dove biancheggia un denso / sciame di mondi, quanti atomi a volo / sono in un raggio [...]), versi questi in cui si ritrova anche «sciame [...] di luci».

In cielo e in terra tremulo uno sciame
era di luci. Andavano al lamento
della zampogna e fasci avean di strame.

Ma il frate, andando, con un pio sgomento
toccava appena la rea terra, appena
guardava il folgorio del firmamento:

quella nebbia di mondi, quella rena
di Soli sparsi intorno alla Polare
dentro la solitudine serena.

Ognun dei Soli nel tranquillo andare
traeva seco i placidi pianeti
come famiglie intorno al focolare:⁹³

Per chiudere, infine, si osservi anche la struttura stessa della *Pecorella smarrita*, in cui sembra riflettersi la perdita di prospettiva e di centro analizzata fino ad ora. Infatti, se si mettono uno accanto all'altro l'ultimo verso di ogni sezione della poesia, è possibile leggere la seguente frase: «nelle profondità dell'Universo... / quaggiù ne cerca intanto una, sol una... / la Terra, sola rea, sola infelice.»⁹⁴, che sembra porsi come solenne sintesi del messaggio della *Pecorella smarrita*.

⁹¹ RONDONI, *op. cit.*, pp. 143 sg.

⁹² Si vedano le note di LATINI F., *Volume Secondo*, cit., pp. 493 e sgg.

⁹³ *Ivi*, pp. 502 sg.

⁹⁴ cfr. GIRARDI, *op. cit.*, p. 60.

3.7 La vertigine

Secondo alcuni, l'ultimo guizzo di vera ispirazione cosmica nella poesia pascoliana è rappresentato da un altro dei testi contenuti nei *Nuovi Poemetti*, *Vertigine*. Divisa in due canti proprio come il *Ciocco*, la poesia è preceduta un frontespizio: «*Si racconta di un fanciullo che aveva perduto il senso della gravità...*»⁹⁵. Nonostante il linguaggio non sia di tipo scientifico, il tono e l'impostazione sembrano richiamare un trafiletto di giornale oppure uno di quei casi clinici che, complice la fortuna della psicanalisi ad inizio Novecento, facevano scalpore tra il pubblico. Con Pascoli non è mai semplice delineare chiaramente la linea che separa la poesia dagli spunti della vita quotidiana, perciò è lecita la domanda di Giannangeli:

Una domanda (che può apparire a tutta prima molto ingenua) è questa: qui, in *La vertigine*, il Pascoli è stimolato da un fatto di cronaca - un caso clinico -; o da una lunga ossessiva meditazione, ossia il fatto è stato sofferto in proprio?⁹⁶

Giannangeli sembra propendere per quest'ultima ipotesi, forse Pascoli, dopo un lungo riflettere sui molti testi cosmici della tradizione letteraria, aveva sperimentato in prima persona la sensazione di sradicamento descritta nella *Vertigine*.

Questa «sensazione» è come la paura di annullamento, quell'«inabissarsi in pensiero, come accade talora in sogno, quando ci abbandona a un tratto il peso».⁹⁷

Il lessico stesso ci porta ad identificare il poeta con il protagonista: un *fanciullo*, «il tipo meno adatto, per la sua età, ad essere lacinato dalla cogitazione»⁹⁸. Questo termine, notoriamente caro a Pascoli, che ha goduto di grande fortuna presso la critica, ritorna frequentemente nella produzione del poeta, ed il primo rimando che salta all'occhio è certamente quello con i versi 220-223 del *Ciocco*:

⁹⁵ LATINI F., *Volume Secondo*, cit., p. 508.

⁹⁶ GIANNANGELI, *op. cit.*, p. 357.

⁹⁷ GIRARDI, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁸ GIANNANGELI, *op. cit.*, p. 358.

io grido il lungo fievole lamento
d'un fanciulletto che non può, non vuole
dormire! di questa anima fanciulla
che non ci vuole, non ci sa morire!⁹⁹

Stessa ambientazione spaziale, stesso sentimento di sgomento di fronte alla natura del cosmo tanto diversa da quella umana, stesso lessico. Tanto è vero che persino il titolo stesso della poesia sembra far parte del gioco di citazioni interne di Pascoli:

E la Terra fuggiva in una corsa
vertiginosa per la molle strada¹⁰⁰

In una sola parola si nascondo tre significati: il sentimento di paura, l'*horror vacui* per così dire; il richiamo alle proprie poesie precedenti; e infine la scientificità dell'approccio di Pascoli visto che il termine vertigine «è tecnicismo assai ricorrente nel lessico galileiano a indicare propriamente il moto di rotazione della Terra»¹⁰¹.

I vari livelli di lettura della *Vertigine* appaiono dunque chiari fin dal titolo, ma il più evidente e più duraturo nella mente del lettore è che questa è la poesia «dove culmina l'angoscia degli abissi cosmici, in senso fisico e metafisico»¹⁰².

I

Uomini, se in voi guardo, il mio spavento
cresce nel cuore. Io senza voce e moto
voi vedo immersi nell'eterno vento;
voi vedo, fermi i brevi piedi al loto,
ai sassi, all'erbe dell'aerea terra,
abbandonarvi e pender giù nel vuoto.
Oh! voi non siete il bosco, che s'afferra
con le radici, e non si getta in aria
se d'altrettanto non va su, sotterra!
Oh! voi non siete il mare, cui contraria
regge una forza, un soffio che s'effonde,
laggiù, dal cielo, e che giammai non varia.
Eternamente il mar selvaggio l'onde
protende al cupo; e un alito incessante
piano al suo rauco rantolar risponde.¹⁰³

⁹⁹ LATINI e CIANI, *op. cit.*, p. 676.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 658.

¹⁰¹ LATINI, *Volume secondo, cit.*, p. 506.

¹⁰² GETTO, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰³ LATINI F., *Volume Secondo, cit.*, pp. 508 sg.

Il poemetto si apre subito con l'accento sullo «spavento» del protagonista, rendendo immediatamente chiaro il messaggio che si vuole trasmettere.

Lo spazio resta [...] per il Pascoli la misura del terrore, la misura dell'assenza di Dio.¹⁰⁴

Inizia immediatamente anche il gioco di ripetizioni che connota tutto il testo e che diverrà sempre più evidente con il passare dei versi, ad esempio «voi vedo...voi vedo...» ai vv. 3 e 4; «Oh! voi non siete.... Oh! voi non siete...» vv. 7 e 10.

Si noti, dunque, [...] la iterazione del termine, spesso di una semplice congiunzione o di particelle [...], che funziona come progressiva piattaforma di lancio per la conquista di un ulteriore spazio; la iterazione con l'aggiunta di un membro, a fornire una migliore articolazione all'ingranaggio, e slancio alla fuga [...]; la precisazione sinonimica.¹⁰⁵

Se si volessero andare ad individuare gli altri livelli di lettura, di cui si è parlato per il titolo della poesia, basterà continuare ad osservare queste prime righe.

Oltre al chiaro sentimento di paura, espresso già al primo verso («spavento»), l'auto-citazione fa la sua comparsa al v. 3, questa volta però in relazione alla *Pecorella Smarrita*, di cui si vedano i seguenti versi:

foglia secca d'un gruppo cui trastulla
il vento eterno in mezzo all'infinito:¹⁰⁶

Vi è, infine, anche un riferimento alle scienze esatte, rappresentato dall'attenzione con cui Pascoli descrive il fenomeno delle maree ai versi 10-15, che allo stesso tempo, però, richiamano anche il *Ciocco*, «maree sonore».

Dopodiché si apre la sezione dedicata agli uomini, contro cui il fanciullo si scaglia in modo duro, quasi con sprezzo.

Ma voi... Chi ferma a voi quassù le piante?
Vero è che andate, gli occhi e il cuore stretti

¹⁰⁴ GETTO, *op. cit.*, p. 107.

¹⁰⁵ GIANNANGELI, *op. cit.*, p. 365.

¹⁰⁶ LATINI F., *Volume Secondo*, cit., p. 499.

a questa informe oscurità volante;
che fisso il mento a gli anelanti petti,
andate, ingombri dell'oblio che nega,
penduli, o voi che vi credete eretti!
Ma quando il capo e l'occhio vi si piega
giù per l'abisso in cui lontan lontano
in fondo in fondo è il luccichio di Vega...?
Allora io, sempre, io l'una e l'altra mano
getto a una rupe, a un albero, a uno stelo,
a un filo d'erba, per l'orror del vano!
a un nulla, qui, per non cadere in cielo!¹⁰⁷

Alla contemplazione e alla paura Pascoli, su modello di Leopardi, affianca dunque il rimprovero alla razza umana, che apostrofa sottolineandone la presunzione: «penduli, o voi che vi credete eretti!».

La meschina esclusiva ottica terrena degli uomini sembra essere quasi la forza che li trattiene appesi alla Terra; laddove la coscienza dell'infinito porta inesorabilmente al senso di vertigine.¹⁰⁸

Questo concetto può emergere solo grazie alla contraddizione che si instaura attraverso la riflessione sul cosmo.

Nei due mondi poetici [di Leopardi e Pascoli] l'emblema astrale agisce in modo simile: le stelle, per via della caducità a fianco alla ciclicità, per l'anonimato e la distanza che le caratterizzano sono le interlocutrici ideali per un uomo che avverte nel vivere lo spaesamento e la vacuità. Interlocutrici sorde, ma che paiono accompagnare il vivere umano con i loro movimenti misteriosi e terribili.¹⁰⁹

Leopardi è presente in filigrana in tutta la poesia, dalla costruzione sintattica delle frasi («ma quando... allora io...» e *Ginestra* «E poi che gli occhi a quelle luci appunto / [...] Che sembri allora, o prole / Dell'uomo? »¹¹⁰) al lessico («se mi si sprofondi / l'essere, tutto l'essere, in quel mare» che richiama *L'Infinito*¹¹¹).

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 509 sg.

¹⁰⁸ LATINI, *Volume secondo, cit.*, pp. 509 sg. nota 17.

¹⁰⁹ RONDONI, *op. cit.*, p. 139.

¹¹⁰ LATINI, *Volume secondo, cit.*, p. 510 nota 22.

¹¹¹ cfr. *ivi*, p. 511 nota 13.

Ancora una volta si ripete la struttura già incontrata nelle altre poesie di Pascoli: la narrazione si apre in una dimensione umana, terrena, per poi allargarsi man mano al cosmo. L'uomo, infatti, rivela qui la profonda differenza che lo separa dalle altre creazioni della natura: non ha radici come gli alberi, né un suo ruolo come il mare, ma è soltanto passeggero, senza che nulla lo tenga ancorato ad un luogo. Eppure la maggior parte delle persone non si rende conto di questa situazione perché tiene lo sguardo fisso verso terra, pochi sono coloro che lo dirigono verso il baratro.

II

Oh! se la notte, almeno lei, non fosse!
Qual freddo orrore pendere su quelle
lontane, fredde, bianche azzurre e rosse,
su quell'immenso baratro di stelle,
sopra quei gruppi, sopra quelli ammassi,
quel seminio, quel polverio di stelle!
Su quell'immenso baratro tu passi
correndo, o Terra, e non sei mai trascorsa,
con noi pendenti, in grande oblio, dai sassi.
Io veglio. In cuor mi venta la tua corsa.
Veglio. Mi fissa di laggiù coi tondi
occhi, tutta la notte, la Grande Orsa:
se mi si svella, se mi si sprofondi
l'essere, tutto l'essere, in quel mare
d'astri, in quel cupo vortice di mondi!¹¹²

A questo punto si apre la seconda parte, in cui ha il sopravvento lo smarrimento. Essa riparte con una forte esclamazione e il ritmo procede con un susseguirsi precipitoso di proposizioni per descrivere il cosmo.

Nella visione, che si afferma nella seconda parte, del cielo stellato, ritornano in sintesi i motivi essenziali della poesia cosmica pascoliana: il senso delle distanze spaventose, dello spazio sconfinato, della terra in corsa nel vuoto, della presenza paurosa degli astri avvertiti come mostri favolosi.¹¹³

Il ripetersi concettuale continua ad essere sottolineato da quello lessicale: «penduli... pendere...pendenti...», « sopra quei... sopra quelli...», «correndo... trascorsa... corsa...», così martellante da sfiorare l'ossessivo.

¹¹² *Ivi*, pp. 511 sg.

¹¹³ GETTO, *op. cit.*, p. 106.

Tornano altri termini usati nella *Pecorella Smarrita*, composta solo pochi anni prima, ad esempio «sotto baratri profondi / colmi di stelle» e al verso 4 «quell'immenso baratro di stelle».

Veder d'attimo in attimo più chiare
le costellazioni, il firmamento
crescere sotto il mio precipitare!
precipitare languido, sgomento,
nullo, senza più peso e senza senso.
sprofondar d'un millennio ogni momento!
di là da ciò che vedo e ciò che penso,
non trovar fondo, non trovar mai posa,
da spazio immenso ad altro spazio immenso;
forse, giù giù, via via, sperar... che cosa?
La sosta! Il fine! Il termine ultimo! Io,
io te, di nebulosa in nebulosa,
di cielo in cielo, in vano e sempre, Dio!¹¹⁴

La meta del viaggio non esiste e il sentimento di disperazione che questa rivelazione genera si può spiegare identificando la meta con Dio.

Questo precipitare nello spazio immenso allude anche ad un'idea di infinito e alla ricerca vana di un approdo o del «termine ultimo», cioè Dio, attraverso immagini sorprendentemente vicine alla sentenza dell'uomo folle di Nietzsche, il quale nella Gaia scienza annunciava lo smarrimento nell'abisso del nulla in seguito alla morte teologica.¹¹⁵

Quella della Terra è una «folle corsa», riprodotta tramite l'elenco affannato degli oggetti del firmamento, descritti ciascuno con una serie di aggettivi che rendono il ritmo più affrettato. Vi si può notare un climax (crescente come la paura del fanciullo) nei termini usati, per cui il numero delle stelle sembra moltiplicarsi man mano: «baratro», «gruppi», «ammassi», «seminio», «polverio» di stelle, «mare d'astri», «vortice di mondi». Al contrario di ciò che accade qualche verso prima in cui la terra sembra dissolversi letteralmente sotto le mani del fanciullo che getta la mano «a una rupe», «a un albero», «a uno stelo», «a un filo d'erba», «a un nulla».

¹¹⁴ LATINI, *Volume Secondo*, cit., pp. 512 sg.

¹¹⁵ BARONCINI D., *Pascoli e Caproni: la vertigine del nulla*, in *Rivista pascoliana*, n. 12, 2000, pp. 12 sg.

In un linguaggio spezzato, ansioso, che sconcerta il ricercatore di poesia pura, il patito di Myricae, il Pascoli riesce ad esprimere l'incubo notturno di una caduta in abissi senza fondo, e insieme a comunicare l'angoscia dell'anima smarrita nella ricerca di un inattingibile approdo nel trascendente.¹¹⁶

E' una corsa, però, senza meta, e il protagonista veglia su questo viaggio senza poter sperare in un riposo. La chiusa è tragica e assoluta: proseguirà «in vano e sempre». Giannangeli parla della vertigine come di un «male culturale e letterario»¹¹⁷ ed infatti più ancora che su una nevrosi, il racconto sembra avere le proprie basi nella letteratura. Il precedente non è rappresentato solo da Leopardi, della cui influenza si è già detto, ma ritornano anche altri autori cari al Pascoli cosmico. Primo tra tutti Camille Flammarion, questa volta però non con l'*Astronomia popolare*, ma con *Stella*, «un romanzo siderale»¹¹⁸.

Talvolta mi immagino di trasvolare fin là e contemplo a me d'intorno tutto l'abisso dell'infinito. Ma talvolta ho paura e mi sento attraversata da un brivido di sgomento. L'anima può essa avere le vertigini? Le provai per la sensazione dell'infinito, come l'avevo risentito per quella dell'eternità. Dovetti chiudere gli occhi del mio spirito, non più guardare, astenermi dal pensare. Oh! L'infinito, io lo sento, ma non arrivo a comprenderlo...¹¹⁹

Il tono in Pascoli è certamente più angosciato, il protagonista guarda con disperazione alla propria posizione nel cosmo e, al contrario di Stella Ossian, non è in grado di uscire dalla propria fantasticheria, non può “astenersi dal pensare”. Ciò nonostante i due testi sono strettamente legati, Pascoli sembra rispondere alla domanda di Flammarion «L'anima» (nel *Ciocco* apostrofata «fanciulletto mesto») «può essa avere le vertigini» quando contempla «tutto l'abisso dell'infinito»? La risposta naturalmente è sì, e ad essa si fonde l'influsso dato da alcune righe di Poe, già utilizzate per le poesie precedenti,

¹¹⁶ GETTO, *op. cit.*, p. 107.

¹¹⁷ GIANNANGELI, *op. cit.*, p. 357.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ FLAMMARION C., *Scienza e vita di Camillo Flammarion, Antologia di scritti e pensieri*, citato in GIANNANGELI, *op. cit.*, p. 232.

cariche di tutto lo spavento degli «abissi spalancati più neri dell'Erebo» e delle forze di attrazione operanti «laggiù nell'illimitabile Universo del Vuoto».¹²⁰

Infatti come dice Latini nell'introduzione all'analisi della *Vertigine*:

Sembra privilegiata dal Pascoli la fonte di *Eureka* del Poe (da collegare alle visioni cosmico-apocalittiche del precedente *Colloquio tra Monos e Una*), che si presentava come un «poema in prosa» dal carattere tra scientifico e filosofico [...] con vistose contaminazioni kabbalistiche, rivelando quel suo straordinario eclettismo di pensiero su cui si è soffermata la critica.¹²¹

Ed infine, negli ultimi versi, Getto individua un precedente anche in *Le bonheur* di Sully Prudhomme, anche se esso si attua per contrasto visto che in lui

si assiste ad un trionfale ascendere, non ad un angoscioso precipitare. All'«espoir» del poeta francese, al suo paradiso «où la félicité devient l'apothéose» si sostituisce nel Pascoli un incerto sperare, un disperato anelito, «in vano e sempre», di Dio.¹²²

Il verso 27 di *Vertigine* («io te, di nebulosa in nebulosa») rovescia i versi di *Le Bonheur* («A questa nebulosa segue altra nebulosa, poi un'altra nel mare ondeggiante dell'impalpabile etere»¹²³) in cui Prudhomme prepara alla comunione finale con Dio, togliendovi completamente la fede in una possibile risoluzione positiva.

3.8 Alla cometa di Halley

Alla cometa di Halley, pubblicata nel «Marzocco» il 9 gennaio 1910, chiude simbolicamente la parabola della poesia cosmica di Pascoli, che dai timidi inizi in *Myricae* si era elevata alle vette con il *Ciocco* e il *Bolide*, per poi lentamente tornare ad involversi in sé stessa.

La parola si gonfia baroccamente e la disposizione degli oggetti diventa scenografica, l'impianto di certi monologhi rivela forzatura. [...] In *Alla*

¹²⁰ GETTO, *op. cit.*, p. 105.

¹²¹ GIRARDI, *op. cit.*, p. 52.

¹²² GETTO, *op. cit.*, p. 107.

¹²³ PRUDHOMME S., *Le bonheur*, citato in LATINI, *Volume secondo, cit.*, p. 513, nota 26.

cometa di Halley le espressioni appaiono cristallizzate, aride formule forse per un colore gettato sulla tela senza risparmio.¹²⁴

Il testo, infatti, si presenta artificioso, ricco di aggettivi ed esclamazioni roboanti, che come risultato danno una certa pesantezza, sconosciuta ai veri capolavori del Pascoli.

I

O tu, stella randagia, astro disperso,
che forse cerchi, nel tuo folle andare,
la porta onde fuggir dall'universo!

Le stelle, quando la tua face appare,
impallidiscono; ansa nei pianeti
l'intimo fuoco, alto s'impenna il mare.

Escono le sibille dai segreti
antri d'Uràno. In riva dei canali
di Marte, in pianto, passano i profeti.

Pieno di pianto è il cielo de' mortali
figli del Sole; e sangue rosso piove
nella penombra, a man a man che sali,

degli astri attorno al semispento Giove.¹²⁵

A dare forma alla poesia è lo scontro di due figure, entrambe prese a simbolo di concetti universali: la cometa simbolo del cosmo, dell'infinito, dell'eterno; e Dante Alighieri, simbolo della poesia e dell'uomo in generale. La scelta è interessante, ma questo uso di metafore scoperte toglie al conflitto quella natura quotidiana, con cui ci si poteva facilmente immedesimare, che presentavano i testi precedenti. Siamo nel dominio delle idee, non in quello umano ed è per questo che il pathos rimane freddo inchiostro, nonostante il lessico così carico.

Non tutto è imputabile, naturalmente, alla senilità. Anzi direi che una vena di falsa cosmicità si sviluppa parallelamente ad una più sincera e sofferta che non ha bisogno di irrobustire i suoi timbri per farsi accettare.¹²⁶

¹²⁴ GIANNANGELI, *op. cit.*, pp. 290 sg.

¹²⁵ LATINI F. (a cura di), *Poesie di Giovanni Pascoli, Odi e inni, Volume terzo*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 2008, pp. 199 sg.

¹²⁶ *Ivi*, p. 292.

Il gioco di rimandi intratestuali, si fa fin dall'inizio particolarmente fitto, ed includono oltre ai favoriti di Pascoli, come Flammarion (con il capitolo dell'*Astronomia Popolare* dedicata alle comete), od Hugo (con *La comète*), anche lo stesso Dante, che così si impossessa della poesia sotto tutti gli aspetti.

Quest'ultimo, infatti, lo si riconosce nel metro (terzine dantesche appunto) e nel lessico di tutta la poesia: ad esempio «folle andare» del verso 2 non può non richiamare alla mente Inferno II, 35, VIII, 91, ma soprattutto XXVI, 125 «folle volo»¹²⁷.

Tornano poi fonti già utilizzate, o citazioni alle proprie stesse opere, che però, invece di acquistare forza nel processo di ripetizione, ne escono affievolite, senza originalità. Si veda in proposito il verso 10 «Pieno di pianto è il cielo de' mortali», che riformula *X Agosto* 3-4, con il contestuale riferimento a Tasso già visto sopra.

IV

Egli guardò. Non vide che una selva
oscura, e sopra il sonno delle genti
del mondo reo sentì latrar la belva.

Vide l'abisso con racchiusi i venti,
le fiamme e il gelo, e la perpetua romba
delle grandi acque, e lo stridor dei denti.

Udi l'alto silenzio che rimbomba
eternamente; e il lume del sentiero
scorse, ch'è tra le stelle e la gran tomba.

Egli era il peregrino del Mistero.
E tu la morte gli accennasti, ed esso
la vide, e l'abbracciò col suo pensiero,

e si l'uccise nel potente amplesso.¹²⁸

Se queste, dunque, erano le influenze presenti nella cultura di Pascoli che agirono nel momento della stesura della poesia, si veda ora qual era stata l'occasione che aveva fatto nascere l'esigenza del componimento. Come per altri casi, anche qui lo spunto nasce dalla lettura di un quotidiano: il *Marzocco* del 26 dicembre precedente, dove Robert Davidsohn aveva pubblicato un articolo con il titolo *L'esilio di Dante e la cometa di Halley*. Nel brano si raccontavano gli eventi storici avvenuti nel 1301 a

¹²⁷ cfr. LATINI, *Volume terzo*, cit., p. 199 nota 1.

¹²⁸ *Ivi*, pp. 203 sg.

Firenze e di come il cielo sembrasse rifletterli con fenomeni quali la caduta di meteore e il passaggio della cometa.

V

Ma tu sdegnosa ti spargevi avanti,
torva Cometa, in un diluvio rosso
le miche accese d'altri mondi infranti.

Dante era l'uomo. E tu dicevi: – Io posso
spezzarti, o Terra. E niuno saprà mai
che v'era un globo, ora da me percosso,

nei freddi cieli. Ti disperderai
come una grigia nuvola d'incenso,
o nera Terra! E tu, Ombra, che stai? –¹²⁹

Proprio come in Davidsohn, la cometa ricopre il ruolo di portatrice di sventura, essa porta con sé in « un diluvio rosso» la morte di molti «altri mondi infranti», e sembra ergersi sulla terra come una cupa minaccia.

Solo uno osa opporsi a questa forza naturale, rispondendo alla *minaccia* fisica con la difesa del proprio intelletto, della propria interiorità.

Stava. Egli solo nello spazio immenso
stava a te contro, a guardia degli umani,
astro di morte. – Io mi son un che penso –

egli diceva – e sempre è il mio domani –.

VI

Tu gli solcasti della tua minaccia
la dura fronte; e il pensator terreno
le mani aperse ed allargò le braccia.

E immobilmente ascese tra il baleno
delle tue scheggie, ascese senza fine,
come in un plenilunio sereno.

Gli si frangean, col croscio di ruine,
bolidi intorno; in polvere lucente
ridotto il cosmo gli piovea sul crine.¹³⁰

Dante esprime così il centro del pensiero di Pascoli: contro la morte vi è un solo rimedio, pensare. Con riferimento a Purgatorio XXIV, 52-53 «l' mi son un che, quando /

¹²⁹ *Ivi*, p. 205.

¹³⁰ *Ivi*, pp. 206 sg.

Amor mi spira, noto [...]», ma anche alla locuzione cartesiana «cogito ergo sum», Pascoli pone il pensiero, la cultura e dunque l'arte come unica difesa della dignità umana¹³¹. Non è un caso che a pronunciarla sia proprio Dante, primo poeta italiano delle stelle, colui che in Paradiso XXII, 151 riconosce la piccolezza della Terra chiamandola l'«aiuola che ci fa tanto feroci», ma allo stesso tempo anche il padre della letteratura italiana, della poesia, ed esempio della possibilità di sconfiggere la morte attraverso l'arte.

Ancora una volta, però, la mano del poeta scivola e calca troppo sulla scena:

«Sdegnosa», «torva», «rosso», «accese»: gli epiteti sono certo eccessivi e non ornano più. La situazione peggiora verso la fine, allorché formule precedenti dal poeta rimesse in opera risultano appesantite. Con «bolidi» il Pascoli pluralizza il titolo della sua ormai famosa poesia-manifesto [...] ed è come se perpetrasse un tradimento nei suoi riguardi.¹³²

A questo punto la poesia si avvia alla conclusione, e il tono, se possibile, si alza ancor di più.

Negli occhi aperti, accese appena e spente,
morian le stelle. E Dante fu nessuno.
Terra non più, Cielo non più, ma il Niente.

Il Niente o il Tutto: un raggio, un punto, l'Uno.¹³³

Dante infine muore, ma con lui muoiono anche le stelle (anche se è solo il loro riflesso nelle pupille), non si tratta di una sconfitta ma di una comunione con Dio: «L'intima unione col divino è descritta secondo i tipici gradi dell'estasi, che prevede un annichilazione della persona [...], una perdita delle coordinate spazio-temporali»¹³⁴.

Pascoli in questo momento, sente l'emergere delle novità del Novecento, come dice Baroncini «questi versi contengono un'idea nuova della poesia», ed egli è in grado di

¹³¹ cfr. LATINI, *Volume terzo, cit.*, p. 206 nota 12.

¹³² GIANNANGELI, *op. cit.*, p. 291.

¹³³ LATINI, *Volume terzo, cit.*, p. 207.

¹³⁴ *Ivi*, p. 207 nota 11.

cogliere per primo il «tema del Vuoto e dell'assenza, che costituisce un motivo ricorrente nelle poetiche novecentesche»¹³⁵; ma Giannangeli ha ragione quando scrive:

L'ultimo verso, poi («Il Niente o il Tutto: un raggio, un punto, l'Uno.»), per voler dire troppe cose, e precisare puntigliosamente, finisce per ingorgarsi e non dire più nulla.¹³⁶

Alla cometa di Halley è l'ultimo testo a situarsi nella stagione spaziale pascoliana, non mancheranno altri riferimenti sparsi nelle opere pubblicate in seguito, ma nulla che abbia l'energia e l'unità di intenti di quest'ultima poesia.

La stagione felice per la mietitura astrale del Pascoli è quella che dal primo anno del secolo va, grosso modo, fino al 1908, anno della *Vertigine*. Vero è che, come spesso ho avuto modo di osservare, la linea del cielo non è mai sicuramente discriminabile da quella terrena nel Pascoli e che perfino i tardi *Poemi del Risorgimento* vanno in più punti a parare alle costellazioni.¹³⁷

Nonostante i tentennamenti degli ultimi anni, la poesia cosmica di Pascoli ha raggiunto il proprio scopo, il poeta è arrivato là dove nessuno mai prima era riuscito.

Chi di noi, pur sapendo di astronomia molto più di me che non ne so nulla, sente di roteare, insieme col piccolo globo opaco, negli spazi silenziosi, nella infinita ombra costellata? Ebbene: è il poeta, è la poesia, che deve saper dare alla coscienza umana questa oscura sensazione, che le manca, anche quando la scienza gliene abbonda. E non dico che la poesia non ci si sia provata; ma in parte ed ancora in modo imperfetto.¹³⁸

Quando scriveva queste righe nell'*Era nuova*, forse mai avrebbe potuto immaginare di essere lui stesso la risposta al suo interrogativo, di essere colui che realmente avrebbe trasformato la scienza in poesia, le noiose nozioni astronomiche in veri drammi interiori, la logica in emozione.

¹³⁵ BARONCINI, *op. cit.*, p. 14.

¹³⁶ GIANNANGELI, *op. cit.*, pp. 291 sg.

¹³⁷ *Ivi*, p. 289.

¹³⁸ *L'era Nuova*, in PASCOLI G., *Pensieri e discorsi*, cit., Edizione Kindle.

4. Ungaretti

4.1 Introduzione

Se le scelte metrico-stilistiche di Pascoli mostravano ancora chiaramente la forte influenza degli studi classici e i richiami a temi tradizionali abbondavano nei suoi versi, con Ungaretti si entra in modo deciso nella modernità. La celebre libertà del verso Ungarettiano, infatti, divenne il simbolo della frattura che separa la poesia del Novecento da quella precedente. L'analisi della letteratura del secolo breve si è sempre per lo più concentrata sulle novità e sulle differenze che la separano dalla tradizione, ed Ungaretti si prestava bene a tali confronti. Con una poetica che si sovrapponeva alla propria esperienza biografica e uno stile caratterizzato dalla disgregazione della sintassi e dal procedere per epifanie, il poeta sembra infatti essere il naturale polo oppositivo di autori quali Leopardi, Tasso o Petrarca. Compiendo, però, delle ricerche di tipo tematico si può notare come tutti quanti presentino caratteristiche in comune e come la tradizione permei, se non la forma, il contenuto dell'immaginario moderno. Il firmamento è uno di questi temi: dopo la poesia astrale di Giovanni Pascoli, e i lumi celesti di Giacomo Leopardi, Ungaretti è l'ennesimo poeta ad essere stregato dal cielo notturno, tanto da guadagnarsi il nome di «cantore della notte»¹.

Prima di analizzare l'importanza delle stelle e la loro frequenza nei versi di Ungaretti, però, è interessante notare i legami che presenta con i poeti citati poco fa, con l'intento di comprendere se sia stata la fascinazione per il cielo e gli astri a provocare la predilezione per tali autori o viceversa.

In un'intervista del 1961, recentemente riproposta da Rai Storia, Ungaretti ospite nel programma *Incontro con Giuseppe Ungaretti* a cura di Ettore Della Giovanna, alla domanda «chi si scelse, [Ungaretti], come guida e come maestro quando iniziò, più di cinquant'anni fa, le sue prime poesie?» egli rispose:

I poeti che mi attrassero subito sono due, un poeta italiano, che è Leopardi e un poeta francese, che è Mallarmè. [...] La poesia è poesia quando porta in sé

¹ BOITANI, *Il grande racconto delle stelle*, cit., p. 402.

un segreto. [...] E Leopardi aveva capito benissimo che la poesia doveva contenere un segreto.²

E' facile seguire le tracce di questo amore, si pensi ad esempio alle numerose lezioni che Ungaretti tenne come professore universitario a San Paolo in Brasile tra il 1942 e il 1958, o ai saggi che scrisse indagando poesie come *Ad Angelo Mai*, oppure *La primavera*. Ungaretti stesso ricorda il primo incontro con Leopardi

Quando ero uno scolareto, e avevo quindici o sedici anni, alcuni miei compagni ed io avevamo fatto in quell'anno, due o tre di quelle scoperte che contano in una vita. Avevamo scoperto Nietzsche, Baudelaire e Mallarmé. L'anno prima mi ero avvicinato al Leopardi. Non che potessi capirne se non vagamente il contenuto a quell'età ingenua; ma all'orecchio il Leopardi m'era parso bello perché quei suoni muovevano un turbamento indicibile, impareggiabile del cuore e dei pensieri. Era, per un ragazzo, già questo fatto solo, un grande miracolo [...] Più tardi i medesimi suoni leopardiani - l'orecchio non si inganna - gli si chiarivano come il punto più profondo raggiunto dall'esperienza umana d'un singolo.³

Questa scoperta infantile, racchiude già in sé l'intera essenza della poesia concepita da Ungaretti: una folgorazione data dalla forma esteriore, dall'orecchio, anche se «non si sa cosa sia poi questo orecchio»⁴, a cui segue la rivelazione del segreto che giace dietro all'apparente semplicità della bellezza, lo stratificarsi di significati, che arricchisce e rende più complessa la fascinazione iniziale, senza togliervi nulla.

Com'è che avvenga che una forma possa colpirci per la sua bellezza anche quando ce ne rimanga ancora quasi oscuro il contenuto, e com'è che via via che la nostra esperienza ci porti a decifrarne il contenuto, non ne risulti diminuita, la bellezza, ma più intima, più segreta?⁵

Moltissimi sono gli scritti che Ungaretti dedica a Leopardi e si tratta sempre di pagine colme di passione e ammirazione, in grado di trasmettere la commozione poetica propria solo degli animi sensibili.

² Intervista a Giuseppe Ungaretti di Ettore Della Giovanna, *Incontro con Giuseppe Ungaretti*, RAI, 1961, parte 1. <https://www.youtube.com/watch?v=qPxrFZJXEq4>

³ UNGARETTI G., *Vita d'un uomo, Viaggi e lezioni*, cit., pp. 904 sg.

⁴ Intervista a Giuseppe Ungaretti di Ettore Della Giovanna, cit., <https://www.youtube.com/watch?v=4qbNPMT915A>

⁵ UNGARETTI G., *Vita d'un uomo, Viaggi e lezioni*, cit., p. 906.

Leopardi nostro, forse solo un Blaise Pascal, ebbe un eguale cuore. Non seppe se non amare [...]. Ha accordi infiniti; alla minima sillaba sa infondere immediatezza evocativa, con tocco lievissimo; nel diramarsi atroce della sua vasta dialettica ottiene foga, unità di misura per accenti d'indicibile tenerezza. [...] Non è più letteratura, è primaverile, casta poesia per sempre. [...] Non è oggetto di mano d'uomo tale poesia, tanto ne appare vero il mistero.⁶

Simbolo della poesia per eccellenza, Ungaretti lo prende a modello cercando di replicare questo mistero, senza «quelle difficoltà da letterato che vi metteva Mallarmè»⁷, ma scavando come Leopardi nel significato delle parole e aderendo alla poetica del vero, fino a portarla al completo autobiografismo del *Porto sepolto* o dell'*Allegria di naufragi*.

All'origine della lunga, dichiarata predilezione leopardiana di Ungaretti c'è [...] un motivo spesso taciuto: quello che richiama alla necessità della corrispondenza integrale della poesia con la verità della vita.⁸

Vista, dunque, la costante presenza di Leopardi come modello da inseguire, non è strano che i corpi celesti ossessionino anche la produzione di Ungaretti: si pensi alla luna in *Quale grido* o *La luna rimarrà la luna*, ma anche alle parole di Boitani che ben sintetizza il ruolo delle stelle nella produzione del poeta:

Ungaretti, il poeta della nuova generazione, il cantore della notte e della luna, spalanca subito uno spazio stellare immenso. Da *L'allegria* sino a *Il taccuino del vecchio* le stelle accompagnano fedelmente la sua esperienza esistenziale e la sua poesia.⁹

Ungaretti poneva una grande attenzione nella scelta di ogni singolo termine e il celebre lavoro di *labor limae* garantiva la sopravvivenza solo alle parole «pure», ricche di significato, perciò non va sottovalutata l'importanza di un tema ricorrente come quello delle stelle.

⁶ Idem, *Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, M. Diacono e L. Rebay (a cura di), Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1982, pp. 444 sg.

⁷ COLAMEDICI A., *Intervista a Giuseppe Ungaretti*, pubblicato il 4/06/2017. <http://tlon.it/intervista-a-giuseppe-ungaretti/>

⁸ DOLFI A., *Leopardi e il novecento, Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 9.

⁹ BOITANI, *Il grande racconto delle stelle*, cit. p. 402.

Sulla scia del poeta recanatese, infatti, il firmamento svolge spesso la funzione di specchio della vita umana, che messa a confronto con lo spazio infinito del cosmo rivela tutta la sua vanità. Al contrario che in Leopardi però, tale confronto non è sempre negativo, e spesso lo sguardo rapito al cielo di Ungaretti sembra avvicinarsi a quello meravigliato e a tratti estatico di Pascoli.

A causa della propria esperienza biografica nelle trincee della prima guerra mondiale, Ungaretti «sperimentò subito sulla propria pelle l'amarezza, il senso della precarietà umana e un vero e proprio spossamento materiale e spirituale»¹⁰, a cui però contrappose sempre l'attaccamento alla vita e il tentativo di riscatto. Se la trincea, dunque, era l'incarnazione del polo negativo, la natura e i paesaggi (ancor più se sterminati) non potevano che rappresentare quello positivo.

Le stelle hanno per Ungaretti funzione salvifica: aprono il cuore e l'universo alla speranza e all'allegria, alla rinascita e alla scoperta.¹¹

Un viaggio durato oltre mezzo secolo quello delle stelle nella poesia di Ungaretti, che per questo motivo arriva a toccare tematiche anche molto diverse tra loro, come la fede religiosa, l'amore e la morte. Non si può, dunque, procedere per generalizzazioni, ma si veda ora di volta in volta quali significati si nascondono dietro le singole occorrenze.

4.2 Notte di maggio; In galleria

La sezione *Ultime*, appartenente a *L'Allegria*, nonostante il titolo fuorviante, risale al «periodo precedente la guerra» e contiene poesie «che seguivano un indirizzo che la guerra avrebbe completamente travolto»¹², esse rappresentano dunque un momento di relativa ingenuità nella vita del poeta, quando gli orrori della trincea erano ancora sconosciuti.

¹⁰ GASPARINI A., *Ungaretti e la precarietà della vita umana*, pubblicato il 14/12/2012, <http://www.patrialetteratura.com/ungaretti-e-la-precarieta-della-vita-umana/>

¹¹ BOITANI, *Il grande racconto delle stelle*, cit., p. 403.

¹² UNGARETTI G., *Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, cit., p. 816.

A dominare l'immaginario vi è l'opposizione tra due nuclei tematici, «il mondo della nebbiosa metropoli milanese in dissonanza col solare universo africano»¹³, che allude al «dramma esistenziale dell'io lirico (la noia, la solitudine, il sentimento di estraneità dalla città [...]) in interazione dialettica col recupero memoriale dei paradisi perduti della terra africana»¹⁴.

Sono nato al limite del deserto e il miraggio del deserto è il primo stimolo della mia poesia. [...] perché l'origine della poesia, è un'altra, è più segreta, è più fonda: l'origine della poesia è il contatto dell'uomo con Dio, è il contatto dell'uomo che non sa, che non potrà mai sapere.¹⁵

Notte di maggio e *In galleria* si presentano come due poesie strettamente legate tra loro, quasi un distico, che descrive le stelle in due contesti situazionali diversi, il primo positivo, l'altro negativo, reiterando attraverso di esse l'opposizione tematica (Alessandria-Milano) che caratterizza la sezione.

Notte di maggio, poesia brevissima, quasi un haiku, è caratterizzata dalla tenerezza della descrizione e dalla grazia del dettato.

Notte di Maggio

Il cielo pone in capo
ai minareti
ghirlande di lumini¹⁶

Come si vede, le stelle non vengono nominate mai in modo esplicito, si è in grado di cogliere l'allusione dell'ultimo verso solo alla luce della lettura del titolo («notte») e della parola «cielo» al v.1, eppure esse campeggiano nella mente del lettore. Guardando la struttura della poesia, infatti, si nota come «lumini» (la metafora che rappresenta le stelle) si trovi in una posizione privilegiata, inoltre esse sono parte del complemento oggetto, che viene posticipato rispetto alla sua normale occorrenza dopo il verbo

¹³ PAGLIA L., *L'urlo e lo stupore, lettura di Ungaretti, L'Allegria*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 62.

¹⁴ *Ivi*, p. 62.

¹⁵ UNGARETTI G., *Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, cit., p. 817.

¹⁶ *Idem, Vita, poetica, opere scelte*, Milano, il Sole 24 ore, 2007, p. 143.

inserendovi i complementi di moto a luogo e di termine, con una pausa che va ad evidenziarle.

Anche dal punto di vista del significato le stelle hanno una particolare importanza, infatti esse appaiono come il punto di mediazione tra due estremi: l'alto e il basso, il cielo e la terra, la luce e l'oscurità.

Tale collegamento si concretizza nella suggestiva metafora assoluta dei «lumini» (introdotta e proseguita dall'azione metaforica del verbo «pone in capo»), collegata con il nesso prepositivo all'altro veicolo metaforico «ghirlande», e connotata da un movimento di grazia primaverile e di partecipazione affettuosa e quasi di comunione nuziale, con l'allusione alle coroncine dei fiori nel rito orientale delle nozze, ed introdotta, inoltre, dal duplice meccanismo di umanizzazione («pone in capo») del cielo e della terra (la quale è presentata in restrizione di sineddoche: «minareti»¹⁷).

L'allusione alle nozze mistiche tra cielo e terra, dunque, oltre che dal procedimento di umanizzazione, è data anche dalla parola «minareti», che rimanda ad una dimensione religiosa e da «ghirlande», che come già visto richiama il rito nuziale. Questo ultimo termine però, nasconde anche una serie di allusioni letterarie, in particolare a due poeti francesi che l'hanno usata sempre collegata agli astri. Il primo è Apollinaire, che in *All'Italia* scrive «E le notti s'adornano di ghirlande di fulgori»¹⁸, mentre l'altro è Mallarmé «lusso, sala d'ebano, in cui per sedurre un re si torcono nella morte ghirlande celebri»¹⁹. Inoltre il termine implica «un ulteriore passaggio metaforico interno (fiori disposti in ghirlanda)»²⁰: perciò nell'immaginazione le stelle prima si trasformano in fiori e poi questi vengono accomunati alle ghirlande nuziali. Come si è visto nella nota alla poesia di Pascoli *Con gli angioli*, l'immagine degli astri come fiori è molto comune nella tradizione letteraria e Ungaretti se ne serve in un contesto che ricorda e replica la dolcezza del componimento pascoliano.

¹⁷ PAGLIA L., *L'urlo e lo stupore*, cit., p. 74.

¹⁸ APOLLINAIRE, *All'Italia*, citato in PAGLIA, *L'urlo e lo stupore*, cit., p. 74.

¹⁹ MALLARMÉ, *Quand l'ombre menaçait de la fatale loi*, citato in PAGLIA, *L'urlo e lo stupore*, cit., p. 75.

²⁰ PAGLIA L., *L'urlo e lo stupore*, cit., p. 74.

La poesia che segue, invece, stravolge completamente il tono della narrazione. *In galleria*, infatti come si deduce anche dal titolo, sposta il setting nel pieno della metropoli milanese in cui tutto è freddo e distaccato, persino le stelle.

In Galleria

Un occhio di stelle
ci spia da quello stagno
e filtra la sua benedizione ghiacciata
su quest'acquario
di sonnambula noia²¹

Si ripresenta l'opposizione tra alto e basso, cielo e terra, proprio come nella poesia precedente, ma questa volta i due estremi non trovano una comunione, e le stelle invece di essere suggello dell'unione, rimangono estranee: si vedano i verbi «spiare» al v. 2 e «filtrare» al v. 3, che sottintendono una barriera, un ostacolo.

La fonetica si irrigidisce in modo deciso, e si può notare un'abbondanza di fonemi duri come /k/, /g/ e /q/, «occhio, quello, questo, ghiacciato, acquario», che sottolineano la connotazione negativa dei termini utilizzati, tra cui «spiare, stagno, ghiacciata, sonnambula, noia». Il campo semantico dell'acqua appare come l'unica cosa che accomuna il cielo e la terra, il primo descritto con parole come «stagno» e «ghiacciato», la seconda con «acquario».

Tutta la poesia sembra muoversi in un mondo immaginario, di tipo naturale, solo dal titolo si comprende che, invece, la narrazione si svolge nel pieno della brulicante attività umana: la Galleria Vittorio Emanuele II. Grazie al titolo dunque si può riconoscere la cupola della galleria dietro il termine «occhio» e le vetrine dietro «acquario», un termine che porta alla deumanizzazione delle persone, viste come dei pesci.

Il messaggio della poesia dunque è quello di una critica alla vita moderna, di cui la galleria milanese appare il simbolo, e alla sua vanità che imprigiona gli uomini nella noia e nella ripetitività priva di significato delle convenzioni e delle mode. Le stelle, e dunque la natura, non possono che apparire distanti e distaccate da tutto ciò,

²¹ UNGARETTI G., *Vita, poetica, opere scelte*, cit., p. 144.

I deitici «quello» e «questo» stabiliscono l'asse oppositivo fondamentale tra il cielo stellato e la terra (Yang e Yin), suggerendo sotterraneamente, nello stesso tempo, il rispecchiamento simmetrico e la distanza, il contrasto, o l'ostilità, insinuati nella formulazione metaforica coordinata con quella ossimorica: la benedizione, ironicamente, ghiacciata - in opposizione implicita al calore affettivo o religioso dell'atto benedicente - che connota la filtrante luce astrale della fredda indifferenza, o dell'occhiuta inquisizione spionistica, o addirittura dell'influenza negativa sul mondo umano sottostante.²²

Tale indifferenza rammenta quella di un'altro astro, la fredda e tacita luna del *Canto notturno* di Leopardi, e allo stesso tempo anche i versi del *Ciocco* di Pascoli:

Io mi rivolgo [...]
alle Pleiadi, ai Carri, alle Corone,
indifferenti al tacito disastro;²³

Questa coppia di poesie giovanili di Ungaretti, dunque, presenta già una grande variabilità di possibili significati per le stelle, viste fin da subito non come mero dettaglio paesaggistico, ma come fonte di significati profondi. Nella prima viene raffigurata l'Africa in un ricordo del passato, nella seconda composizione vi è Milano nella contemporaneità, il caldo del deserto si oppone alle stelle ghiacciate dell'Italia, la nostalgia di un Eden ormai perduto si bilancia con la noia esistenziale della modernità.

4.3 Dannazione; Risvegli

Nella sezione *Il porto sepolto* le stelle si presentano ancora una volta attraverso una coppia di componimenti in successione l'uno all'altro, *Dannazione* e *Risvegli*. Entrambi riportano la stessa data, quella del 29 giugno 1916 e sembrano configurarsi come due fasi successive della stessa riflessione. Ungaretti in questi versi medita sulla fede e sulla religione e come vertice lirico di ciascuna poesia pone un interrogativo esistenziale: «perchè bramo Dio?» e «Ma Dio cos'è?».

Dannazione (29 giugno 1916)

Chiuso fra cose mortali

²² PAGLIA L., *L'urlo e lo stupore*, cit., p. 76.

²³ LATINI e CIANI, op. cit., p. 675.

(anche il cielo stellato finirà)
Perché bramo Dio?²⁴

Il primo componimento è brevissimo, appena tre versi fulminei che, di fronte al cosmo, sondano gli spazi della metafisica e della filosofia.

i tre versi di «Dannazione» [...] sono piuttosto tre clausole, tre pezzi di lingua autonomi, calati nel silenzio, ognuno (un ottonario, un endecasillabo, un senario) con un'articolazione propria e aperta non sulla continuazione logica o ritmica del discorso, ma sullo spazio bianco, ossia sul silenzio che conchiude le cose espresse compiutamente, eppure così poderosamente stretti fra loro dal nesso grammaticale (apposizione, proposizione principale, proposizione causale) e dal giro ritmico culminante nella tronca dell'endecasillabo e rallentato in un senario solenne e conciso.²⁵

L'approccio di Ungaretti di fronte a Dio non è ancora quello cattolico tradizionale (a cui si convertirà solo nel 1928), ma è già interamente religioso, l'autore stesso in proposito scrive:

Certo, e in modo naturale, la mia poesia, interamente, sino da principio, è poesia di fondo religioso. Avevo sempre meditato sui problemi dell'uomo e del suo rapporto con l'eterno, sui problemi dell'effimero e sui problemi della storia.²⁶

Infatti, come spiega Giachery, «non è [...] davvero possibile ripensare l'opera di Ungaretti espungendone il sacro, l'elemento religioso, il quale non soltanto è presente, ma centrale, come tensione di fondo, come atmosfera, come fermento dialettico, come tormento, come spiraglio di speranza, come motivo di riflessione sull'esistenza e sulla storia, come lievito di poetica»²⁷.

La domanda posta all'ultimo verso sottintende un dubbio, che insieme al titolo stesso e al verbo «bramare», dipinge il desiderio come autodistruttivo, un'illusione lesiva e inutile, nulla di più lontano dalla fede che ci si aspetta dal buon cristiano.

²⁴ UNGARETTI G., *Vita, poetica, opere scelte*, cit., p. 165.

²⁵ PASOLINI P., *Un poeta e Dio*, in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 354 sg.

²⁶ UNGARETTI, *Vita d'un uomo, Tutte le poesie*, Milano, Arnoldo Mondadori Editori S.P.A, 1979, p. 533.

²⁷ GIACHERY E. e N., *Ungaretti «verticale»*, Roma, Bulzoni Editore, 2000, p. 65.

«La religiosità di Ungaretti compare sopra tutto in certi culmini quando per un estremo di sofferenza egli sente il bisogno di rivolgersi in alto; il dolore strappa un grido e il poeta presume ci sia chi possa ascoltarlo. In questo senso rappresenta un'evasione dal finito; Ungaretti pone Dio dove altri poeti posero l'infinito».²⁸

Nel pieno della guerra, il poeta tocca con mano la caducità del mondo accanto a lui e questo lo porta a guardare tutto con occhi diversi, tanto che persino «il cielo stellato» (simbolo da sempre dell'eternità, o perlomeno di un tempo arcano e misterioso per la mente umana) è destinato a «finire».

L'intimo spazio drammatico della coscienza, [è] spalancato però a comprendere le dimensioni più ampie, cosmiche e metafisiche, in un rovesciamento di prospettive che appare la caratteristica specifica della poesia: il microscopico spazio intimo diventa palcoscenico universale.²⁹

Ungaretti, però, non è certo il primo a ipotizzare la fine dell'universo: sulla scia di Flammarion numerosi versi furono scritti sull'argomento da poeti come Tommaseo, Zanella, Leopardi e, più di tutti, Pascoli.

Una cripta di morti astri, di mille
fossili mondi, ove non più risuoni
nè un appartato gocciolio di stille;
non fumi più, di tanti milioni
d'esseri, un fiato; non rimanga un moto,
delle infinite costellazioni!
Un sepolcreto in cui da sè remoto
dorma il gran Tutto, e dalle larghe porte
non entri un sogno ad aleggiar nel vuoto
sonno di ciò che fu! — Questa è la morte! —³⁰

Questo frammento del *Ciocco* doveva esser noto a Ungaretti se nella poesia successiva si ritrovano le parole «goccioline di stelle», ispirate certo da «gocciolio di stille». Lo stesso sbigottimento, lo stesso sconforto e disillusione anima i due poeti al cospetto del cosmo: l'uno un fiume in piena di parole e visioni, l'altro con poche righe strappate all'«aridità allucinante»³¹ della sua ispirazione.

²⁸ MARIO LUZI, citato in GIACHERY E. e N., *op. cit.*, p. 67.

²⁹ PAGLIA L., *L'urlo e lo stupore*, cit., p. 107.

³⁰ LATINI e CIANI, *op. cit.*, p. 673.

³¹ UNGARETTI G., *Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, cit., p. 816.

La disperata protesta di fronte alle limitazioni delle cose (e dell'io), che si rivela nel drammatico punto di domanda, e fonicamente nello sciame allitterativo della sorda gutturale /k/ che si dirama dall'esordio a tutta la poesia [...], trova, per la straordinaria e folgorante inversione sintattica, la liberazione nella sua rincorsa solo nel punto di arrivo semantico, e fonico, nella deriva dell'ultima parola: Dio.³²

Non solo Ungaretti non trova risposta, proprio come Pascoli al termine del *Ciocco*, ma la poesia si interrompe bruscamente, non vi è la saggezza popolare dello Zi' Meo a ristabilire l'equilibrio, o la spiegazione teologica della *Pecorella smarrita*. Ungaretti si limita a fotografare il momento ed è solo nella poesia successiva che il poeta si concede lo spazio per una riflessione più articolata.

Risvegli (29 giugno 1916)

Ogni mio momento
io l'ho vissuto
un'altra volta
in un'epoca fonda
fuori di me

Sono lontano colla mia memoria
dietro a quelle vite perse

Mi desto in un bagno
di care cose consuete
sorpreso
e raddolcito

Rincorro le nuvole
che si sciolgono dolcemente
co' gli occhi attenti
e mi rammento
di qualche amico
morto

Ma Dio cos'è?

E la creatura
atterrita
sbarra gli occhi
e accoglie goccioline di stelle
e la pianura muta

E si sente
riavere³³

³² PAGLIA L., *L'urlo e lo stupore*, cit., p. 107.

³³ UNGARETTI G., *Vita, poetica, opere scelte*, cit., pp. 166 sg.

Il titolo, *Risvegli*, getta sui versi di *Dannazione* l'atmosfera di un sogno, se non addirittura quella di una situazione di trance, di estasi mistica. I temi della poesia, come indica anche Paglia sono:

La rivelazione del mistero della vita, e il riconoscimento di sé [...] nella profondità del tempo e nello spazio esterno, le dimensioni esistenziale e spazio-temporale.³⁴

Le prime due strofe sono una vera e propria descrizione dello stato psicologico in cui si trovava il poeta durante la stesura di *Dannazione*, Ungaretti descrive la sensazione della pre-esistenza, il perdersi nella profondità della propria anima per raggiungere delle verità universali.

E' nella terza strofa che avviene il risveglio vero e proprio, il ritorno al presente e alle «care cose consuete», è chiara la consolazione che il poeta ne trae, ma non si è ancora giunti alla riappacificazione. Infatti dopo aver citato la transitorietà delle nuvole (cioè della natura) e quella della vita umana («amico morto») lo sguardo di Ungaretti scivola di nuovo a fissare l'eterno, l'infinito «Dio cos'è?».

La potente immissione nel tempo sacro (suscitata dalla inquietante domanda «ma Dio cos'è?») nella vicenda naturale ed umana, induce (riproponendo in tonalità più alta la prima, minore, consolazione domestica) il recupero degli elementi dissonanti, terrifici, il loro inserimento nei ritmi vitali, la reintegrazione del disordine, della morte nell'armonia cosmica connotata dalla metafora di fecondità della pioggia di stelle che si proietta (con l'identificazione tra l'io e il cosmo dettata dalla traslazione semantica: la terra-io che accoglie l'acqua e dal quasi perfetto anagramma GoCCIOLE-aCCOGLIE sul piano fonico) sull'aspettativa muta della terra (immagine in cui si celebra l'unione degli elementi complementari del cosmo).³⁵

La paura prende di nuovo il sopravvento, al creatore si sostituisce la «creatura» e si noti che non parla di «uomo», Ungaretti entra in comunanza con il tutto e trova in ciò la salvezza. Le «goccioline di stelle» e la «pianura muta» che accoglie dentro di sé, rappresentano il cielo e la terra, le due metà del cosmo, che insieme sono in grado di ristabilire l'equilibrio.

³⁴ PAGLIA L., *L'urlo e lo stupore*, cit., pp. 107 sg.

³⁵ *Ivi*, p. 108.

Ancora una volta, nel segno dell'acqua celeste, si celebra la raggiunta armonia dell'io, ancora tremante nello smarrimento creaturale [...], che riprende possesso di sé.³⁶

Pasolini nel suo saggio *Un poeta e Dio* indaga a fondo questa coppia di poesia che ha perfettamente inquadrato nelle seguenti righe:

E' chiaro che qui il «Dio» è ben lontano da quello apostrofato nella «Pietà» e da quello glorificato in «Mio fiume»: è ancora impersonale, nozione non ancora semanticamente violata che si identifica con il futuro ponendosi con puro moto musicale in contrasto con il presente. Il Dio dell'Allegria non è che il termine antitetico di «cose mortali»: tutta la lirica si riduce a questi due temi contrapposti ma immobili. «Risvegli» è una di quelle composizioni rarefatte il cui capolavoro è forse «Vanità», dove meglio si configura l'ineffabilità ungarettiana, la parola in trasparenza, il sintagma volatilizzato in nuclei verbali senza peso; e dove si riscontra quella situazione di abbandono, di confidenza, di allegria, molto giovanili, che sono il sottofondo fisico più ancora che psicologico del primo libro ungarettiano.³⁷

4.4 La notte bella

La notte bella, scritta appena qualche mese più tardi, rappresenta una delle poesie fondamentali della sezione *Il porto sepolto*. Nella versione definitiva, dopo il notevole lavoro di rifinitura formale e sostanziale che ha addirittura dato vita ad una seconda lirica *Universo*, *La notte bella* rappresenta l'apice del panismo ungarettiano, dove la comunione con la natura crea una gioia travolgente e totalizzante. Il poeta sembra dunque proseguire e potenziare la linea narrativa proposta in *Risvegli*, allontanandosi dal pessimismo legato alla visione del cosmo di Leopardi e Pascoli, per avvicinarsi piuttosto a quello di Chateaubriand o D'Annunzio.

La notte bella.
Devetachi, il 24 agosto 1916

Quale canto s'è levato stanotte
che intesse
di cristallina eco del cuore
le stelle

Quale festa sorgiva
di cuore a nozze

Sono stato

³⁶ PAGLIA L., *L'urlo e lo stupore*, cit., p. 109.

³⁷ PASOLINI P., *op. cit.*, p. 357.

uno stagno di buio

Ora mordo
come un bambino la mammella
lo spazio

Ora sono ubriaco
d'universo³⁸

Il paesaggio notturno ricopre il ruolo centrale in questa lirica, facendosi specchio (e allo stesso tempo origine) del percorso interiore del poeta proprio come è solito accadere in tutta la tradizione ungarettiana.

Vorrei [...] richiamare su un fatto l'attenzione degli ascoltatori: come mi appariva il paesaggio in quelle prime poesie. Era colto nell'attimo, in un attimo che poi si protraeva in me in un modo infinito.³⁹

La notte bella si sviluppa dall'intersezione di due serie metaforiche e tematiche: la prima di diffusione in cerchi sempre più ampi dell'io nello spazio dilatato a coprire l'universo («stelle-spazio-universo»), la seconda di discesa, o almeno di ripiegamento, nelle profondità dell'io (e delle fonti della vita, individuabili nella simbologia dell'acqua, esplicita dello «stagno» e sotterranea degli attributi «cristallina, sorgiva») con la finale compenetrazione o sintesi dei due movimenti che [...] si risolvono quasi in una coincidenza o sovrapposizione di cuore e universo.⁴⁰

Il «canto» sprigionato dal paesaggio eleva il poeta ad una condizione incontaminata dalla sofferenza della guerra, pura, in cui la felicità scaturisce dalla bellezza.

Il canto notturno lega, qui, il cuore del poeta e le stelle. [...] Questo cuore che, cantando - celebrando il proprio rito nuziale con la natura e traendone poesia - «intesse» le stelle, dando loro la struttura chiara e densa del cristallo, è il luogo dove tutto soffre e tutto si rivela a contatto appunto con le stelle.⁴¹

Fin dalla prima strofa questa comunione si rivela totalizzante, infatti si ripercuote su tutti i sensi del poeta: il «canto» e l'«eco» introducono l'udito, i verbi «intessere» e «mordere» mettono in campo le mani e la bocca rimandando dunque al tatto e in modo indiretto al gusto, «cristallina» e «stelle» infine tornano alla dimensione della vista.

³⁸ UNGARETTI G., *Vita, poetica, opere scelte*, cit., p. 179.

³⁹ UNGARETTI G., *Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, cit. p. 819.

⁴⁰ PAGLIA L., *L'urlo e lo stupore*, cit., p. 127.

⁴¹ BOITANI. *Il grande racconto delle stelle*, p. 402.

La folgorante novità delle immagini fa scattare il corto circuito semantico costituito dalla complessa metafora di fusione stelle-cuore, per cui si realizza la straordinaria operazione metaforica di trapungere 'la stoffa' del cielo stellato col filo del canto in cui si libera la pienezza del «cuore» il quale assume la funzione di centro motore del movimento metaforico (avvalorato dalla epanafora), e la cui azione continua nella strofa successiva con la evidenza della sua ebbrezza dionisiaca sprigionata dalla figurazione delle nozze.⁴²

Questa apertura all'insegna delle stelle altro non è che un'anticipazione, una descrizione in tono minore delle strofe quattro e cinque. Infatti, se da subito a colpire è la grande complessità della lirica, che si presenta come un compatto intreccio di allitterazioni, anafore e metafore, la strofa centrale si rivela presto come lo spartiacque centrale attorno a cui ruota tutta costruzione. Diversi sono i segnali che lo confermano, sia dal punto di vista stilistico che contenutistico: per prima cosa tutte le altre strofe iniziano con un'anafora, le prime due con «quale canto» - «quale festa» (oltre che con l'epanafora «cuore» vv. 3 e 6), le ultime due con «ora mordo» - «ora sono», creando due blocchi distinti e separati. Dal punto di vista della *consecutio temporum*, poi, la terza strofa appare come un flashback rispetto alla prima parte del componimento, che come spiega Paglia ha lo scopo di aumentare la *suspance* e accrescere l'effetto dell'esplosione finale.

I tempi della sequenza causale-temporale, in realtà, sono sfasati rispetto allo sviluppo competitivo, così che si realizza un'inversione nella direzione della freccia del tempo, con un'anticipazione degli eventi della prima e seconda strofa rispetto a quelli della terza che, invece, sono cronologicamente precedenti.

La sfasatura ha la funzione di anticipare su una tonalità più bassa, di trasognata, meravigliata gioia, il motivo della comunione con l'universo, affermato al diapason del tripudio nelle ultime due strofe, staccandolo con l'interposizione del tema del ripiegamento, ad arte dirottato dalla progressione temporale, in modo da determinare la massima intensificazione del motivo stesso.⁴³

Infine, se si osserva anche il contenuto e i campi semantici a cui le strofe attingono, si noterà che dopo uno sguardo verso l'alto e la luce, la terza strofa richiama il «buio» e la negatività dello «stagno», specchio d'acqua immobile e torbido per antonomasia. Sul fondale oscuro di questi versi, le ultime due strofe sono così in grado di mostrare tutto il

⁴² PAGLIA L., *L'urlo e lo stupore*, cit., p. 129.

⁴³ *Ivi*, p. 128.

loro slancio sfolgorante che porta il lettore al centro dello spazio e del cielo dei primi versi.

La dilagante apertura e comunione cosmica [...] potenzia al massimo grado le premesse delle prime due strofe, sprigionandosi dalla bellissima e sconvolgente comparazione (il cui primo termine è a sua volta una metafora: «mordo [...] lo spazio») del moto di possesso, addirittura aggressivo, da parte dell'io-bimbo, dello spazio parificato al seno materno, fonte vitale, che rinvia all'ultima fulminante metafora multipla (verbale e prepositiva) di ubriacatura cosmica.⁴⁴

L'ultima sezione è dunque composta di due ardite metafore, la prima, dell'«io-bimbo» potrebbe in un certo senso avvicinarsi all'anima-fanciullo del *Ciocco*, ma Paglia⁴⁵ ne individua la fonte in un poeta francese caro ad Ungaretti: Rimbaud. Nel poema *Soleil et chair*, dove più volte si fa menzione dello spazio e delle stelle, un'immagine torna ossessiva: quella della nascita e dell'uomo visto come neonato.

Je regrette les temps de la grande Cybèle
Qu'on disait parcourir, gigantesquement belle,
Sur un grand char d'airain, les splendides cités;
Son double sein versait dans les immensités
Le pur ruissellement de la vie infinie.
L'Homme suçait, heureux, sa mamelle bénie,
Comme un petit enfant, jouant sur ses genoux.
– Parce qu'il était fort, l'Homme était chaste et doux. ⁴⁶

La differenza fondamentale tra i due è che il poeta francese nel suo componimento guarda al passato, ad un'epoca di perduta purezza, perciò non può esservi che nostalgia e idealizzazione di un mondo perduto per sempre. Ungaretti invece vive nel presente, egli si scopre neonato, dunque innocente, grazie alla mediazione della natura.

Le stelle sono simbolo di bellezza, fonte vitale, che donano all'io una vera e propria rinascita, diventando polo oppositivo della guerra, portatrice di orrore e morte.

⁴⁴ *Ivi*, p. 129.

⁴⁵ Cfr. *Ibidem*, nota 104.

⁴⁶ RIMBAUD A., *Poésies, Une saison en enfer Illuminations*, France, Gallimard, 1973, p. 24.

4.5 Sereno

In *Sereno*, scritta nel luglio del 1918, il poeta affronta uno dei temi tipici della poesia astrale: la brevità della vita umana. Ungaretti si trova al fronte e mentre osserva una limpida notte estiva è colpito dalla rivelazione (che tanti scrittori prima di lui aveva già messo in versi): l'uomo non è che una breve apparizione «presa in un giro immortale».

SERENO
Bosco di Courton, luglio 1918

Dopo tanta
Nebbia
a una
a una
si svelano
le stelle

Respiro
Il fresco
che mi lascia
il colore
del cielo

Mi riconosco
immagine
passeggera

Presa in un giro
immortale⁴⁷

Proprio come nella *Notte bella* nei due poli che si instaurano tra i versi, si possono riconoscere, da un lato l'interiorità del poeta e dall'altro la natura, quest'ultima occupa le prime due strofe della lirica, che la descrive attraverso un lessico semplice che rimanda ai sensi: la vista («nebbia», «svelano», «colore»), l'olfatto («respiro»), il tatto («fresco»). Ma questo scorcio, descritto in modo tanto tangibile, può nascondere facilmente un significato allegorico, iniziando così da subito l'intreccio tra i piani di narrazione:

Il progressivo disvelamento del cielo stellato, dopo tanta nebbia, corrisponde a quello dell'io lirico a se stesso.⁴⁸

⁴⁷ UNGARETTI G., *Vita, poetica, opere scelte*, cit., p. 218.

⁴⁸ UNGARETTI G., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2009, p. 902 (commento), citato in BOITANI, *op. cit.*, pp. 402 sg.

L'animo umano è offuscato dagli avvenimenti terreni e dalla meschinità della guerra, e tramite la comunione con la natura si purifica, riuscendo ad elevarsi e a ritrovare quello che è il proprio posto nel mondo.

Nella seconda parte, più breve ma più intensa, Ungaretti cerca di definire il senso ultimo della vita umana, ogni termine è isolato in un verso per dargli maggiore risalto e profondità: l'uomo non è che un'«immagine», qualcosa di bidimensionale, dunque poco incisivo, e a caricare ancor di più questa fragilità vi è l'aggettivo «passeggera», sottolineato ancor di più dall'opposizione con l'ultima strofa, in cui non solo il cielo, ma l'universo tutto è descritto come un «giro immortale». Il paragone non è certo nuovo, ma assume una profondità e una tragicità ancor maggiore quando si pensa che la poesia fu scritta al chiudersi del primo conflitto mondiale, quando la morte era divenuta ormai una presenza familiare per i giovani soldati, dando al termine «passeggera» un significato ancor più incisivo.

La struttura della poesia, all'apparenza semplice, è invece ricca di moti e contro-moti che si intrecciano e si oppongono tra loro:

Si realizza una straordinaria equazione poetica, complessa figurazione speculare e antitetica, avvalorata dalla simmetria strofica e dal rispecchiamento fonico. Nella sua limitatezza, l'io lirico si pone di fronte (in contemplazione visiva) al mistero sconfinato del cielo (prima e seconda strofa), così come (con l'occhio della mente) si riconosce "immagine passeggera", inserita, però, in una totalità cosmica, "in un giro / immortale" (terza e quarta strofa). Scatta, pertanto, l'antitesi (ma anche la comunione) tra l'umano e il cielo (polo inferiore e superiore) che si rispecchia nella dialettica tra la parte (effimera, "passeggera") e il tutto ("immortale").⁴⁹

Il rispecchiamento fonico, infatti, va a sottolineare questi rimandi interni, in una composizione perfettamente calibrata, anche grazie a stesure e interventi successivi alla prima versione. L'ultima strofa ne è un perfetto esempio, in cui ogni termine si lega agli altri: il pronome «mi», si riflette specularmente nel verso successivo con «immagine», che a sua volta riecheggia nell'ultimo verso con «giro immortale», mentre nel mezzo troviamo in rimando fonico tra «presa» e «passeggera».⁵⁰

⁴⁹ PAGLIA L., *L'urlo e lo stupore*, cit., p. 173.

⁵⁰ cfr. *Ivi*, pp. 173 sg.

Nonostante il dramma della mortalità, che si intreccia con le vicende biografiche del poeta, nel componimento convive anche una sensazione di pacificazione e armonia con il flusso naturale, che più di tutto risalta nel titolo (*Sereno*), come se il riconoscere la propria piccolezza permettesse di sopportare o addirittura dimenticare i dolori umani, lasciando spazio solo alla calma e alla contemplazione della bellezza.

Lo svelarsi del cielo stellato è speculare rispetto all'atto di autoriconoscimento dell'io lirico ("mi riconosco"), con la differenza che il primo è movimento di rivelazione oggettiva (verso l'esterno), anche se la forma riflessiva ("si svelano") insinua quasi la consapevolezza delle stelle, e il secondo è atto di autocoscienza (*in interiore hominis*).⁵¹

Ottimismo, calma, senso di comunione. Queste sono le emozioni ultime trasmesse dalla poesia, nulla di più lontano dal pessimismo della *Ginestra* o dallo smarrimento del *Ciocco*, tradizione che Ungaretti conosce e ribalta, si pensi al verso del *Canto notturno* «E noverar le stelle ad una ad una» a cui fa da specchio quasi perfetto la prima strofa («a una / a una / si svelano / le stelle»).

Il rapporto con Leopardi, però, è molto più complesso di una semplice opposizione: il modello infatti per questa lirica si potrebbe individuare nella chiusa dell'*Infinito* (mi sovvien l'eterno, / E le morte stagioni, e la presente / E viva, e il suon di lei. Così tra questa / Immensità s'annega il pensier mio: / E il naufragar m'è dolce in questo mare), il poeta recanatese non guardava alle stelle e al cosmo, certo, ma *dolcezza* ed *eterno* sono tra le parole chiave che definiscono l'ispirazione di *Sereno*.

L'armonia dunque, è il segno distintivo di questa poesia, che attraverso l'uso sapiente di tutti gli artifici retorici rende al meglio il paesaggio descritto: le stelle che appaiono nel cielo illuminano progressivamente la scena e portano nell'animo di Ungaretti il sollievo e il refrigerio della notte, cosicché l'uomo trova consolazione nella natura.

4.6 Stelle

Quasi dieci anni dopo *Sereno*, il firmamento torna protagonista di una delle liriche del *Sentimento del tempo*, durante la maturità del poeta le stelle sembrano acquistare

⁵¹ *Ivi*, p. 173.

importanza, piuttosto che perderla, tanto da occupare (in quasi tutte le liriche in cui compaiono) la posizione preminente, ossia il titolo. E' il caso ad esempio di *Stelle*, scritta nel 1927 e appartenente alla sezione *Sogni e Accordi*.

Stelle

Tornano in alto ad ardere le favole.
Cadranno colle foglie al primo vento.
Ma venga un altro soffio,
ritornerà scintillamento nuovo.⁵²

Particolarmente complesse sono le figurazioni che popolano questi pochi versi, tanto da permettere interpretazioni della lirica anche molto differenti tra loro, aumentandone il fascino e il mistero.

Lo straordinario potere di suggestione della poesia deriva dalla bivalenza (ed interazione) dei piani metaforici (indotta dall'ambiguità o confusione dei ruoli del veicolo e del tenere, e dalla duplicità a livello topologico tra l'ES della dislocazione in alto delle stelle e l'IN dell'interiorità che si proietta nella verticalità della fantasia favolistica), che crea un alone di diffusione semantica, inducendo ad una lettura in filigrana su due livelli di senso paralleli, ma anche confluenti, e che si illuminano ognuno delle connotazioni e delle suggestioni dell'altro: quello naturalistico (delle stelle, delle nuvole e della doppia azione del vento), e quello figurato della fantasia (dell'abitudine, e della rinascita dell'immaginazione) il quale, nel rovesciamento quasi completo della funzione di veicolo, diventa l'argomento principale della comunicazione poetica.⁵³

Secondo una delle interpretazioni possibili, le favole (e dunque le stelle) rappresenterebbero i sogni della gioventù, vinti dalla vecchiaia (il «primo vento»), ma in grado di risorgere grazie all'incontro con Dio (l'«altro soffio»). Altri vi hanno visto l'opposizione tra la vita (la luce del firmamento), che il trascorrere del tempo (il soffiare del vento) spazza via, e la morte (rappresentata dal buio della notte), che si risolve con la speranza cristiana della vita eterna nell'aldilà.

Nonostante siano tutte ipotesi ugualmente plausibili, l'interpretazione più diffusa è quella che rimane su termini generici, avvalorando e contenendo in sé anche le altre

⁵² UNGARETTI G., *Vita, poetica, opere scelte*, cit., p. 276.

⁵³ PAGLIA L., *Il grido e l'ultragrido, Lettura di Ungaretti (Dal Sentimento del Tempo al Taccuino del Vecchio)*, Firenze, Le Monnier Università, 2009, p. 72.

posizioni citate: le speranze degli uomini vengono vanificate dalle delusioni, ma sono pronte a rinascere non appena possibile.

Ungaretti usa due metafore di tipo naturale per trasmettere questo altalenarsi di positivo e negativo: la prima è appunto quella delle stelle, che il vento nasconde o rivela con il passaggio delle nuvole, mentre la seconda è il ciclo vitale delle foglie, che cadono ad autunno per germogliare nuovamente in primavera. Come nelle prime prove poetiche dell'*Allegria*, cielo e terra formano una diade inscindibile, al pari dell'opposizione tra alto e basso:

La metafora massima stelle-favole [...] scatta proprio dalla connessione dei tratti della verticalità (l'altezza della collocazione nello spazio celeste delle stelle e la levitazione immaginativa delle favole: le stelle raggiungono la culminazione spaziale dell'ES così come le favole occupano il culmine fantastico o, per precisa commutazione, il profondo dell'interiorità dell'IN), del brillio (il fuoco favoloso della fantasia, e lo scintillio delle stelle) ed anche della limpidezza della luce (dell'infanzia e delle stelle).⁵⁴

Una variazione, però, rispetto a poesie quali *In galleria* o *Risvegli*, è data dall'assenza di parole provenienti del campo semantico dell'acqua, a cui invece si sostituisce quello del fuoco. Questa scelta potrebbe essere collegata all'accostamento con l'idea delle favole narrate la notte accanto al fuoco⁵⁵, ma è più probabile che il primo verso abbia trovato la propria origine nella lettura del verso leopardiano «E quando miro in cielo arder le stelle [...]» del *Canto notturno*, che ha poi portato con sé il proprio repertorio semantico.

Questa brevissima lirica, dunque, torna a prendere ad oggetto gli astri, senza ignorarne l'eredità tradizionale, e dando loro un importante ruolo nel rappresentare l'interiorità del poeta, con un originale approccio, che li ribalta: da simbolo di eternità essi diventano emblema di precarietà e ciclicità naturale.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 71 sg.

⁵⁵ Cfr. *Ivi*, p. 72.

4.7 Silenzio stellato

A chiudere la raccolta *Il sentimento del tempo*, Ungaretti pone un piccolo componimento astrale, quasi un *haiku*, che giungendo ai massimi livelli del suo ermetismo, reitera le immagini delle poesie precedenti.

Silenzio stellato

E gli alberi e la notte
Non si muovono più
Se non da nidi.⁵⁶

In questi tre versi fulmini si condensano tutte le coppie oppostive che Ungaretti aveva già associato al tema delle stelle: cielo-terra, alto-basso, luce-buio; accanto a cui fanno la loro comparsa silenzio-rumore ed immobilità-movimento.

Per permettere una tale condensazione in uno spazio così breve il poeta si avvale di metafore, allusioni, sinestesie, personificazioni e via dicendo, che creano un caleidoscopio di sensazioni; i sensi sembrano confondersi tra loro, il mondo intorno al poeta si dilata e si altera fino ad assumere sembianze del tutto inedite.

Contemporaneamente la notte si estende nella progressione dell'oscurità (la negazione della luce) su cui si stacca la congiunzione sinestesica (visivo-auditiva) del «silenzio stellato» proposto dal titolo, nella doppia opposizione ossimori e sinestesica: oscuro-luce e oscuro-silenzio, per cui le vibrazioni luminose (piano visivo) delle stelle coincidenti colla totalità del silenzio (piano auditivo), coniugato al negativo come mancanza di suono, si innestano sulla dilatazione oscura della notte e sul minuscolo pigolio degli uccelli.⁵⁷

La solennità eterna ed immobile del cielo incombe sulla vita che brulica tra gli alberi, evocando le immagini delle formiche del *Ciocco*, la cui influenza è avvalorata dalla scelta di Ungaretti del termine «nidi», quasi una firma poetica del Pascoli.

Viene a configurarsi un quadro cosmico in cui la notte, che si trova al centro della dialettica e del rispecchiamento tra macrocosmo («stelle») e microcosmo («nidi»), appare sollecitata egualmente dall'infinitamente grande e dallo straordinariamente piccolo tra i cui poli scocca la scintilla elettrica dell'opposizione-connessione sul piano luminoso-cinetico-auditivo, per cui il minuscolo dei nidi si parifica (e si rispecchia) alla dimensione sconfinata

⁵⁶ UNGARETTI G., *Vita, poetica, opere scelte*, cit., p. 334.

⁵⁷ PAGLIA L., *Il grido e l'ultragrido*, cit., p. 125.

delle stelle, egualmente minuscole se viste nella prospettiva terrestre (e tale riconduzione delle stelle al microcosmo ornitologico ricorda il pascolano «pigolio di stelle»⁵⁸).

La sensazione trasmessa al lettore da *Silenzio stellato*, non è più l'ottimismo e la speranza che Ungaretti aveva associato al paesaggio notturno fino a questo momento, la scena è invasa da una sotterranea malinconia, una dolce tristezza allusa ma mai spiegata, che ben si adatta al modello pascoliano del *Gelsomino notturno*.

4.8 Ultimi cori per la Terra Promessa

Gli *Ultimi cori per la Terra Promessa* furono scritti da Ungaretti tra il 1952 e il 1960 ed appartengono all'ultima fase della produzione dell'autore, *Il taccuino del vecchio*, la raccolta che chiude il viaggio poetico iniziato con il *Porto sepolto*. Rispetto alle poesie precedenti, qui si nota come l'ampiezza del respiro sia notevolmente estesa (ben ventisei tratti o cori), ma allo stesso tempo caratterizzata da un'estrema frammentazione interna, sia dal punto metrico che narrativo.

Ungaretti traendo spunto dalla modernità (un volo in aereo o il lancio dei satelliti nello spazio) si scopre a riflettere sulla natura umana, trovandovi soltanto la fuggevolezza della vita e la solitudine dell'individuo, temi che poi approfondirà nella successiva *Stella*.

I temi [...] dei sentimenti, della vita e della fine dell'amore, e dell'ossessione della morte, sono al centro della meditazione poetica di Ungaretti nella sequenza dei ventisette tratti degli *Ultimi cori per la Terra Promessa*.⁵⁹

La «dilatazione su scala cosmica [...] del dramma della solitudine e dell'incomunicabilità»⁶⁰ avviene solo a partire dal coro sedici, ma Ungaretti prepara già dall'inizio il lettore concentrandosi sulla dimensione umana della tragedia.

Quando un giorno ti lascia,
Pensi all'altro che spunta.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 125 sg.

⁵⁹ *Ivi*, p. 218.

⁶⁰ *Ivi*, p. 219.

È sempre pieno di promesse il nascere
Sebbene sia straziante
E l'esperienza di ogni giorno insegna
Che nel legarsi, sciogliersi e durare
Non sono i giorni se non vago fumo.⁶¹

L'ultimo verso del terzo tratto, come nota anche Paglia⁶², è una variazione di alcuni tra i più celebri versi della letteratura italiana: «quanto piace al mondo è breve sogno» (Petrarca), «Amiam ché non ha tregua / con gli anni umana vita e si dilegua» (Tasso), «Che è mai la vita? / è l'ombra d'un sogno fuggente» (Carducci), «come tutto al mondo passa / E quasi orma non lascia» (Leopardi).

La prima parte, dunque, si dedica al primo termine di paragone, ossia microcosmo della vita umana, mentre a partire dal coro dieci viene introdotto il tema della notte:

Le ansie che mi hai nascoste dentro gli occhi,
Per cui non vedo che irrequiete muoversi
Nel tuo notturno riposare, sola
Le tue memori membra,
Tenebra aggiungono al mio buio solito,
Mi fanno più non essere che notte,
Nell'urlo muto, notte.⁶³

Nella strofa i termini che rimandano alla notte sono moltissimi e si susseguono in una «martellante sequenza lessicale, articolata nel campo semantico dell'oscurità»⁶⁴ costituita da: «non vedo», «notturno», dall'epanastrofe sinonimica di «tenebra» e «buio solito», e dall'epifora «notte» in posizione di rilievo a fine verso. Campo semantico da sempre collegato a significati di angoscia e di morte, esso è condizione necessaria affinché risalti il tema del cosmo, che rappresenta l'opposto.

I *Cori* 15-16-17-18 possono ricondursi al versante vitale e cosmico, coniugando einsteinianamente luce, spazio e tempo.⁶⁵

⁶¹ UNGARETTI G., *Vita, poetica, opere scelte*, cit., p. 414.

⁶² Cfr. PAGLIA L., *Il grido e l'ultragrido*, cit., p. 221.

⁶³ UNGARETTI G., *Vita, poetica, opere scelte*, cit., p. 417.

⁶⁴ PAGLIA L., *Il grido e l'ultragrido*, cit., p. 225.

⁶⁵ *Ivi*, p. 228.

Le stelle, eterne, immobili ed immense, sono la rappresentazione di tutto ciò che manca all'uomo, ma allo stesso tempo (grazie alla personificazione) rappresentano lo specchio della solitudine e dello spaesamento umano.

La solitudine degli astri, riflesso e proiezione di quella umana [...] si dispiega, e quasi si compenetra (nel 16) negli sconfinati scenari della notte risucchiata nel vuoto siderale, o, al contrario (nel 17), della folgorazione luminosa degli spazi «abbaglianti».⁶⁶

Ecco, allora, che nei Cori sedici e diciassette, tornano le insistenti ripetizioni, al cui centro si pone la parola chiave «stella», polo naturale ed esteriore. Da essa si irradiano le allitterazioni del fonema /l/ e /s/, che la parola condivide con il polo umano ed interiore: «solitudine».

16
Da quella stella all'altra
Si carcera la notte
In turbinante vuota dismisura,

Da quella solitudine di stella
A quella solitudine di stella.

17
Rilucere in veduto d'abbagliati
Spazi ove immemorabile
Vita passano gli astri
Dal peso pazzi della solitudine.⁶⁷

L'energia di questi versi, il movimento «turbinante», tanto raro nelle liriche di Ungaretti, ricorda il ritmo incalzante che caratterizzava la poesia astrale di Pascoli, ricca di scoppi, lampi (come in *Bolide*) o di velocità vertiginose (come nel *Ciocco*). Questo avvicinarsi al modello pascoliano genera un'associazione tra il verso 52 di *Vertigine* («da spazio immenso ad altro spazio immenso») e «da quella solitudine di stella / a quella solitudine di stella»⁶⁸, non una citazione perfetta, ma nemmeno una coincidenza, dato che ad essa si affiancano altri riferimenti concettuali (come l'opposizione microcosmo-macrocosmo).

⁶⁶ *Ivi*, p. 229.

⁶⁷ UNGARETTI G., *Vita, poetica, opere scelte*, cit., p. 419.

⁶⁸ Cfr. LATINI, *Volume Secondo*, cit., p. 512 nota 24.

I Cori 16 e 17, composti in occasione del lancio dei satelliti artificiali, spostano su scala astrale il dramma della solitudine nella dilatazione cosmica del deserto esistenziale dell'io (e del mondo umano), nella proiezione dallo spazio delimitato (IN) del microcosmo a quello spalancato (ES) del macrocosmo, e dal tempo breve dell'esistenza umana a quello «immemorabile» degli astri.⁶⁹

Pur non essendo tra le liriche più famose o più belle di Ungaretti, gli *Ultimi cori per la Terra Promessa*, rappresentano un importante punto d'accesso per comprendere in che modo il tema astrale sia maturato con il trascorrere degli anni e ne segna sicuramente un punto di svolta. Manca qui l'intuizione folgorante di poesie come *La notte bella* o la densità di *Silenzio stellato*, e le pesanti metafore rendono la lettura difficoltosa, ma essa è l'unico caso in cui il firmamento sia presentato scopertamente come inquietante e come contralto della fugacità della vita umana, dando alle stelle una sfumatura nuova nella produzione ungarettiana.

4.9 Stella

Nel 1969, appena un anno prima della propria morte, Ungaretti lascia un'ultima testimonianza del suo percorso come «cantore della notte»⁷⁰. Pubblicata in *Dialogo*, la poesia *Stella* è in grado di vivificare un'immagine che potrebbe essere banale cambiando la prospettiva tradizionale: Ungaretti presenta un rapporto tra uomo e stelle che si svolge uno-a-uno.

Stella,
mia unica stella.
Nella povertà della notte, sola,
Per me, solo, rifulgi,
Nella mia solitudine rifulgi,
Ma, per me, Stella
Che mai non finirai d'illuminare
Un tempo ti è concesso troppo breve,
Mi elargisci una luce
Che la disperazione in me
Non fa che acuire.⁷¹

⁶⁹ PAGLIA L., *Il grido e l'ultragrido*, cit., p. 229.

⁷⁰ BOITANI, *Il grande racconto delle stelle*, cit., p. 402.

⁷¹ UNGARETTI G., *Vita, poetica, opere scelte*, cit., p. 438.

Il cielo non è costellato di luci, non è infinito o terrificante, vi è un'unica stella, così come è unico l'uomo che la osserva; si crea, dunque, un dialogo più intimo e toccante delle precedenti poesie. La personalità del poeta, infatti, domina il componimento, rappresentata dai continui aggettivi possessivi e pronomi personali disseminati nel testo (ben sei in undici versi).

Il ritmo incalzante della poesia è il frutto di una solidità nella composizione affiancata ad un fitto gioco di ripetizioni e rimandi testuali, che concatena strettamente i versi tra loro, lo stesso fenomeno si è già osservato in *Bolide*, ma qui viene portato agli estremi, (sia per la quantità sia per la contestuale riduzione degli altri vocaboli e dei versi), tanto che Paglia lo descrive come una «serie di replicazioni appassionate e quasi singhiozzate che costellano il testo»⁷². In quasi ogni verso, infatti, si può trovare l'eco di un altro: «stella» v. 1, 2, 6; «sola» v. 3 «solo» v. 4 «solitudine» v. 5; «rifulgi» v. 4, 5; «per me» v. 4, 6 «in me» v. 10.

Ungaretti non rinuncia al proprio tipico approccio oppositivo che si affianca all'armonia fonico-retorica, infatti, i due soggetti stella/uomo si muovono all'interno di due sfere semantiche luce/notte (che rappresentano i due poli positivo/negativo): la prima riunisce i termini come «stella, rifulgi, illuminare, luce», mentre nell'altra si possono collocare «povertà, solitudine, disperazione». A questo va poi aggiunta la contrapposizione di tipo concettuale tra l'eternità della stella «che mai non finirà d'illuminare» e il «tempo troppo breve» dell'uomo che la osserva.

L'intersezione dei motivi esistenziali avviene nel segno della consapevolezza della brevità del passaggio della luce metaforica stella, connotante la speranza, l'amore e la vita [...], passaggio breve in relazione alla vita dell'io lirico, non (ed è un'ulteriore opposizione) alla certezza della persistenza della luce fino alla fine.⁷³

Questa differenza essenziale tra i due interlocutori, uno eterno l'altro caduco, non rappresenta l'epifania comune a tanta poesia astrale e che Ungaretti stesso aveva sperimentato in *Risvegli*, qui è presentata come un dato di fatto. Una situazione naturale

⁷² PAGLIA L., *Il grido e l'ultragrido*, cit., p. 240.

⁷³ *Ivi*, p. 241.

che il poeta può solo descrivere in modo imparziale, ma è anche la premessa indispensabile che genera l'emozione umana. Infatti, è la disperazione dell'uomo per la propria mortalità ad «acuire» la luce che gli viene donata. Sugli ultimi versi esiste anche una seconda possibilità interpretativa, anche se meno convincente, per cui «la mia disperazione» sarebbe la prolessi del complemento oggetto, la frase andrebbe pertanto ricostruita come segue: «mi elargisci una luce, che non fa che acuire la mia disperazione».

Interrogandosi sui motivi che spinsero Ungaretti a scegliere un'unica stella come interlocutrice, si vedrà che egli non fu spinto dal puro desiderio di originalità, e il paradosso della stella «sola» in una notte «povera» si può facilmente superare se la si vede come simbolo di una donna amata. Poeta e donna, dunque, sono soli perché espressioni uniche del loro genere, rispetto cui nessun altro è all'altezza. Questo secondo significato non si sostituisce affatto al primo ma gli si affianca, come due componenti fondamentali dell'animo umano: quello cosmico e quello interiore.

Il pathos (e la pregnanza semantica ed estetica) della poesia scocca proprio dal contrasto-innesto delle valenze esistenziali emergenti dai campi concettuali predetti: il bagliore della luce amorosa che promana dalla stupefacente e consolante apparizione della figura femminile (proiezione poetica della giovane poetessa brasiliana) è l'evento miracoloso («unica stella») di una vecchiaia oscurata dalla solitudine e dalla disperazione, e che si avvicina alla totale oscurità della morte.⁷⁴

Questa volta Ungaretti cerca il proprio precedente letterario all'origine stessa della letteratura italiana, giungendo fino al Guinizzelli di *Al cor gentil rempaira sempre amore*, dove si ritrova la corrispondenza tra stella-donna amata e luce-amore.

Foco d'amore in gentil cor s'aprende
come vertute in petra preziosa,
che da la stella valor no i discende
anti che 'l sol la faccia gentil cosa;
poi che n'ha tratto fòre
per sua forza lo sol ciò che li è vile,
stella li dà valore:
così lo cor ch'è fatto da natura

⁷⁴ *Ivi*, pp. 240 sg.

asletto, pur, gentile,
donna a guisa di stella lo 'nnamora.⁷⁵

Ma anche ispirandosi al *Canzoniere* di Petrarca, dove Laura viene chiamata più volte «stella», si vedano ad esempio i frammenti 29 e 154.

Si può dunque notare come venga riproposta l'idea della donna collocata in un luogo irraggiungibile e superiore al poeta, eppure tra i due estremi del viaggio letterario italiano le prospettive sono mutate radicalmente: è venuta meno la fede in un'entità superiore, la cui potenza può compiere azioni miracolose. La stessa bellezza di ciò che si osserva non è più certa ed inconfutabile, ma è quasi un prodotto dell'immaginazione del poeta, egli ora è autore della luce che vede tanto quanto la stella. La presa d'atto dei processi psicologici e cognitivi che deformano la visione umana (la luce acuita dalla disperazione), però, non ha lo scopo di demolire la portata emotiva della situazione descritta, ma la riporta da un livello ultra-terreno ad una dimensione umana, e grazie a questo la rende più struggente e commovente.

Al termine della propria vita Ungaretti riflette sempre più sulla precarietà della vita umana e per rappresentarla sceglie nuovamente il tema del cielo notturno, in cui però la stella continua la propria funzione allegorica per la speranza e la vita.

L'intersezione dei motivi esistenziali avviene nel segno della consapevolezza della brevità del passaggio della luce della metaforica stella, connotante la speranza, l'amore e la vita (in contrapposizione alla disperazione, alla solitudine e alla morte), passaggio breve in relazione alla vita dell'io lirico, non (ed è un'ulteriore opposizione) alla certezza della persistenza della luce fino alla fine («mai non finirai di illuminare»)⁷⁶.

⁷⁵ GUINIZZELLI G., *Poesie*, a cura di Sanguineti E., Milano, Oscar Mondadori, 2005, p. 22.

⁷⁶ PAGLIA L., *Il grido e l'ultragrido*, cit., p. 241.

5. Altri poeti

5.1 Corazzini

E' necessario, a questo punto, tornare a fare un passo indietro per analizzare un altro poeta di inizio novecento: Corazzini. Esponente per eccellenza del crepuscolarismo, la sua produzione (a dispetto della minor ricercatezza formale) fu fonte di numerosi poeti successivi, come argomenta in modo convincente Filippo Donini nel saggio *Sergio Corazzini e la poesia italiana del Novecento*¹, tra cui Sbarbaro, Montale e Scotellaro. Per quanto riguarda, invece, i suoi modelli, si possono accogliere le parole di Luigi Scorrano:

I nomi dei «maestri» che influirono sul costituirsi e lo svolgersi del linguaggio poetico di Sergio Corazzini sono, ormai per unanime giudizio, quelli dei *provinciali* francesi o belgi, da Jammes a Samain, da Rodenbach a Maeterlinck, da Guèrin a Laforgue.²

Oltre a tali indirizzi stranieri, però, sorge spontaneo ed evidente un parallelo con un poeta italiano: Leopardi. I due condividono una simile esperienza biografica tragiche e mostrano tematiche in comune (ad esempio entrambi affrontarono il tema del disinganno e scrissero opere dal titolo *Amore e Morte*).

La disperazione umana legata alla consapevolezza della vanità del tutto avvicina l'animo di Corazzini a quello delicato e sensibile di un altro noto giovane poeta: stiamo parlando di Giacomo Leopardi.³

Non è facile stabilire quanto Corazzini conoscesse il poeta recanatese o che opinione ne avesse, tanto è vero che Binazzi parlando delle influenze poetiche dei crepuscolari scrive:

¹ DONINI F., *Sergio Corazzini e la poesia italiana del Novecento*, in LIVI F., ZINGONE A., (a cura di), *“Io non sono un poeta” Sergio Corazzini (1886-1907) Atti del convegno internazionale di studi Roma, 11-13 marzo 1987*, Roma, Bulzoni editore, 1989, pp. 25 sg.

² SCORRANO L., *Presenze stilnovistiche e dantesche in Corazzini*, in FERRARIS A., *Corazzini*, Palermo, Palumbo & Co. Editore, 2008, p. 77.

³ GALETTI A., *Sergio Corazzini e il suo cenacolo romano*, Tesi di laurea magistrale in filologia e letteratura italiana, Università di Venezia, A.A. 2012-2013, p. 100. <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/3833/810425-1157739.pdf?sequence=2>

I decadenti francesi venivano innalzati agli onori del nostro entusiasmo. Poteva darsi che taluno dei compagni ignorasse o non comprendesse Dante, Leopardi, Manzoni; ma non che non sapesse a memoria le più squisite liriche di Sagesse e non possedesse nella sua bibliotechina incipiente Jammes, Laforgue, Maeterlinck, Samain e via dicendo... E fu di lì che ci potemmo riaccostare in seguito ai Fioretti e ai Laudesi, e poi allo Stil Novo, riprendendo, con sensi più svegli e raffinati, la strada regia della nostra tradizione.⁴

Diametralmente opposta invece è la testimonianza in proposito di Palazzeschi, il quale, polemizzando con Donini, scrive:

Del resto, a coloro che vanno a cercare provenienze tanto lontane, mi permetterò una timida domanda, pensando a mire casalinghe molto prossime: il gobbo di Recanati in questa partita non c'entra per niente?⁵

Solo i testi dell'autore, sottoposti ad analisi puntuale, possono sciogliere il dubbio. Paola Montefoschi⁶ con il suo convincente lavoro di confronto, giunge infine a sostenere le seguenti parole di Livi: «Larghi strati, tra i più significativi, del vocabolario corazziniano, potrebbero esser studiati partendo dalla teoria leopardiana delle parole poeticissime»⁷, mettendo finalmente in chiaro come Corazzini avesse conosciuto e interiorizzato la poesia di Leopardi.

Fu, invece, certo fin da subito, che Corazzini stimasse moltissimo Pascoli, di cui era un avido lettore.

Grazie per l'invio del Pascoli. Io lo trovo grande; e tu?⁸

Occorre, però, fare le dovute distinzioni tra i due poeti, infatti, anche dove i punti di contatto sembrano più vicini, permane una forte differenza di fondo. Ad esempio il

⁴ JACOMUZZI S., *Sergio Corazzini*, Milano, U. Mursia & C., 1970, p. 36.

⁵ PALAZZESCHI A., *Introduzione a DONINI F., Vita e poesia di Sergio Corazzini*, Torino, De Silva, 1949, p. XIV.

⁶ MONTEFOSCHI P., *Memoria leopardiana in Corazzini*, in LIVI F., ZINGONE A., *op. cit.*, pp. 63 sg.

⁷ LIVI F., *La parola crepuscolare. Corazzini*, Gozzano, Moretti, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1986, p. 17.

⁸ MARTINI F. M., *Si sbarca a New York*, Milano, Mondadori, 1930, p. 76.

termine *fanciullino*, pur utilizzato da entrambi mostra sfumature completamente opposte, e le spiega Giorgio Barbàri Squarotti:

Il fanciullino [di Pascoli] è l'immagine ideale che si rifà al mito vichiano dell'umanità primitiva come naturalmente poetica e della ricapitolazione di tale infanzia dell'umanità nell'infanzia di ciascun uomo come rinnovamento del modo di sentire e di vedere nelle origini. [...] Ma è pure un fanciullo [quello di Corazzini], che conosce il morire: la vicenda, il progresso, l'avventura della morte, in perfetta sintonia con Pascoli e, soprattutto, D'Annunzio, ma senza nessun retroterra ideologico a sostegno della propria esperienza della morte. Sa, e basta, senza trarre da tale sapienza non altro che la poesia delle lacrime.⁹

E', forse, grazie al tramite pascoliano che la poesia cosmica e il fascino del cielo stellato si fanno largo tra le immagini crepuscolari, anche se questo si deve ad una affinità di fondo che facilita l'osmosi.

L'influenza pascoliana si manifesta in Corazzini sia a livello semantico e lessicale che nell'adozione di una sintassi "impressionistica" e frammentata.¹⁰

Corazzini, che si caratterizza per tono colloquiale e termini quotidiani, non poteva che affrontare nello stesso modo il tema astrale, per questo motivo, nelle sue poesie, le stelle sono prive del mistero e dei significati nascosti tipici del simbolismo decadente: sono confortanti o malinconiche, ma mai enigmatiche. Ritorna una struttura antropocentrica dove, guardando il cielo contempla, si contempla più sé stessi che il cosmo e, dunque, la complessità è sostituita dallo sguardo malinconico e struggente del poeta, dalla rêverie che coglie il poeta durante le passeggiate notturne.

Altra mèta, e questa del girovagare notturno, era un cortiletto all'Albergo della Catena, un malsano rifugio per «burini» e rivenduglioli di Ciociaria, inerpicato su rovine romano-medievali, a pochi passi dal Teatro Marcello allora incrostato ed ingombro di casupole, e nei pressi di Piazza Montanara di mala fama, erede assai diretta d'antiche suburre. Si passava malcerti sotto un arco basso e nero; e d'improvviso, si spalancava su di noi un poligono sghimbescio di cielo stellato, profondo e brillante come nessun'altro ch'io abbia visto, certo per forte e subitaneo contrasto tra tenebre e chiarori. Decadentismo? Sentimenti crepuscolari? Ma quanta ispirazione poetica, che

⁹ LIVI F., ZINGONE A., *op. cit.*, p. 183.

¹⁰ MICHELINI R., *Le fonti di Sergio Corazzini*, in FERRARIS A., *op. cit.*, p. 116.

sento ancora trepidare in me, sempre non scritta, cinquant'anni dopo, e che difficilmente intende chi non la visse.¹¹

5.1.1 LA LEGGENDA DELLE STELLE

In molte poesie le stelle vengono citate di sfuggita, riferimenti appena accennati con l'unico scopo di offrire la giusta ambientazione alla lirica oppure come consuete metafore per gli occhi femminili o per le speranze umane. In uno dei suoi primi sonetti (gennaio 1904) intitolato *La leggenda delle stelle*, Corazzini, invece, affronta un mito cosmogonico, con un approccio che ha ben poco a che vedere con la poesia del nuovo secolo, o con i precedenti componimenti votati alla scientificità, al vero e all'esattezza.

Il mare: muto. Senza vele. Senza
rondini, il cielo. Solo, nelle grigie
acque, lo scoglio dalla trista effigie,
immenso. Immoto. Sacro alla potenza

del Tridentier Nettuno. Alto, in presenza,
il sole. Lungi dalle cime bigie
dello scoglio le umane cupidigie,
nessuno. Affretta il sol sua dipartenza

triste, dietro si lascia gli oscuri veli.
Cala sopra lo scoglio. Orribilmente
si frange all'urto. Il cielo, di scintille

è pieno. Sono mille, più di mille
che vanno e stanno. È notte. Alta. Silente.
Dormi bimbo, di stelle ardono i cieli!¹²

La prima cosa che colpisce è l'estrema frantumazione del verso, che prelude al vero e proprio verso libero del *Piccolo libro inutile*, dando al narrato un'impressione quasi singhiozzante, mutuata forse dalla *Digitale purpurea* di Pascoli.

Si tratta, di fatto, di una serie di osservazioni giustapposte, alla cui icastica evidenza contribuisce sia la rapidità con cui vengono allineate sia la frammentazione metrico-sintattica che esse sanciscono nel testo. Nessuna di esse - se si esclude l'esortazione finale, del resto assolutamente a sé stante - coincide con l'intera misura del verso, che risulta anzi spezzata

¹¹ VILLA A. I., *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999, pp. 442 sg.

¹² CORAZZINI S., *Poesie*, a cura di LANDOLFI I., Milano, BUR, 2007, p. 286.

continuamente da una, due e perfino tre e quattro pause di natura logica o emotiva, comunque marcate da un forte segno di punteggiatura.¹³

Le somiglianze con Pascoli, però, si fermano alla punteggiatura e agli *enjambements*, infatti qui le stelle e il cielo mancano completamente di ogni fondamento di verosimiglianza e, come dichiarato nel titolo, siamo in una dimensione *mitica* oppure, se si guarda all'ultimo verso, onirica e fiabesca. Nulla di più distante, insomma, dall'esattezza astronomica del *Ciocco*, pubblicato appena l'anno precedente, o dalla *Vertigine*, che seguirà poco dopo.

Nella poesia, due immagini astrali si scontrano, una negativa, legata alla morte del sole e una positiva, di rinascita, rappresentata dalle stelle. Alla seconda, però, è dedicato solo lo spazio di un verso, cosicché le stelle consolatrici soccombono, schiacciate dalla macabra e violenta descrizione delle strofe centrali. In esse il sole, tramontando sulla linea dell'orizzonte del mare, si schianta contro uno scoglio, frantumandosi in mille pezzi, l'esplosione, simile ad un novello *Big Bang*, è all'origine della nascita del firmamento. Corazzini poi descrive il sole, immagine di potenza e solitudine, in modo distaccato, negativo, non vuole rendere il suo sacrificio eroico o compassionevole, ma lo mostra in tutta la sua brutalità. Le stelle, al contrario, si associano alla figura del «bimbo» colto nel momento di massima vulnerabilità, il sonno, configurandosi come una presenza consolante ed amica.

5.1.2 LA BALLATA DEL FIUME E DELLE STELLE

La raccolta del 1905 *L'amaro calice*, contiene già nelle dieci poesie che la compongono, tutte le caratteristiche e i temi che fecero di Corazzini l'esponente più importante del Crepuscolarismo: la malattia, la morte, il pianto, accostati ad uno stile dimesso e piano. In essa è contenuto un sonetto, per certi versi simile al precedente, intitolato *La ballata del fiume e delle stelle*. Pur presentando il firmamento nella posizione di spicco del titolo, in realtà, la poesia si limita ad uno sguardo di languida fantasticheria sul paesaggio naturale, senza esplorare a fondo i temi astrali.

¹³ ESPOSITO E., *Metrica e poesia del novecento*, Milano, FrancoAngeli, 1992, p. 133.

L'antichissimo fiume nella sera
estiva si senti stanco di andare;
era tanto lontano ancora il mare,
e quella notte così dolce era!

Le luminose vennero al notturno
appuntamento e, come se uno strano
desiderio superbo le tenesse,
convennero sul fiume taciturno

ove come in un ciel novo e lontano
tutte si rimirarono riflesse.
L'orgoglio suo, l'alta sua gioia espresse

il fiume: «Ben divenni un cielo anch'io!»
All'alba, come pianse quando il pio
lume svanì nella cinerea sfera!¹⁴

Si ripresenta, come per la *Leggenda delle stelle*, un sapore favolistico, i cui protagonisti sono degli elementi naturali personificati, che si muovono quasi al di fuori dal tempo umano. Proprio come accadrà in molte delle poesie di Ungaretti, cielo e terra si oppongono specchiandosi l'uno nell'altra, e si mettono in relazione l'acqua e la luminosità astrale.

Alla terza strofa, però, d'improvviso i confini tra cielo e fiume si fanno labili, fino a confondersi l'uno con l'altro. In questa opposizione, infatti, ciò che sembra interessare allo sguardo dell'autore è, non la distanza spaziale tra due, ma piuttosto quella temporale, segnata dall'incombente sorgere del sole, che immette nella notte stellata un senso di precarietà che fino ad ora era stato riservato solo all'uomo. Corazzini traspone sé stesso nella volta stellata ed infatti termina il sonetto con il «pianto», tipico tema crepuscolare, che identifica la perdita prematura della luminosità astrale, con quella della vita, ben nota al poeta.

5.1.3 IL GATTO E LA LUNA

Scritta qualche mese dopo *La ballata del fiume e delle stelle*, per la precisione il 28 ottobre 1904, *Il gatto e la luna* continua l'esplorazione del cielo notturno e del cosmo.

Luna nel cielo, lume su la porta.
Questa notte morirono le stelle,
le nuvole hanno fatto da barelle,

¹⁴ CORAZZINI S., *op. cit.*, p. 130.

lampeggiarono i ceri della scorta.

Vagò, di cimitero in cimitero,
solo, con le pupille avido, rose,
ardenti per continuo tormento,
il gatto enorme, il gatto enorme e nero,
come se in lui la notte atra si fosse,
materata per incantamento.
Or va, torna col vento, ma se il vento
spigne il lume ad un tratto, nella via
rimangono due stelle in cui la pia
luna in sua dolce meraviglia è assorta.¹⁵

Al contrario della *Leggenda delle stelle*, qui la morte che apre la lirica non è quella del sole, ma delle stelle. Tale astricidio ricorda la *Conquête des Étoiles* di Marinetti, pubblicata nel 1902, che inneggiava alla distruzione delle stelle, in modo simile al celebre motto «uccidiamo il chiaro di Luna!» comparso nel 1909 in uno dei manifesti del futurismo.

Astrocidio e selenicidio paiono divenire d'obbligo, per segnare la prima rivoluzione culturale del Novecento.¹⁶

Ma più che una ribellione, quella di Corazzini pare una proiezione di parte di sé stesso nella natura: il pensiero ossessivo della morte sfugge al controllo e non può far a meno di riaffiorare a vari livelli della lirica, prima con la morte effettiva delle stelle, poi con termini come «barelle», «cimitero», ed infine con lo spegnersi del lume. In *Soliloqui di un pazzo* (che uscirà l'anno successivo nella raccolta *Le aureole*), Corazzini utilizza una variante simile degli stessi versi, riproponendo il legame astri-morte:

Egli pensò che il cuor tremi alle soglie
dell'anima così, come le stelle
treman la notte, alle divine porte
fin che la pietosa alba le coglie.
“Hai visto tu passare le barelle,
o pazzo insonne, con le stelle morte?”¹⁷

¹⁵ *Ivi*, p. 295.

¹⁶ BOITANI P., *Il grande racconto delle stelle*, p. 391.

¹⁷ CORAZZINI, *op. cit.*, p. 152.

Il gatto e la luna si esplica attraverso una continua opposizione tra luce e oscurità: la prima è rappresentata da «luna», «lume», dal «lampeggiar» dei ceri, dalle «pupille ardenti» e dalle «due stelle», mentre la seconda dalla morte delle stelle, dalle «nuvole», dal «gatto nero» come una «notte atra» e dallo «spegnersi» del lume.

Come si è visto nelle due liriche del poeta crepuscolare analizzate precedentemente, il buio e la notte portano con sé un alone magico, fatato (si veda il verso 10 «per incantamento»), connotato perciò da uno sguardo infantile. Questo, però, non si traduce nella meraviglia pascoliana od ungarettiana volta verso l'esterno, verso la bellezza della creazione, ma piuttosto l'autore ripiega su sé stesso e sulla propria interiorità, velando il tutto di una rassegnata malinconia.

La poesia non ha un vero conflitto, si svolge creando una tensione lineare, senza alcun picco o conclusione, perché non ne ha bisogno: ciò che vuole trasmettere è piuttosto una tenerezza che, come è tipico, Corazzini delega tutta all'ultimo verso.

Poco più di dieci anni più tardi, nel 1919, W. B. Yeats, scrisse una poesia dallo stesso titolo: *The cat and the moon*, forse ispirata proprio da questi versi di Corazzini (infatti l'amore del poeta inglese per la letteratura italiana è risaputo e testimoniato dalla biblioteca lasciata in eredità alla figlia Anne). Pur stravolgendone completamente toni e messaggi, non si può fare a meno di vedere nel «Black Minnaloushe [...]/[that] creeps [...] / From moonlit place to place» il «gatto enorme e nero» di Corazzini che «vagò, di cimitero in cimitero».

5.1.4 DOPO

In *Dopo*, contenuta nel *Piccolo libro inutile*, Corazzini, proseguendo le linee poetiche fino ad allora sperimentate, giunge a cantare l'identificazione massima tra stelle e morte.

Il passo degli umani
è simile a un cadere
di foglie... Oh! primavera
di giardini lontani!
Santità delle sere
che non hanno domani:
congiungiamo le mani
per le nostre preghiere.

Chiudi tutte le porte.
Noi veglieremo fino
all'alba originale,
fino che un'immortale
stella segni il cammino,
novizi, oltre la Morte!¹⁸

La poesia si regge tutta sull'opposizione tra la caducità umana, con cui si apre il primo verso, e la speranza di una vita «oltre la morte», che chiude il componimento. Non vi è nessuna ulteriore riflessione sul tema, Corazzini si limita a ripetere un fatto e una speranza che sono all'origine stessa del pensiero umano. Nel farlo, però, crea delle immagini bellissime e struggenti, come il paragone tra la vita umana e il «cadere delle foglie», un verso che echeggia la celebre *Soldati* di Ungaretti (forse in qualche misura debitrice di *Dopo*). La forza di Corazzini risiede proprio in questa sua capacità di rinnovare i *tópoi* narrativi attraverso l'ingenuità di uno sguardo puro e malinconico.

Ecco che in tale contesto le stelle tornano a ricoprire il ruolo usuale di paragone di fronte alla transitorietà umana, proprio come in Leopardi e Pascoli; Corazzini però, sulla scia del romanticismo francese, riesce ad individuare una soluzione al conflitto, identificandola con la religione, la quale permette di pacificare ogni contrasto attraverso la promessa dell'immortalità dell'anima.

Le stelle, a questo punto, assumono il ruolo di guida sacra, di intermediarie tra l'uomo e Dio, ed il loro atteggiamento materno conferisce alla poesia una dolcezza malinconica tutta esplicita nell'opposizione «novizi»-«immortale».

5.2 Dino Campana

Non si può parlare delle stelle e della notte senza prendere in considerazione *Canti Orfici* di Dino Campana, dove la frequenza con cui questi temi tornano si tinge spesso dei colori di una vera e propria ossessione. Ben due sezioni sono esclusivamente dedicate ad essi: quella d'apertura, in prosa, intitolata *Notte*, e la terza, *Notturni*, contenente alcune tra le più celebri poesie di Campana. In *Notturni*, ciascun componimento rappresenta un quadro (emotivo e paesaggistico) di una notte differente,

¹⁸ *Ivi*, p. 191.

dove, perciò, le stelle assumono ruoli centrali e danno vita ad immagini particolarmente suggestive.

Come scrive anche Onofrio, l'intera raccolta procede passando «fatalmente da notte a notte», ma «ogni illusione salvifica è destinata a concludersi nel sangue sacrificale del Fanciullo, raggrumato nel colophon da Withman»¹⁹. A questa notte perpetua, simbolo del mistero, non sussegue mai la luce della verità, piena e chiara come quella del giorno, ma piuttosto essa giunge frammentata e indecifrabile, attraverso le stelle. Il firmamento, spesso interlocutore privilegiato della poesia, è il depositario del mistero orfico, guida per il poeta che cerca il senso della vita e un equilibrio, una conciliazione con il tutto. Ciò che resta a Campana, però, è solo l'«ansia del segreto delle stelle»²⁰.

Un mistero grandioso e veemente ci faceva fluire con refrigerio di fresca vena profonda il nostro sangue nelle vene: [...] come nella coppa del silenzio purissimo e stellato.²¹

5.2.1 LA CHIMERA

Primo dei *Notturni*, *La Chimera* rappresenta uno dei rari momenti in cui lo sguardo del poeta riesce nell'impresa di penetrare questo mistero, giungendo per un attimo all'epifania della rivelazione.

Non so se tra rocce il tuo pallido
Viso m'apparve, o sorriso
Di lontananze ignote
Fosti, la china eburnea
Fronte fulgente o giovine
Suora de la Gioconda:
O delle primavere
Spente, per i tuoi mitici pallori
O Regina o Regina adolescente:
Ma per il tuo ignoto poema
Di voluttà e di dolore
Musica fanciulla esangue,
Segnato di linea di sangue
Nel cerchio delle labbra sinuose,
Regina de la melodia:
Ma per il vergine capo

¹⁹ ONOFRIO M., *Dentro del cielo stellare... La poesia orfica di Dino Campana*, Roma, Edilazio Letteraria, 2010, p. 21.

²⁰ CAMPANA D., *Canti Orfici e altre poesie*, Torino, Einaudi, 2003, p. 17.

²¹ *Ivi*, p. 93.

Reclino, io poeta notturno
Vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo,
Io per il tuo dolce mistero
Io per il tuo divenir taciturno.
Non so se la fiamma pallida
Fu dei capelli il vivente
Segno del suo pallore,
Non so se fu un dolce vapore,
Dolce sul mio dolore,
Sorriso di un volto notturno:
Guardo le bianche roccie le mute fonti dei venti
E l'immobilità dei firmamenti
E i gonfii rivi che vanno piangenti
E l'ombre del lavoro umano curve là sui poggi argenti
E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti
E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.²²

Il titolo stesso della poesia verrà in seguito evocato in *Genova*, dove Campana dice di osservare gli «occhi benevoli / delle Chimere nei cieli»²³, riferendosi proprio alle stelle. Se questa figura ineffabile della Chimera rappresenta, come affermato dalla critica, non il mostro della mitologia, ma la poesia, la contemplazione del cielo e del firmamento assume allora un significato preparatorio all'arte stessa: «Le stelle», infatti, «sono veicoli di misticismo».²⁴ A rendere ancor più stretto questo collegamento interviene anche il verso 17, in cui l'io-narrante si auto-dichiara, con lucida consapevolezza, «poeta notturno» legittimando l'importanza della notte per la comprensione dei suoi testi.

La contemplazione, dunque, non è un atteggiamento passivo per il poeta, ma rifacendosi anche alle sue connotazioni religiose, essa è uno *strumento* di conoscenza, mezzo creativo. Non è un caso che i tre verbi principali, che dividono la poesia in tre periodi, appartengano tutti al campo semantico della vista: «apparve», «vegliai», «guardo». Campana vuole raffigurare questo sguardo fisso in modo tangibile, e lo fa anche attraverso la gran quantità di ripetizioni o variazioni che scandiscono la poesia: «poeta notturno» - «volto notturno»; «stelle» - «pelaghi del cielo» - «firmamenti» - «cieli»; «roccie» - «rocce»; «viso» - «capo» - «volto»; «giovine» - «adolescente» - «fanciulla»;

²² *Ivi*, pp. 25 sg.

²³ *Ivi*, p. 131.

²⁴ ONOFRIO M., *op. cit.*, p. 19.

«o regina o regina» - «regina»; «musica» - «melodia»; «dolce» ripetuto tre volte, e via dicendo.

Infine, però, dopo la breve rivelazione, il poeta ritorna alla vita reale, fatta di dubbi e misteri, lo squarcio è durato solo un attimo e non è stato sufficiente. I firmamenti sono «immobili», e non palpitanti come in *Pampa* o brulicanti come in *La notte*. Della Chimera resta solo il nome.

5.2.2 LA SERA DI FIERA

Quasi alla fine dei *Notturni* si colloca una poesia particolarmente rilevante, non solo per l'ennesimo riferimento alle stelle, ma per i modelli che essa prende ad esempio: Dante Alighieri e Giacomo Leopardi, entrambi punti fondamentali dell'evoluzione astrale che si è andata definendo fino a qui. Non stupisce l'uso di questi precedenti, dal momento che Campana li considera i maestri che tutta la letteratura italiana dovrebbe seguire, oltre a imitarli in diversi suoi passi poetici.

E' chiaro [...] che per vera e pura tradizione italiana, su cui la poesia moderna doveva innestarsi, Campana intendeva Leopardi e Dante, quest'ultimo soprattutto.²⁵

In *La sera di fiera* tali influssi risultano perfettamente evidenti già dal titolo, che echeggia quello leopardiano *La sera del dì di festa*, con però la variazione, ricca di risonanze dantesche, *fiera*. Al centro della poesia, invece, si trova il tema prediletto a Campana e di ispirazione originale: il «sogno», sottolineato anche dall'epistrafe ai versi 8 e 9.

Il cuore stasera mi disse: non sai?
La rosabruna incantevole
Dorata da una chioma bionda:
E dagli occhi lucenti e bruni colei che di grazia imperiale
Incantava la rosea
Freschezza dei mattini:
E tu seguivi nell'aria
La fresca incarnazione di un mattutino sogno:
E soleva vagare quando il sogno

²⁵ BONAFFINI L., *Campana, Dante e l'orfismo: componenti dantesche nei Canti orfici*, in *Italia*, Vol. 58, No. 4, '900 (Winter, 1981), p. 265. http://www.jstor.org/stable/479222?read-now=1&loggedin=true&seq=10#page_scan_tab_contents

E il profumo velavano le stelle
 (Che tu amavi guardar dietro i cancelli
 Le stelle pallide notturne):
 Che soleva passare silenziosa
 E bianca come un volo di colombe
 Certo è morta: non sai?
 Era la notte
 Di fiera della perfida Babele
 Salente in fasci verso un cielo affastellato un paradiso di fiamma
 In lubrici fischi grotteschi
 E tintinnare d'angeliche campanelle
 E gridi e voci di prostitute
 E pantomime d'Ofelia
 Stillate dall'umile pianto delle lampade elettriche²⁶

Al contrario della poesia di Leopardi ad illuminare la scena qui non vi è la «notturna lampada», ossia la luna, ma «lampade elettriche», la modernità deforma la natura rendendola grottesca. Il cielo risulta popolato solo da «stelle pallide», così diverse da quelle «fiammeggianti» della *Ginestra*, ma anche dal «brulicame di stelle e di fiamme» che Campana descrive nella *Notte*. Il soggetto che osserva gli astri, però, continua a seguire gli insegnamenti del Leopardi: «veli» e «cancelli» si frappongono impedendo una visione chiara, non per caso o per forza maggiore, ma per diletto del soggetto che «ama» questi filtri, proprio come prescritto dalle pagine dello *Zibaldone*:

L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario. Quindi il piacere ch'io provava sempre da fanciullo, e anche ora, nel vedere il cielo, ec. attraverso una finestra, una porta, una casa passatoia, come chiamano.²⁷

La seconda parte della strofa, poi, si apre ad una serie di immagini angoscienti ed estreme, che Bonaffini ben ricollega al sogno (ecco tornare di nuovo la dimensione onirica) di Dante in *Vita Nova* XXIII:

In effetti “La sera di fiera” è quasi una trasposizione in linguaggio moderno del sogno premonitore avuto da Dante prima della morte di Beatrice. [...] Così più facilmente spiegabili sono le immagini sconvolgenti che seguono la

²⁶ CAMPANA, *op. cit.*, pp. 31 sg.

²⁷ LEOPARDI G., *Zibaldone, volume primo*, cit., p. 169.

morte della rosabruna incantevole [...] se si accostano alla visione apocalittica che accompagna la morte di Beatrice.²⁸

A consolidare questo alternarsi dei due modelli si pone poi la strofa finale, aggiunta da Campana in una stesura successiva della poesia, che sembra un eco quasi perfetto degli ultimi versi della *Sera del dì di festa*.

Una canzonetta volgaruccia era morta
E mi aveva lasciato il cuore nel dolore
E me ne andavo errando senz'amore
Lasciando il cuore mio di porta in porta:
Con Lei che non è nata eppure è morta
E mi ha lasciato il cuore senz'amore:
Eppure il cuore porta nel dolore:
Lasciando il cuore mio di porta in porta.²⁹

Campana riproduce la «canzonetta volgaruccia» all'interno dei versi stessi della poesia, utilizzando un andamento ciclico della strofa, con ripetizioni di intere frasi e di rime, invece che limitarsi a descriverla, come faceva Leopardi con il «solitario canto / dell'artigian»:

Un canto che s'udia per li sentieri
Lontanando morire a poco a poco,
Già similmente mi stringeva il core.³⁰

Dando uno sguardo d'insieme a queste poesie di Campana, si può considerare come dalla lettura della tradizione italiana (non solo Dante e Leopardi, ma anche Pascoli e i crepuscolari) Campana abbia introiettato il tema delle stelle, proseguendo le linee liriche che collegano agli astri amore e morte.

Quanto tempo è trascorso da quando i bagliori magnetici delle stelle mi dissero per la prima volta dell'infinità delle morti!³¹

²⁸ BONAFFINI L., *op. cit.*, p. 273.

²⁹ CAMPANA, *op. cit.*, p. 32.

³⁰ DOTTI, *op. cit.*, p. 305.

³¹ CAMPANA, *op. cit.*, p. 49.

Egli ritiene che questi autori siano «tipi morali superiori», in cui sente di potersi rispecchiare poiché:

si considerava [loro] discendente diretto, anzi uno dei pochi che conservasse la loro “purezza d’accento” nella poesia.³²

5.3 Umberto Saba

Completamente diverso da Campana per stile e nuclei tematici, Saba è un altro di quei poeti che più volte ricorre al tema astrale nelle proprie poesie. Si può invece accostare a Corazzini, figura alla quale si sentì sempre molto vicino dato che, a sua detta:

In lui, per la prima volta, dopo più di mezzo secolo, un poeta parlò in versi italiani senza amplificazioni, senza montare sui trampoli, e soprattutto senza curarsi più che tanto del pubblico.³³

Questi attributi dovevano apparire particolarmente graditi a Saba, il quale al maturare del proprio percorso umano e intellettuale, fece proprio il motto della «poesia onesta», ossia lo strumento che permettesse «allo scandaglio di toccare il fondo» senza mai «sforzare [...] l’ispirazione».

5.3.1 L’INSONNIA DI UNA NOTTE D’ESTATE

Il primo componimento che ruota intorno al firmamento è contenuto nella sezione del *Canzoniere* dal titolo *Casa e campagna* del 1909-1910. La dimensione domestica, lo si sente già dal titolo della sezione, predomina ed è quella in cui Saba si sente più a suo agio, è il tramite attraverso cui «l’artigiano del quotidiano» può giungere alla scoperta dell’universale. Questo è proprio ciò che l’autore cerca di fare in *L’insonnia di una notte d’estate*.

Mi sono messo a giacere
sotto le stelle,
una di quelle

³² BONAFFINI L., *op. cit.*, p. 264.

³³ Sergio Corazzini, in SABA U. *Tutte le prose*, a cura di Stara A., Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001, p. 938.

notti che fanno dell'insonnia tetra
un religioso piacere.
Il mio guanciale è una pietra.

Siede, a due passi, un cane.
Siede immobile e guarda
sempre un punto, lontano.
Sembra quasi che pensi,
che sia degno di un rito,
che nel suo corpo passino i silenzi
dell'infinito.

Di sotto un cielo così turchino,
di una notte così stellata,
Giacobbe sognò la scalata
d'angeli di tra il cielo e il suo guanciale,
ch'era una pietra.
In stelle innumerevoli il fanciullo
contava la progenie sua a venire;
in quel paese ove fuggiva l'ire
del più forte Esaù,
un impero incrollabile nel fiore
della ricchezza per i figli suoi;
e l'incubo del sogno era il Signore
che lottava con lui.³⁴

Nella strofa d'apertura campeggia la parola chiave, che rivela il taglio assunto dal cosmo in tutta la poesia: «religioso». La religione fu, fin dalle origini, un tema particolarmente delicato per Saba, che visse sempre come un conflitto l'eredità materna ebraica e quella paterna cattolica: le «due razze in antica tenzone». La seconda guerra mondiale (con tutte le implicazioni ideologiche e religiose che riversò su Saba) è qui ancora lontana e per questo la coppia aggettivo-sostantivo «religioso piacere» può essere utilizzata senza contraddizioni: la contemplazione del cielo porta gioia, dunque, al poeta che la associa ad un vero e proprio «rito». La figura del cane, poi, quasi umanizzata nella sua gravità e pensosità, sembra assumere significati simbolici religiosi se la si mette in relazione con quella della «capra semita» del componimento direttamente successivo a *L'insonnia di una notte d'estate*. Si noti anche, come la locuzione «silenzi / dell'infinito» inserisca Saba nella rete di citazioni astrali, recuperando due termini molto usati nella descrizione del cosmo e delle stelle, basti pensare solo alle numerose occorrenze (ben undici) che si trovano nel *Ciocco* di Pascoli.

³⁴ SABA U., *Tutte le poesie*, a cura di Stara A., Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988, p. 77.

La terza strofa, infine, riproduce i primi versi in modo quasi circolare, creando un parallelo tra l'io narrante e Giacobbe, anche se, come scrive Calimani:

L'assunzione dell'ebraicità attraverso i personaggi biblici è il modo più vago e distante di riconoscersi nell'ebraismo, e il meno rischioso. L'ebraicità appare come mito anziché come storia attuale, ben lontano dalla fisicità del presente.³⁵

L'insistenza sul cielo stellato è particolarmente suggestiva quando si nota che, pur riportando in modo fedele l'episodio narrato in *Genesi* 28: 10-22, Saba cambia la similitudine sulla discendenza di Giacobbe: nell'antico testamento essa era «come la polvere della terra»³⁶, qui come «stelle innumerevoli».

Il firmamento che incombe tanto sul poeta quanto sul padre dell'ebraismo è il medesimo e, accostando le due diverse contemplazioni, crea un collegamento fisico (il cosmo) tra il tempo mitico e quello moderno, che appare allo stesso tempo consolante ed estraniante. L'«idillio biblico», come l'avrebbe definito Slataper, assume anche qui i toni della meraviglia astrale comune a tanti artisti di ogni secolo e nazionalità, e allo stesso tempo ripropone una comunanza tra stelle e divinità attingendo direttamente dalle fonti sacre.

5.3.2 STELLA

Stella rappresenta la più scoperta poesia astrale di Saba e, nonostante preceda di oltre trent'anni l'omonima lirica di Ungaretti, non sembra esserne il modello, tanto che oltre al titolo i punti di contatto sono davvero limitati. Si può, piuttosto, individuare lo stretto legame che la collega al *Canto notturno* di Giacomo Leopardi.

Stella che m'hai veduto un giorno nascere
– passavi in cielo al primo mio apparire –
del bene in cambio che, nudo ed inerme,
da tanto male ho derivato, dammi
scendere in breve volontario all'altra
riva; ogni linea si cancella, tace

³⁵ CALIMANI D., *La capra semita*, in MISAN-MONTEFIORE J., DEBENEDETTI STOW S., *Appartenenza e differenza: ebrei d'Italia e letteratura*, Firenze, La Giuntina, 1998, p. 76.

³⁶ *Genesi* 28, 14 in *La sacra Bibbia, edizione ufficiale C.E.I.*, a cura di UELCI, Padova, Messaggero, 1996, p. 24.

ingiustizia, non pesa piú abbandono,
fuori della tua orbita ch'io giunga,

o tu che in cielo passavi funesta.³⁷

L'interlocutore del poeta, qui, è direttamente l'astro, su imitazione del pastore errante che si rivolge direttamente alla luna durante tutto il *Canto notturno*, e allo stesso modo di Ungaretti che farà lo stesso nella sua *Stella*.

Anche il tema della poesia rimanda al è pessimismo universale leopardiano espresso nel *Canto notturno*, ma in Saba assume un significato individuale, che nasce dalla propria esperienza biografica, dai traumi affettivi familiari, in accordo con la tipica figura novecentista dell'uomo affetto dal mal di vivere. Parole simili erano state scritte da Saba anche in altri componimenti precedenti, ad esempio con i versi:

[...] al mondo m'ha messo, e ben non fece
(ma son trent'anni e più) la madre mia.³⁸

[...] se il nascere è un fallo, io al mio nemico
sarei, per maggior colpa, più pietoso.³⁹

Saba, qui, rovescia il detto «nascere sotto una buona stella» e, attingendo a piene mani dalle superstizioni e dalle credenze popolari, raffigura le stelle come le artefici del destino umano, e così facendo abbandona a qualsiasi verosimiglianza scientifica. Questo fato, che sfugge al controllo umano, provoca nel poeta «un desiderio di morte, di dissoluzione, di ritorno al grembo materno, che diventa talvolta toccante, violento, disperato»⁴⁰.

Gli ultimi due versi, dal tono quasi di sentenza, suggellano tutto questo e chiudono l'invocazione, lasciando in posizione di rilievo la parola «funesta», quasi a rendere manifesto ed evidente l'eco leopardiano che ha dato origine a tutta la lirica:

³⁷ SABA U., *Tutte le poesie*, cit., p. 448.

³⁸ *Ivi*, p. 175.

³⁹ *Ivi*, p. 163.

⁴⁰ LEVI C., *Prima e dopo le parole, scritti e discorsi sulla letteratura*, a cura di DE DONATO G., GALVAGNO R., Roma, Donzelli Editore, 2001, p. 211.

[...] dentro covile o cuna,
E' funesto a chi nasce il dì natale.⁴¹

5.3.3 LAGO

Poco oltre *Stella*, si trova un'altra poesia che presenta un ruolo particolarmente importante per il firmamento: *Lago*.

Piccolo lago in mezzo ai monti - il giorno
le calde mucche bevono ai tuoi orli;
a notte specchi le stelle - mi sento
oggi in un brivido la tua chiarezza.

La giovinezza ama la giovinezza.
Due fanciulli qui vennero una volta.
Ti scoprirono insieme occhio di gelo.⁴²

La presenza dell'acqua associata alle stelle è un *leit motiv* comune, si pensi al mare della Ginestra di Leopardi, al fiume di Corazzini, o allo stagno di Ungaretti. E' proprio con le poesie di quest'ultimo autore che Lago dialoga in modo più intenso: nel 1933 uscì la prima edizione del *Sentimento del tempo* di Ungaretti, in cui era contenuta la poesia del 1927 *Lago luna alba notte*, la quale, come si intuisce dal titolo, aveva anch'essa al centro della descrizione paesaggistica uno specchio d'acqua.

Gracili arbusti, ciglia
Di celato bisbiglio...

Impallidito livore rovina...

Un uomo, solo, passa
Col suo sgomento muto...

Conca lucente,
Trasporti alla foce del sole!

Torni ricolma di riflessi, anima,
E ritrovi ridente
L'oscuro...

Tempo, fuggitivo tremito...⁴³

⁴¹ DOTTI, *op. cit.*, p. 376.

⁴² SABA U., *Tutte le poesie*, cit., p. 459.

⁴³ UNGARETTI G., *Vita, poetica, opere scelte*, cit., p. 249.

Entrambi i laghi fungono da specchio alla volta stellata, divenendo a loro volta fonte di luce: «conca lucente», «la tua chiarezza». Già osservando la punteggiatura e la sintassi, però, emergono le prime differenze: laddove il discorso di Saba è disteso ed armonico, quello di Ungaretti risulta estremamente frammentato, fatto di pure immagini che si giustappongono tra loro per ispirazioni fulminee ed enigmatiche, l'una accoglie totalmente le norme dell'ermetismo, mentre l'altra, al contrario, le rifiuta in favore della «poesia onesta».

Il «brivido» al verso 4, poi, sembra una variazione del «tremito» ungarettiano, ma anche del «fremito» di Pascoli nel *Bolide*. A chiudere il cerchio tra queste tre occorrenze interviene il medesimo momento di rivelazione, che crea una sotterranea armonia tra i poeti.

Lago, inoltre, rivela molti punti di contatto anche con *In galleria*, poesia di Ungaretti analizzata nel capitolo precedente. Il verso rivelatore è l'ultimo del componimento di Saba: «Ti scoprirono insieme occhio di gelo». Impossibile non leggervi un riferimento all'«occhio di stelle» da cui filtra una «benedizione ghiacciata». Saba, però, per tutta la poesia dissemina riferimenti al calore, rappresentato sia dal mondo animale delle «calde mucche», sia da quello umano dei giovani amanti, mentre nella poesia *In galleria* il mondo umano rimane sempre altrettanto freddo e distante di quello astrale.

In *Lago*, quindi, Saba disegna un quadretto di tenera quotidianità, un mondo popolato dalle umili figure di mucche e dai sensuali incontri giovanili dove al centro si staglia lo spettacolo notturno di un lago che fa da specchio alle stelle. La possibilità di ricevere una rivelazione, un «brivido», in un'atmosfera tanto comune rappresenta il nucleo stesso della convinzione di Saba riguardo la «poesia onesta»: bandito ogni manierismo che tenti di far apparire l'ispirazione «più vasta e trascendente di quanto per avventura essa sia»⁴⁴, il poeta riuscirà infine a raggiungere «la verità che giace al fondo»⁴⁵.

⁴⁴ *Quel che resta da fare ai poeti*, in SABA U., *Tutte le prose*, cit., p. 676.

⁴⁵ *Idem*, *Tutte le poesie*, cit., p. 538.

5.4 Primo Levi

Nel secolo iniziato con la teoria della relatività di Einstein e con quella quantistica di Planck, il primo scienziato-poeta a raccogliere il testimone della poesia astrale è Primo Levi. Con un balzo cronologico, dunque, che ci porta direttamente dopo il secondo dopoguerra, ritorna l'ispirazione e l'esattezza scientifica che aveva ispirato i lettori di Flammarion, tra cui il Pascoli.

Non la scienza è incompatibile con la poesia, ma la didattica, cioè la cattedra sulla pedana, l'intento dogmatico-programmatico-edificante.⁴⁶

Il pretesto che va a rinfocolare il legame tra poesia e scienza sono le scoperte astronomiche che sconvolgono il mondo tra il sesto e il settimo decennio del novecento. Senza alcun bisogno di interpretare Levi ci lascia degli splendidi saggi, che non abbisognano di alcun commento, dove l'autore riflette, con pacata disillusione, sulle conseguenze che le «notizie dal cielo» comportavano per i poeti:

Quando [scorgiamo il cielo stellato] nelle notti serene, da un qualche osservatorio lontano dalle nostre luci disturbatrici, è ancora sempre quello: il suo fascino non è mutato. Le “vaghe stelle dell'Orsa” sono quelle che ridavano pace a Leopardi, la W di Cassiopea, la croce del Cigno, Orione gigantesco, il triangolo di Boote affiancato dalla Corona e dalle Pleiadi care a Saffo, sono ancora sempre quelli. [...]
E invece [...] il cielo dell'uomo d'oggi non è più quello. [...] Ora il cielo che pende sopra il nostro capo non è più domestico. Si fa sempre più intricato, imprevisto, violento e strano; il suo mistero cresce invece di ridursi, ogni scoperta, ogni risposta alle vecchie domande, fa nascere miriadi di domande nuove.⁴⁷

L'allunaggio del 1969 è solo il primo pretesto che Levi utilizza per puntare lo sguardo ad un cielo che va man mano sterilizzandosi, le sue righe malinconiche e poeticissime, però, paiono confutare la sua stessa denuncia, mostrando come sia ancora possibile una poesia cosmica.

Il rapido susseguirsi dei portenti spaziali sta spegnendo in noi la facoltà di meravigliarci, che pure è propria dell'uomo, indispensabile per sentirci vivi.

⁴⁶ LEVI P., *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1985, p. 153

⁴⁷ *Ivi*, pp. 173 sg.

[...] E' peccato, ma questo nostro non è tempo di poesia, non la sappiamo piu' creare, non la sappiamo distillare dai favolosi eventi che si svolgono al di sopra del nostro capo.⁴⁸

5.4.1 LE STELLE NERE; 11 FEBBRAIO 1946

Pochi anni più tardi, il 30 novembre del 1974, Levi esplorò il tema spaziale anche in poesia, scrivendo la poesia *Stelle nere*, dove il groviglio di disillusione e dolore interiore esplose attraverso il correlativo oggettivo del caos astrale.

Nessuno canti più d'amore o di guerra.

L'ordine donde il cosmo traeva nome è sciolto;
Le legioni celesti sono un groviglio di mostri,
L'universo ci assedia cieco, violento e strano.
Il sereno è cosparso d'orribili soli morti,
Sedimenti densissimi d'atomi stritolati.
Da loro non emana che disperata gravezza,
Non energia, non messaggi, non particelle, non luce;
La luce stessa ricade, rotta dal proprio peso,
E tutti noi seme umano viviamo e moriamo per nulla,
E i cieli si convolgono perpetuamente invano.⁴⁹

La lettura di due articoli della rivista *Le scienze*, firmati rispettivamente Penrose e Thorne, furono fondamentali nella creazione di questa poesia: essi trattavano delle riflessioni e delle scoperte di Stephen Hawking riguardanti i buchi neri, solo da poco scoperti. Le «stelle nere» del titolo, infatti, sono proprio i *Black Holes* che stravolsero le concezioni scientifiche consolidate da anni sullo spazio celeste. Levi sente profondamente questa perdita di senso cosmico e lo grida nei suoi versi crudi, senza mezze misure, per trarne infine l'unica morale etica possibile: «viviamo e moriamo per nulla».

Se dopo la rivoluzione copernicana l'uomo era riuscito a ritrovare, purché a fatica, il proprio posto nel creato, ora l'equilibrio è rotto definitivamente e in questa luce vanno dunque giudicate anche le vicende umane, con una critica all'antropocentrismo che si collega direttamente al Leopardi della *Ginestra* o delle *Operette morali*.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 21 sg.

⁴⁹ LEVI P., *Opere, Volume secondo, Romanzi e poesie*, Torino, Einaudi, 1988, p. 550.

In Levi è all'opera infatti la figura letteraria dello *straniamento*: come nelle *Operette* leopardiane, nelle poesie leviane le infime dimensioni degli umani («Stanchi, iracondi, illusi, malati, persi») vengono accostate a quelle, cosmiche, della violenza generatrice della materia stellare («Nostro padre comune e nostro carnefice»). L'astrofisica presta a Levi un'immagine definitiva e terminale, capace di veicolare una clausola solenne e disperante non diversa da quella che chiude il leopardiano *A se stesso* («l'infinita vanità del tutto»).⁵⁰

Lo spazio attorno all'uomo sembra dilatarsi e contrarsi contemporaneamente, in una vertiginosa claustrofobia.

Le stelle nere è una poesia scritta a nervi tesi e con gli occhi spalancati.⁵¹

I «soli morti», che evocano la «cripta di morti astri» del *Ciocco*, generano lo stesso spaesamento dinanzi al cosmo narrato da Pascoli, qui, però, non vi è nessun ritorno alla consolante quotidianità, a concludere non c'è la saggezza popolare dello Zi' Meo. La chiusa è definitiva e universale, quasi una sentenza: non c'è scopo o senso nella natura, e non può esserci in un mondo che muove i suoi primi passi dopo l'olocausto.

Si consolida in Levi la convinzione, espressa con accenti leopardiani, di un universo sordo ed estraneo alla sofferenza umana.⁵²

Primo Levi, proprio come la luce e il cosmo, è piegato e «rotto dal proprio peso», o meglio, dal peso della propria esperienza biografica. Dieci anni più tardi, tornando sul tema in un'intervista radiofonica, Levi svela il significato simbolico dei buchi neri nella sua poesia:

Il nostro "buco nero" è la morte. Gli itinerari umani tutti convergono verso questo nostro destino comune. [...] Il destino della terra qualunque sia, che sia traumatico per opera dell'uomo o che sia traumatico per senescenza o

⁵⁰ ZINATO E., *Primo Levi poeta-scienziato*, pubblicato il 23/07/2009, <http://cono-scienza.fisica.unipd.it/articoli.php?id=50>.

⁵¹ SCARPA D., *La scoperta letteraria dei buchi neri: Italo Calvino e Primo Levi*, p. 299 http://www.academia.edu/2940338/La_scoperta_letteraria_dei_buchi_neri_Italo_Calvino_e_Primo_Levi

⁵² PORRO M., *Primo Levi*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 130.

catastrofe naturale, non sarà eterno, la Specie umana non è eterna, come nessuna specie lo è.⁵³

Quest'idea di inattività, del cosmo e della vita, era in germe già in un'altra poesia, *11 febbraio 1946*, che Levi dedicò a Lucia, all'indomani della fine del conflitto. Qui, però, la disillusione è ancora una «bestemmia insensata» e l'autore riesce a trovare un equilibrio alternativo grazie alla donna amata. La terribile rappresentazione cosmica del «groviglio di mostri» nulla ha a che vedere con il ricordo di una contemplazione astrale infantile. La ricerca si connota come ingenua ma inutile, e la natura, impassibile come nelle *Operette morali* di Leopardi, non può dare al poeta ciò che egli cerca, solo una donna può farlo.

Cercavo te nelle stelle
quando le interrogavo bambino.
Ho chiesto te alle montagne,
ma non mi diedero che poche volte
solitudine e breve pace.
Perché mancavi, nelle lunghe sere
meditai la bestemmia insensata
che il mondo era uno sbaglio di Dio,
io uno sbaglio del mondo.
E quando, davanti alla morte,
ho gridato di no da ogni fibra,
che non avevo ancora finito,
che troppo ancora dovevo fare,
era perché mi stavi davanti,
tu con me accanto, come oggi avviene,
un uomo una donna sotto il sole.
Sono tornato perché c'eri tu.⁵⁴

Alla fine del lungo percorso iniziato con Leopardi, dunque, le stelle hanno perso qualsiasi alone misterioso, spirituale o metafisico. Sparita ogni allusione alla religione, la posizione di Levi si distacca dallo spiritualismo romantico e dall'intimismo decadente: il firmamento ora schiaccia l'uomo nella sua terribile scientificità, una scientificità incapace di rispondere ai *perché* dell'uomo, se non con il caos. Il poeta alza bandiera bianca, rinuncia, fare poesia su questo firmamento è impossibile, e così

⁵³ Trasmissione radiofonica, *Lo specchio del cielo*, della durata di 50 minuti, registrata il 7 gennaio 1985 negli Studi RAI di Torino. <http://www.wr6.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-d6d46013-d8a5-4f84-9a7d-91fe14f39d1a.html>

⁵⁴ LEVI P., *Opere, Volume secondo, Romanzi e poesie*, cit., p. 536.

facendo Levi decreta la morte della poesia astrale, segnando l'epilogo anche della presente trattazione.

Generazioni di amanti e di poeti avevano guardato alle stelle con confidenza, come a visi famigliari: erano simboli amici, rassicuranti, dispensatori di destini, immancabili nella poesia popolare ed in quella sublime; con la parola "stelle" Dante aveva terminato le tre cantiche del suo poema. Le stelle d'oggi, visibili ed invisibili, hanno mutato natura: sono fornaci atomiche. Non ci trasmettono messaggi di pace né di poesia, bensì altri messaggi, ponderosi ed inquietanti, decifrabili da pochi iniziati, controversi, alieni. [...] Non è ancora nato, e forse non nascerà mai, il poeta-scienziato capace di estrarre armonia da questo oscuro groviglio, di renderlo compatibile, confrontabile, assimilabile alla nostra cultura tradizionale ed all'esperienza dei nostri poveri cinque sensi fatti per guidarci entro gli orizzonti terrestri.⁵⁵

⁵⁵ LEVI P., *L'altrui mestiere*, cit., p. 174.

6. Conclusioni

Arrivati al termine del tragitto permane la domanda iniziale: si può parlare di *tema* o *poesia* astrale? Dal momento che in Italia è andato costituendosi un repertorio e una tradizione consolidata in merito, la risposta non può che essere sì, ed il problema, semmai, si sposta sul senso e i contenuti che si vogliono attribuire a tale categoria. Infatti, il tema è «uno strumento operativamente indispensabile ma riluttante ad una definizione»¹ ed esso rappresenta il risultato della «tensione tra *intentio auctoris* e *intentio lectoris*»². Questo lungo viaggio attraverso la letteratura italiana tra il XIX e il XX secolo ha, poi, messo in evidenza l'estrema duttilità del tema cosmico, che si presta ad essere utilizzato anche da autori estremamente diversi, con esiti e intenti che nulla hanno a che spartire l'uno con l'altro. L'unico elemento che accomuna e dà unità a tale quadro frammentato sembra, allora, essere l'emozione del poeta: uno stupore, un fremito, che coglie ciascuno in quanto uomo. Di fronte all'impossibilità di definirne limiti e contenuti, ci si dovrà limitare a riconoscere l'esistenza della poesia astrale, richiamandosi alla definizione di Fusillo per cui i temi sono «quegli elementi piuttosto difficili a definirsi in astratto ma ben riconoscibili per ogni lettore, che collegano opere molto diverse fra loro per epoca e cultura»³.

Anche a voler individuare gli autori annoverabili tra quelli «astrali», l'elenco si fa virtualmente illimitato, dal momento che coinvolge scrittori di ogni nazionalità e di ogni epoca, che spesso si avvicinarono al tema delle stelle solo per lo spazio di qualche componimento. La poesia astrale, infatti, non è un'etichetta poetica pervasiva, limitante, e chi vi partecipa mantiene la propria individualità che lo caratterizza tanto quanto la propria adesione alla tensione comune.

Nel tentativo, comunque, di individuare i nomi che rappresentavano i nodi fondamentali nello sviluppo del tema del firmamento tra XIX e XX secolo, è emersa la primaria importanza di tre poeti: Leopardi, Pascoli e Ungaretti. Ad accompagnarli vi furono, poi,

¹ BRUGNOLO S., COLUSSI D., ZATTI S., ZINATO E., *La scrittura e il mondo, Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2016, p. 263.

² *Ivi*, p. 280.

³ FUSILLO M., *op. cit.*, p. 1.

moltissimi altri intellettuali che si misurarono con il tema del firmamento in modo più sporadico, o con esiti meno felici rispetto ai primi tre, tra questi sono stati citati qui sopra Corazzini, Campana, Saba e Levi, ma molti altri si potrebbero ricordare, tra cui Marinetti, Palazzeschi, Caproni, D'Annunzio, e via dicendo.

Per quanto riguarda, invece, le tematiche che si associano agli astri, esse sono naturalmente molteplici, ma se ne possono individuare cinque di fondamentali: la piccolezza e la brevità della vita umana, la ricerca di una risposta alle domande esistenziali, il senso del divino, l'amore e la morte.

Tra tutti questi temi, la riflessione più comune, insita in quasi ogni menzione del cielo stellato è senz'altro la presa di coscienza della piccolezza e della vanità della propria vita. Le stelle, per natura così diverse dall'uomo, sia per numero, che per distanza e durata, rappresentano il suo esatto contrario («il nobile-perfetto-eterno che abbraccia e avvolge l'ignobile-mutevole-effimero»⁴) ed è proprio quest'opposizione ad aver generato riflessioni profonde da parte di poeti e scrittori. Come accade con i colori complementari, che attraverso la loro differenza si esaltano l'un l'altro, guardando verso l'infinito la fugacità della vita diventa tangibile e, circondati dalla distesa sconfinata delle stelle, la solitudine umana si fa più acuta, guardando lontano si mette a fuoco ciò che è vicino.

Se già Dante parlava di una «aiuola» per indicare la Terra, sottolineandone il carattere insignificante, con la rivoluzione copernicana la misura umana si mostrò in tutta la sua ingenua insufficienza, stimolando nei poeti uno smarrimento via via crescente, con il progredire delle scoperte astronomiche. Leopardi per primo ne sviscera sia le implicazioni temporali con i versi appartenenti al *Canto Notturmo* («Ove tende / questo vagar mio breve, / il tuo corso immortale?»), che quelle spaziali con la celebre e vertiginosa strofa della *Ginestra*:

E poi che gli occhi a quelle luci appunto,
Ch'a lor sembrano un punto,
E sono immense, in guisa
Che un punto a petto a lor son terra e mare
Veracemente; a cui
L'uomo non pur, ma questo

⁴ LEVI P., *L'altrui mestiere*, cit., p. 173.

Globo ove l'uomo è nulla,
Sconosciuto è del tutto; e quando miro
Quegli ancor più senz'alcun fin remoti
Nodi quasi di stelle,
Ch'a noi paion qual nebbia, a cui non l'uomo
E non la terra sol, ma tutte in uno,
Del numero infinite e della mole,
Con l'aureo sole insiem, le nostre stelle
O sono ignote, o così paion come
Essi alla terra, un punto
Di luce nebulosa;⁵

Pascoli, colpito da queste riflessioni, le approfondisce e le estende nel *Ciocco*, dove l'uomo viene descritto attraverso il confronto con il microcosmo degli insetti e con il macrocosmo degli astri. La dimensione astronomica poi si dilata ulteriormente proiettando il lettore in un futuro così lontano che l'io-narrante, al confronto, regredisce fino a diventare un «fanciulletto». La lunga riflessione scientifica e filosofica insita nel componimento decanterà per tutto l'anno successivo fino ad esplodere nella straordinaria chiusa del *Bolide*: «E mi vidi quaggiù piccolo e sperso / errare, tra le stelle, in una stella». L'immagine sembra essergli rimasta impressa a fuoco negli occhi, visto che i riferimenti alle grandezze smisurate del cosmo proseguono anche nelle sue poesie successive, si pensi ai «baratri profondi / colmi di stelle» e all'«abisso astrale» della *Pecorella smarrita*, per poi divenire il fulcro centrale di *Vertigine*. In quest'ultima lirica, la piccolezza umana più che una pacata riflessione suscita un vero e proprio terrore nel poeta. Si rivedano in proposito le parole di Rondoni: «le stelle, per via della caducità a fianco della ciclicità, per l'anonimato e la distanza che le caratterizzano sono le interlocutrici ideali per un uomo che avverte nel vivere lo spaesamento e la vacuità»⁶.

Un «orror del vano», che genera un fenomeno di vero e proprio straniamento, percepito soltanto dal poeta che (proprio come Leopardi prima di lui) conclude la sua poesia con intento didattico, sdegnandosi e ammonendo il mondo incapace di comprendere i meccanismi del cosmo e di imparare da essi il proprio ruolo.

Se in Leopardi la rivelazione della brevità della vita umana genera un rassegnato pessimismo ed in Pascoli un terrore smisurato, diametralmente opposta, invece, è la

⁵ DOTTI, *op. cit.*, pp. 455 sg.

⁶ RONDONI, *op. cit.*, p. 139.

reazione di Ungaretti: stupore, dolce abbandono e senso di appartenenza alla Creazione. In *Sereno*, infatti, scrive «mi riconosco / immagine / passeggera / presa in un giro / immortale», mentre in *Stella* «per me, Stella / che, mai non finirai d'illuminare / un tempo ti è concesso troppo breve». Solo nei *Ultimi cori per la Terra Promessa*, l'autore si fa prendere per un attimo dallo sconforto e rielabora i versi Leopardiani in «Non sono i giorni se non vago fumo».

Ma quanto più gli astri sono esplorati, tanto più l'immaginario si popola di smarrimento, con l'uomo che, perdendo la sua centralità nell'universo, prende coscienza della sua piccolezza, affidando alla letteratura un senso di precarietà diviso tra interrogazioni, timori e tremori; tra fascino della bellezza e fascino dell'ignoto, del mistero, dell'inconoscibile.⁷

Questa presa di coscienza ha come naturale proseguimento l'interrogativo esistenziale, il poeta, infatti, è costretto a rivalutare la propria fede, a mettere in discussione la propria importanza, con un doloroso lavoro di autocritica. Le certezze, fino ad allora date per scontate, non possono che crollare miseramente di fronte all'universo che si staglia immenso ed eterno. Nessun poeta è in grado di fornire una risposta definitiva: una volta mostrata l'inadeguatezza della prospettiva terrestre, l'uomo rimane privo degli strumenti necessari per giungere ad una conclusione e può solo ripetere la domanda in modo maniacale («A che vale / al pastor la sua vita, / la vostra vita a voi?», «Perché dare al sole, / perché reggere in vita / chi poi di quella consolar convenga?», «Se la vita è sventura, / perché da noi si dura?», «Che vuol dir questa / solitudine immensa? Ed io che sono?», «al pensier mio / che sembri allora, o prole / dell'uomo?»), oppure negare un qualsiasi senso alla vita umana («uso alcuno, alcun frutto / indovinar non so»; «a me la vita è male»; «E' funesto a chi nasce il dì natale», «tutti noi seme umano viviamo e moriamo per nulla, / e i cieli si sconvolgono perpetuamente invano»). Per altri poeti invece, la ricerca di un fine sembra sovrapporsi e dipendere dalla ricerca della fede, e la loro domanda si rivolge direttamente al Creatore: «Que suis-je? / Oh! Que suis-je, Seigneur! Devant les cieux et toi?» scrive de Lamartine. Mentre Pascoli, nella *Vertigine*,

⁷ PACCAGNINI E., *L'uomo smarrito di fronte al cielo, L'infinità del cosmo ispira poeti e scrittori*, pubblicato il 22/08/2015, <http://www.corriere.it/la-lettura/cards/letteratura-sposa-cieloe-tutte-sue-stelle/luna2.shtml>

incapace di venire a patti sia con il finalismo laico sia con quello cristiano, li nega entrambi nei versi «Il fine! Il termine ultimo! Io, / io te, di nebulosa in nebulosa, / di cielo in cielo, in vano e sempre, Dio!».

La presenza divina, infatti, è un altro dei temi che riemerge continuamente durante la contemplazione del firmamento, forse a causa della bellezza ultraterrena che spira dagli astri, o forse per il mistero che sembra rispecchiare quello sacro.

Il cielo, per la sua grandezza, la sua forza, la sua immutabilità, ha potuto all'inizio essere per l'uomo il luogo di un'espressione simbolica della trascendenza, una rivelazione del sacro o del divino (*ierofania*) offerta allo spirito stupito in modo immediato, non in seguito ad una riflessione speculativa., come avrebbe voluto Schmidt, né di un'affabulazione mitica e prelogica, come affermava Pettazzoni. [...] è un dato primordiale della religiosità. È il motivo per cui gli dèi buoni, eterni, immutabili, e, al di sopra di loro, il più grande, il Creatore, demiurgo o Essere supremo, sono collocati nel cielo, ovvero identificati con esso.⁸

Il legame stelle-divinità, infatti, è mutuato da una lunga tradizione universale, si pensi alle mitologie pagane (ad esempio quella norrena), ma anche alle religioni monoteistiche principali.

Sulle rocce della Val Camonica, in Lombardia, a nord di Brescia, dei graffiti rupestri risalenti al 5000-3000 a.C. rappresentano uomini in preghiera, con le braccia alzate verso il cielo. Non è che un esempio tra gli altri dell'importanza del cielo nelle religioni della preistoria. Parecchie religioni conservano almeno la traccia di un culto antichissimo al Dio cielo o a un Essere supremo che vi risiede: così presso le popolazioni turco-mongoliche dell'Asia centrale, il grande dio nazionale e imperiale Tengri non è altro che il *Köke Mönge Tenri*, «Eterno Cielo Blu», che è elevato (*ũze*) sovrano e forte (*küich*), ma allo stesso tempo inaccessibile e spesso ozioso, al quale solo il khan e i grandi rendono culto. [...] La nostra stessa parola per dio, dal latino *deus*, viene dalla radice *diu-*, *dei-*, «brillare», che traduce la natura celeste del grande dio comune a tutti gli Indoeuropei e ha dato origine anche al nome del giorno (latino *dies*, di dove, in italiano, «diurno», o le finali in *-di* dei nomi dei giorni della settimana); presso i Greci *Zeus* (al genitivo *Dios*), e in indo *Dyauh-Pitâ* (Dio padre), analogo al *Dius-pater* («dio padre», cioè *Jupiter*) dei Romani, il dio celeste *Diêvas* o *Dievs* delle antiche religioni lituana e lettone, e sino al dio *Tyr* degli Scandinavi. Georges Dumézil ha ben dimostrato che gli dèi sovrani Varuna e Mitra, che occupano il primo posto nella trifunzionalità del pantheon indoeuropeo, sono in origine degli dèi del cielo. La stessa considerazione vale per il dio supremo degli Iranici, Ahura Mazda, al quale la riforma monoteista di Zarathustra (Zoroastro) conserverà gli attributi di un dio uranico, luminoso, sapiente e bello.⁹

⁸ CANNUYER C., *Dio è nei cieli?*, pubblicato nel gennaio 2002, <http://disf.org/dio-nei-cieli>

⁹ *Ibidem*.

Non sempre si tratta di un rapporto facile e lineare come quello che instaurano Tommaseo e Zanella con la divinità (« periranno i soli: e noi vivremo, / Signor, con teco»), per Pascoli ad esempio rimane una tensione contraddittoria, che nel firmamento trova tante ragioni a sostegno della fede quante quelle che sembrano confutarla. Nella *Pecorella smarrita* l'ispirazione religiosa rappresenta il fulcro stesso del componimento, e pur tentando di raggiungere una pacificazione («E Dio scendea la cerula pendice / cercando in fondo dell'abisso astrale / la Terra, sola rea, sola infelice») si delinea la figura malinconica dell'uomo assalito dal dubbio: «E il dubbio entrò nel cuore tristo e pio».

Anche Ungaretti nella contemplazione del cielo è incapace di trovare risposte, e perciò si ripresentano in *Dannazione* e in *Risvegli* gli interrogativi insolubili di natura ontologica traslati nella sfera del sacro: «Perchè bramo Dio?», «Ma Dio cos'è?». Dopo essersi posto tali interrogativi, però, il poeta è in grado di giungere ad una comunione con la natura e con il creato, chiudendo con una nota di armonia universale positiva che lo contraddistingue dai suoi diretti predecessori.

Non si dimentichi, poi, che a cantare per primo la coppia Dio-firmamento nella letteratura italiana, era stata la grandiosa fatica letteraria di Dante, il quale aveva dedicato un'intera cantica della *Commedia* a notomizzare e ricostruire minuziosamente le gerarchie celesti e le loro sedi, con una fede e un trasporto mai più replicati da alcuno. Solo Corazzini, in *Dopo*, recupera la dimensione di oltretomba sacro del cielo (con tono decisamente più prosaico rispetto all'Alighieri), e pone una stella a svolgere il ruolo di Beatrice, guidando e istruendo le anime «novizie» nel loro viaggio nell'aldilà.

Anche Zanella nel *Milton e Galileo* attinge alla tradizione dantesca quando scrive:

O sventurato, cui de' cieli aperto
Il volume non fu! Più sventurato
Chi nell'ardente poesia de' cieli,
Stupido testimon, non sente Amore!¹⁰

L'«Amore» dalla lettera maiuscola è la replica diretta di quello che campeggia nella chiusa del *Paradiso* («l'amor che move il sole e l'altre stelle») e rappresenta, dunque,

¹⁰ ZANELLA G., *Milton e Galileo*, https://it.wikisource.org/wiki/Milton_e_Galileo

Dio, utilizzando un epiteto che richiama il principio cardine del cristianesimo e il senso di appartenenza alla creato. Questa metafora, però, permette anche di introdurre un altro dei temi fondamentali con cui le stelle si associano in poesia, ossia il sentimento d'amore.

E' facile immaginare come il cielo, dimora di estremi e di contrasti, inesplorato e impossibile da comprendere, sia divenuto il naturale specchio per l'ineffabile passione umana per antonomasia. Colui che, per tradizione, alza lo sguardo al cielo è l'innamorato alla ricerca di un riflesso della donna amata, oppure in dialogo con le spettatrici delle sue vicissitudini sentimentali. Quando qualsiasi altro paragone appare insufficiente il poeta rivolge la propria attenzione al cielo, vetta delle creazioni divine, nel tentativo di trovare la metafora che renda giustizia alla propria donna. Durante lo stilnovo le stelle diventano quasi un'immagine obbligata, retorica, ma la loro presenza si registra praticamente in ogni secolo della letteratura attraversando anche autori molto diversi tra loro, tra cui Petrarca, Tasso, o Gaspara Stampa.

In una breve carrellata si ricorderanno i precedenti più famosi: Petrarca, *Canzoniere* XXIX, dice di Laura «ch'è stella in terra»; Giacomo da Lentini, *Poesie* XXXV, scrive: «sommigliante [a stella è] di splendore»; Guinizzelli X, XV in *Io voglio del ver la mia donna laudare* della propria innamorata dice che «più che stella diana splende e pare» e poi dedica alla metafora con Venere l'intero sonetto *Vedut'ho la lucente stella diana*; Cavalcanti, in *rime* XLVIa, loda la propria donna dicendo: «più che la stella - bella, al mi' parere»; Pulci, *Poesie* XLII, elenca gli attributi della propria innamorata «La fronte di cristallo, gli occhi stelle,/ le ciglia d'oro, e cape' d'ariento»; Gaspara Stampa, *Rime* V, riprende la metafora con i versi «Il suo bel viso è 'l sole; / gli occhi, le stelle»; Boiardo, nell'*Orlando innamorato*, scrive «Essa sembrava matutina stella».

Questo nesso tra donna amata e firmamento divenne uno stilema tanto classico da perdere la propria carica espressiva, inflazionandosi, e per questo negli ultimi secoli i poeti lo hanno evitato sempre più spesso evitato, alla ricerca dell'originalità. Solo due sono gli scrittori analizzati fin qui che osarono utilizzare la volta celeste per esprimere un sentimento d'amore: Leopardi e Ungaretti, e lo fanno in modi completamente opposti. Il primo lo affronta nella canzone *Alla mia donna*, dove più che una

dichiarazione si ha a che fare con un discorso metafisico, ci si trova totalmente nel regno delle idee e la passione lascia posto ad un sentimento platonico, spirituale. Mentre il secondo riprende filo e per segno il modello stilnovista cantando una lode alla propria amata, la quale viene invocata non con il proprio nome, ma solo con l'epiteto «Stella», da Leopardi però Ungaretti ha mutuato l'attenzione al piano simbolico e mistico, e per questo non vi è alcun riferimento a caratteristiche fisiche o concrete della donna, ma solo ad una simbolica «luce» che sembra avere a che fare più che altro con la dimensione spirituale. Dietro la commossa descrizione femminile emerge infine anche una rassegnata malinconia e la consapevolezza che il momento della propria morte sia ormai vicino. Infatti, se contemplare la volta stellata implica prendere coscienza della brevità della vita umana e se significa interrogarsi sul divino, non stupisce che lo sguardo del poeta indugi, infine, sul naturale opposto del tema amoroso: la morte.

Essa campeggia nella letteratura italiana nella gran parte della produzione, premessa inescindibile della vita stessa, getta la propria ombra su molti nodi poetici, ma più di tutti sul firmamento. E' così che le stelle cadenti si trasformano in «pianto» per i cari estinti, e pietosamente bagnano i superstiti costretti a fare i conti con il dolore, come accade in *X agosto* di Pascoli. Dello stesso poeta poi è il componimento *Bolide*, dove la scena è equamente divisa tra i due protagonisti: il paesaggio e il camposanto. Pascoli riferisce di una fantasia, un desiderio di rivivere la morte paterna sulla propria pelle, per trovare la pace nell'aldilà, fino a che, d'un tratto, Tale allucinata fantasticheria prende corpo sopra di lui creando un ponte tra le due metà della poesia e tra i due temi.

Anche nel *Ciocco* Pascoli continua a riflettere su questi argomenti e, assumendo per un attimo una prospettiva cosmica è in grado di contemplare un futuro impossibile: la morte dell'universo stesso. La premonizione pascoliana è popolata di oscurità: le luci delle stelle una ad una si affievoliscono e muoiono, lasciando il cosmo in un immobile gelo, «una cripta di morti astri, di mille / fossili mondi [...] / [...] Questa è la morte!». Certo egli tenta un riscatto: «io grido il lungo fievole lamento / [...] di questa anima fanciulla / che non ci vuole, non ci sa morire!», ma esso sembra più l'impuntarsi testardo di fronte all'evidenza, che una vera alternativa alla tragedia dell'abisso in cui l'uomo si trova. Dopo Pascoli il binomio notte-morte torna ad una dimensione

domestica, individuale, anche quando viene professata la morte degli astri, come accade ad esempio nella *Leggenda delle stelle* di Corazzini (dove il sole si schianta ed esplose contro uno scoglio) oppure in *Il gatto e la luna* («questa notte morirono le stelle») e l'eco della terrorizzante apocalisse cosmica riemergerà solo in Primo Levi. Il trasporto pascoliano ha ormai lasciato il posto ad una disillusione distaccata, è l'occhio dello scienziato a raccontare come il sereno sia «cosparso d'orribili soli morti», non c'è la ribellione dell'anima fanciulla nella constatazione che «viviamo e moriamo per nulla». Dal momento che ogni poeta declina l'immagine astrale in modo diverso, aggiungendo immagini fino a prima sconosciute o vivificando le forme tradizionali, questi cinque percorsi sono solo alcuni di quelli possibili nel viaggio che la letteratura astrale compie dalle origini ad oggi. Qualsiasi strada, però, si decida di seguire rimarrà costante l'emozione profonda ed indescrivibile data dal contemplare il cielo, dalla meraviglia, dalla bellezza che commuove.

La fantasia dell'artefice dell'universo non ha i nostri confini, anzi, non ha confini, e sconfinato diventa anche il nostro stupore.¹¹

Persino oggi, leggendo le pagine meravigliose sulle stelle che la poesia italiana ci regala, non si può non sentire un senso di comunanza con l'umanità e, soprattutto, non si può non sentire l'orgoglio di appartenere ad una tradizione letteraria così straordinaria da rendere ciascuno un po' «ubriaco d'universo».

¹¹ LEVI P., *L'altrui mestiere*, cit., p. 174.

Bibliografia

- BARILLI R., *Pascoli simbolista, il poeta dell'avanguardia "debole"*, Milano, Sansoni, 2000.
- BAUDELAIRE C., *Riflessioni sui miei contemporanei, volume II*, Milano, Edizioni dell'Esame, 1945.
- BERTONI R. (a cura di), *L'ultimo orizzonte...Giacomo Leopardi: a cosmic poet and his testament*, Torino, Trauben, 1999.
- BOITANI P., *Il grande racconto delle stelle*, Bologna, il Mulino, 2013.
- Idem, *Dante e le stelle*, Roma, Lit Edizione Srl, 2017, edizione Kindle.
- BRUGNOLO S., COLUSSI D., ZATTI S., ZINATO E., *La scrittura e il mondo, Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2016.
- CAMPANA D., *Canti Orfici e altre poesie*, Torino, Einaudi, 2003.
- CAPELLI L. M., *Dizionario Pascoliano, I Commento di Myricae, Canti di Castelvechio, Primi Poemetti, Nuovi Poemetti*, Livorno, Raffaello Giusti Editore, 1916.
- CAPOVILLA G., *Fra le carte di Castelvechio, Studi pascoliani*, Modena, Mucchi editore, 1989.
- CARRERA A., *La distanza del cielo, Leopardi e lo spazio dell'ispirazione*, Milano, Medusa, 2011.
- Centro Nazionale di Studi Leopardiani (a cura di), *Leopardi e il novecento, Atti del III convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 2-5 ottobre 1972)*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1974.
- CESARANI R., DOMENICHELLI M., FASANO P., *Dizionario dei temi letterari, Volume II F-O*, Torino, UTET, 2007.
- CORAZZINI S., *Poesie*, a cura di LANDOLFI I., Milano, BUR, 2007.
- CORNISH A., *Reading Dante's stars*, Chelsea, Yale University Press, 2000, edizione Kindle.
- DAMIANI R. (a cura di), *Leopardi, lettere*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2006.

- DE LAMARTINE A., *Harmonies poétiques et religieuses*, Milano, Charles Signorelli Éditeur, 1927.
- D'INTINO F. e MACCIONI L., *Leopardi: guida allo Zibaldone*, Roma, Carocci Editore, 2016.
- DOLFI A., *Leopardi e il novecento, Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009.
- DONINI F., *Vita e poesia di Sergio Corazzini*, Torino, De Silva, 1949.
- DOTTI U. (a cura di), *Giacomo Leopardi, Canti*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- ESPOSITO E., *Metrica e poesia del novecento*, Milano, FrancoAngeli, 1992.
- FERRARI A., PIROVANO D., *Dante e le stelle*, Roma, Salerno Editrice, 2015.
- FERRARIS A., *Corazzini*, Palermo, Palumbo & Co. Editore, 2008.
- FOSCHI F., *Leopardi: dalla cultura scientifica alla poesia*, in Casa Leopardi, *Giacomo e la scienza*, Milano, 1996, pp. XIV.
- FUSILLO M., *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*, Scandicci, La nuova Italia, 1998.
- GALIMBERTI C., *Cose che non son cose, Saggi su Leopardi*, Venezia, Marsilio Editori, 2001.
- GETTO G., *Carducci e Pascoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1965.
- GIACHERY E. e N., *Ungaretti «verticale»*, Roma, Bulzoni Editore, 2000.
- GIANNANGELI O., *Pascoli e lo spazio*, Bologna, Cappelli Editori, 1975.
- GUINIZZELLI G., *Poesie*, a cura di Sanguineti E., Milano, Oscar Mondadori, 2005.
- HUGO V., *Poésie, 2*, Parigi, Aux Éditions du Seuil, 1972.
- JACOMUZZI S., *Sergio Corazzini*, Milano, U. Mursia & C., 1970.
- LATINI F. e CIANI I.(a cura di), *Poesie di Giovanni Pascoli, Myricae, Canti di Castelvecchio*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 2002.

- LATINI F. (a cura di), *Poesie di Giovanni Pascoli, Primi poemetti, Nuovi poemetti, Volume Secondo*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 2008.
- Eadem (a cura di), *Poesie di Giovanni Pascoli, Odi e inni, Volume terzo*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 2008.
- LAVEZZI G. (a cura di), *Myrica*, Milano, BUR Rizzoli, 2015, edizione Kindle.
- LEOPARDI G., *Zibaldone, volume primo*, a cura di PACELLA G., Milano, Garzanti, 1991.
- Idem, *Zibaldone, volume secondo*, a cura di PACELLA G., Milano, Garzanti, 1991.
- Idem, *Storia della astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXIII*, Milano, Edizioni La Vita Felice, 1997.
- Idem, *Operette morali*, a cura di MELOSI L., Milano, Bur, 2008.
- LEVI C., *Prima e dopo le parole, scritti e discorsi sulla letteratura*, a cura di DE DONATO G., GALVAGNO R., Roma, Donzelli Editore, 2001.
- LEVI P., *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1985.
- LEVI P., *Opere, Volume secondo, Romanzi e poesie*, Torino, Einaudi, 1988.
- LIVI F., *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1986.
- LIVI F., ZINGONE A., (a cura di), *"Io non sono un poeta" Sergio Corazzini (1886-1907) Atti del convegno internazionale di studi Roma, 11-13 marzo 1987*, Roma, Bulzoni editore, 1989.
- LUTI G., *Le frontiere di Recanati e altri studi*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1972.
- MARTINI F. M., *Si sbarca a New York*, Milano, Mondadori, 1930.
- MISAN-MONTEFIORE J., DEBENEDETTI STOW S., *Appartenenza e differenza: ebrei d'Italia e letteratura*, Firenze, La Giuntina, 1998.
- MUSARRA F., VANVOLSEM S., GUGLIELMONE LAMBERTI R., (a cura di), *Leopardi e la cultura europea, atti del convegno internazionale dell'università di Lovanio*, Roma, Bulzoni editore, 1989.

- NAVA G. (a cura di), *Canti di Castelvechio*, Milano, Rizzoli, 1994.
- OMERO, *Iliade*, tradotta da MONTI V., Firenze, G. C. Sansoni, 1961.
- ONOFRIO M., *Dentro del cielo stellare... La poesia orfica di Dino Campana*, Roma, Edilazio Letteraria, 2010.
- PAGLIA L., *L'urlo e lo stupore, lettura di Ungaretti, L'Allegria*, Firenze, Le Monnier, 2003.
- Idem, *Il grido e l'ultragrido, Lettura di Ungaretti (Dal Sentimento del Tempo al Taccuino del Vecchio)*, Firenze, Le Monnier Università, 2009.
- PASCOLI G., *Poesie e prose scelte*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2002.
- Idem, *Saggi di critica e di estetica*, P. L. Cerisola (a cura di), Milano, Vita e pensiero, 1980.
- Idem, *Pensieri e discorsi*, Edizioni La Biblioteca Digitale, Edizione Kindle.
- PASOLINI P., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1973.
- PANICARA V., *La nuova poesia di Giacomo Leopardi, una lettura critica della Ginestra*, Perugia, Leo S. Olschki Editore, 1997.
- PERELLA N. J., *Night and the Sublime in Giacomo Leopardi, United States of America*, University of California Press, 1970.
- PETROCCHI G., *La formazione letteraria di Giovanni Pascoli*, Firenze, Le Monnier, 1953.
- PIROMALLI A., *La poesia di Giovanni Pascoli*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1957.
- PIVATO M., *Noverar le stelle, che cosa hanno in comune scienziati e poeti*, Roma, Donzelli Editore, 2015.
- POLIZZI G., *Leopardi e «le ragioni della verità», scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani*, Roma, Carocci editore, 2003.
- PORRO M., *Primo Levi*, Bologna, il Mulino, 2017.
- RENZI L. (a cura di), *Poetica e stile*, Padova, Liviana Editrice, 1976.
- RIMBAUD A., *Poésies, Une saison en enfer Illuminations*, France, Gallimard, 1973.

SABA U., *Tutte le poesie*, a cura di Stara A., Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988.

Idem, *Tutte le prose*, a cura di Stara A., Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001.

SENARDI F., *Saba*, Bologna, il Mulino, 2012.

TRAINA A., *Il singhiozzo della tacchina e altri saggi pascoliani*, Bologna, Pàtron Editore, 2012.

UELCI (a cura di), *La sacra Bibbia, edizione ufficiale C.E.I.*, Padova, Messaggero, 1996.

UNGARETTI, *Vita d'un uomo, Tutte le poesie*, Milano, Arnoldo Mondadori Editori S.P.A., 1979.

Idem, *Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, M. Diacono e L. Rebay (a cura di), Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1982.

Idem, *Vita d'un uomo, Viaggi e lezioni*, P. Montefoschi (a cura di), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2000.

Idem, *Vita, poetica, opere scelte*, Milano, il Sole 24 ore, 2007.

Idem, *Vita d'un uomo, Traduzioni poetiche*, C. Ossola e G. Radin (a cura di), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2010.

VILLA A.I., *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999.

Saggi e Riviste

RONDONI D., *Lo sguardo, la nebbia, le stelle (per un'interpretazione del vedere pascoliano)*, in *Rivista pascoliana*, n. 3, 1991.

GIRARDI A. M., *Due «Nuovi Poemetti»: La vertigine – La pecorella smarrita*, in *Rivista pascoliana*, n. 9, 1997,

BARONCINI D., *Pascoli e Caproni: la vertigine del nulla*, in *Rivista pascoliana*, n. 12, 2000.

POLIZZI G., *La letteratura italiana dinanzi al cosmo: Calvino tra Galileo e Leopardi*, in *Lettere italiane*, LXII, Leo S. Olschki, Firenze, 2010.

Sitografia

[Tutte le fonti sono state consultate per l'ultima volta il 16/06/2018.]

BARLETTI R., *Osservando il cielo con la Divina Commedia*, pubblicato nel gennaio 2009, <http://disf.org/cielo-divina-commedia>

BONAFFINI L., *Campana, Dante e l'orfismo: componenti dantesche nei Canti orfici*, in *Italica*, Vol. 58, No. 4, '900, 1981. <http://www.jstor.org/stable/479222>

CANNUYER C., *Dio è nei cieli?*, pubblicato nel gennaio 2002, <http://disf.org/dio-nei-cieli>

CAPRA L., *Qualche riconoscimento di nozioni cosmografiche del Tasso*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, Vol. 24, No. 2/3, Torquato Tasso e la sua fortuna, 1995. <http://www.jstor.org/stable/23936284>

CAVALLINI G., *Per una postilla sulla poesia astrale di Leopardi*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, Vol. 33, No. 1, 2004. <http://www.jstor.org/stable/23935359>

CESERANI R., *Il punto sulla critica tematica*, Allegoria n. 58, <https://www.allegoriaonline.it/PDF/188.pdf>

Idem, *Scene e temi del riconoscimento in letteratura. Sull'ultimo libro di Piero Boitani*, <http://www.leparoleele cose.it/?p=16578>

COLAMEDICI A., *Intervista a Giuseppe Ungaretti*, pubblicato il 4/06/2017, <http://tlon.it/intervista-a-giuseppe-ungaretti/>

COLONA P., *Fortuna dei pianeti e riferimenti astronomici nel Canzoniere di Francesco Petrarca*, <https://www.alssa.it/Documenti/Seminari/16>

GALETTI A., *Sergio Corazzini e il suo cenacolo romano*, (Tesi di laurea magistrale in filologia e letteratura italiana, Università di Venezia) A.A. 2012-2013. [In rete] <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/3833/810425-1157739.pdf?sequence=2>

GARDENAL G., *L'ebraismo in Umberto Saba*, in *Studi Novecenteschi*, Vol. 35, No. 76, 2008. <http://www.jstor.org/stable/43450368>

GASPARINI A., *Ungaretti e la precarietà della vita umana*, pubblicato il 14/12/2012, <http://www.patrialetteratura.com/ungaretti-e-la-precarieta-della-vita-umana/>

LUPERINI R., *Immaginario e critica tematica: un dibattito*, Allegoria n. 58, <https://www.allegoriaonline.it/PDF/170.pdf>

MENGALDO P.V., *Dante e Petrarca nella letteratura italiana*, http://www3.unisi.it/semicerchio/upload/SC36_Mengaldo.pdf

MONTELLA F., *Il ciocco di Giovanni Pascoli: un'indagine "astronomica"*, pubblicato 11/01/2015, <http://www.scienze-ricerche.it/?p=1965>

PACCAGNINI E., *L'uomo smarrito di fronte al cielo, L'infinità del cosmo ispira poeti e scrittori*, pubblicato il 22/08/2015, <http://www.corriere.it/la-lettura/cards/letteratura-sposa-cieloe-tutte-sue-stelle/luna2.shtml>

SCARPA D., *La scoperta letteraria dei buchi neri: Italo Calvino e Primo Levi*. http://www.academia.edu/2940338/La_scoperta_letteraria_dei_buchi_neri

TRAINA A., *Presenze antiche nella poesia cosmica del Pascoli*, in *Belfagor*, Vol. 28, No. 3, 1973. <http://www.jstor.org/stable/26142540>

ZANELLA G., *Milton e Galileo*, https://it.wikisource.org/wiki/Milton_e_Galileo

ZINATO E., *Primo Levi poeta-scienziato*, pubblicato il 23/07/2009, <http://conoscienza.fisica.unipd.it/articoli.php?id=50>.

Intervista a Giuseppe Ungaretti di Ettore Della Giovanna, *Incontro con Giuseppe Ungaretti*, RAI, 1961 parte 1 <https://www.youtube.com/watch?v=qPxrFZJXEq4>; parte 2 <https://www.youtube.com/watch?v=4qbNPMT915A>

Pascoli e le ombre del contemporaneo. Intervista a Giovanni Capecchi, pubblicato il 13/06/2012. <http://www.altritaliani.net/spip.php?article1021>

Trasmissione radiofonica, *Lo specchio del cielo*, della durata di 50 minuti, registrata il 7 gennaio 1985 negli Studi RAI di Torino. <http://www.wr6.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-d6d46013-d8a5-4f84-9a7d-91fe14f39d1a.html>

<http://www.bibliotecaitaliana.it>

<http://pascoli.archivi.beniculturali.it/index.php?id=130&objId=756>

<http://pascoli.archivi.beniculturali.it/index.php?id=121&objId=720>