

«SINESTESIEONLINE»

Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti
Supplemento della rivista «Sinestesia»

ANNO 4
NUMERO 12
GIUGNO 2015

«SINESTESIEONLINE»

Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti
Supplemento della rivista «Sinestesia»

ISSN 2280-6849

Direzione scientifica

Carlo Santoli
Alessandra Ottieri

Direttore responsabile

Paola De Ciuceis

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Domenico Cipriano
Maria De Santis Proja
Carlangelo Mauro
Mario Soscia
Apollonia Striano
Gian Piero Testa

© **Associazione Culturale
Internazionale**

Edizioni Sinestesia

(Proprietà letteraria)

Via Tagliamento, 154
83100 Avellino

www.rivistasinestesia.it - info@rivistasinestesia.it

Direzione e redazione

c/o Dott.ssa Alessandra Ottieri
Via Giovanni Nicotera, 10
80132 Napoli

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Comitato Scientifico

LEONARDO ACONE (Università di Salerno)
EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno)
RENATO AYMONE (Università di Salerno)
ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata)
ZYGMENT G. BARANSKI (Università di Cambridge-Notre Dame)
MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”)
GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”)
RINO L. CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”)
ANGELO CARDILLO (Università di Salerno)
MARC WILLIAM EPSTEIN (Università di Princeton)
LUCIO ANTONIO GIANNONE (Università Del Salento)
ROSA GIULIO (Università di Salerno)
ALBERTO GRANESE (Università di Salerno)
EMMA GRIMALDI (Università di Salerno)
SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno)
MILENA MONTANILE (Università di Salerno)
FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”)
ANTONIO PIETROPAOLI (Università di Salerno)
MARA SANTI (Università di Gent)

SOMMARIO

ARTICOLI

MICHELE BIANCO

L'estetismo nella poesia di Giovanni Pascoli

MICHELE BIANCO

Vivere balenando in burrasca.

Le "armoniche disarmonie" del mondo poetico di Gennaro Iannarone

MILENA CONTINI

Plagio dal Villebrune apposto al Petrarca:

*un'appassionata confutazione di «meschine, arroganti
e scortesi» calunnie sull'Africa*

DOMENICO D'ARIENZO

Tra Ercole I e Alfonso II: il potere e le arti nella Ferrara degli Este

MILENA MONTANILE

Omaggio ad Angelo Gorruso

FABRIZIO NATALINI

Leonor Fini e la torre del surreale

MIRIAM POLLI

Francesco Cangiullo. Arti-Giano del Futurismo

MARIO SOSCIA

Il dualismo psico affettivo di Axel Munthe

ANTONELLA TREDICINE

*Pier Paolo Pasolini e lo «stupendo privilegio di pensare»
una diversa umanità*

INTERVISTE

STEFANO PIGNATARO

*L'opera di Italo Calvino in rapporto
con le altre opere del Dopoguerra italiano.
Conversazione con Antonia Arslan*

STEFANO PIGNATARO

*Sguardo geometrico in Italo Calvino, sguardo creaturale
in Pier Paolo Pasolini Conversazione con Corrado Bologna*

STEFANO PIGNATARO

*Lo sguardo di Italo Calvino: percorso dal Barone rampante a Palomar.
Conversazione con Silvio Perrella*

STEFANO PIGNATARO

*L'esperienza di Pier Paolo Pasolini a «Tempo Illustrato»
Conversazione con Ermanno Rea*

SEZIONI

L'isola che c'è. Orizzonti letterari per bambini e ragazzi
a cura di LEONARDO ACONE
Università degli Studi di Salerno

COMITATO SCIENTIFICO

LEONARDO ACONE (Università di Salerno)
ANNA ASCENZI (Università di Macerata)
MARINELLA ATTINÀ (Università di Salerno)
FLAVIA BACCHETTI (Università di Firenze)
MILENA BERNARDI (Università di Bologna)
EMY BESEGGI (Università di Bologna)
PINO BOERO (Università di Genova)
LORENZO CANTATORE (Università Rome Tre)
SABRINA FAVA UNIVERSITÀ (Cattolica di Milano)
SIMONETTA POLENGHI (Università Cattolica di Milano)

LEONARDO ACONE

Presentazione del Comitato Scientifico di Sezione

GIOVANNI SAVARESE

Sempre su due ruote: Il fuori-classe di Sauro Marianelli

Dialoghi. La letteratura e le arti

A cura di Milena Montanile
Università degli Studi di Salerno

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università degli Studi di Salerno)
BEATRICE ALFONZETTI (Università degli Studi di Roma "La Sapienza")
FRANCESCO COTTICELLI (Seconda Università degli Studi di Napoli)
ALESSANDRA DI RICCO (Università degli Studi di Trento)
PAOLO GIOVANNI MAIONE (Conservatorio di Napoli
"San Pietro a Majella")
SEBASTIANO MARTELLI (Università degli Studi di Salerno)

LUCIO TUFANO (Napoli)
ROBERTA TURCHI (Università degli Studi di Firenze)

MILENA MONTANILE
Presentazione della sezione

RECENSIONI

CHIARA ROSATO
AA.Vv., *Scrittori fantasma. Bartleby, D.B. Caulfield e gli altri interpretati da sei narratori italiani*, a cura di Piero Sorrentino e Massimiliano Virgilio, Elliot editore, Roma 2013

ANTONIO R. DANIELE
AA.Vv., *Alberto Moravia e La Ciociara. Letteratura. Storia. Cinema, III*, Atti del convegno internazionale, Fondi, 10 maggio 2013, introduzione e cura di Angelo Fàvaro, Edizioni Sinestesie, 30, Avellino 2015

BRUNO MELLARINI
AA.Vv., *Vasco Pratolini (1913-2013)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Firenze, 17-19 ottobre 2013), a cura di M.C. Papini, G. Manghetti, T. Spignoli, Olschki, Firenze 2015

CAROLA FARACI
Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole, a cura di Sylvie Cocco, Valeria Pala e Pier Paolo Argiolas, AIPSA, Cagliari 2015

ISABELLA CORRADO
Valeria Giannantonio, Giulio Salvadori nel mondo delle idee, Franco Cesati Editore, Firenze 2015

ANGELO FÀVARO

Roberto Salsano, Fra scrittura e riscrittura. Saggi e note su Alfieri tragico, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 2014

CHIARA SCHEPIS

Dario Tomasello, Eduardo e Pirandello. Una questione "familiare" nella drammaturgia italiana, Carocci, Roma, 2014

GIORGIO MOBILI

Luigi Fontanella, L'adolescenza e la notte, Firenze, Passigli, 2015

EMANUELE BROCCIO

Giuliana Adamo, L'inizio e la fine. I confini del romanzo nel canone occidentale Longo, Ravenna, 2013

Michele Bianco

L'ESTETISMO NELLA POESIA DI GIOVANNI PASCOLI¹

A mo' di Preludio

Introduzione alla funzione estetica

a) *che cos'è la funzione estetica*

La funzione estetica² si ha quando il linguaggio si mette in mostra, si riveste a festa, per fare sfoggio di sé ed attirare l'attenzione del pubblico destinatario sui contenuti che veicola. In altre parole, l'obiettivo che esso si propone è quello di comunicare la propria forma, interessando il

¹ Il saggio, in forma ridotta, ma col medesimo titolo, è apparso in R. AYMONE (a cura di), *Giovanni Pascoli a un secolo dalla sua scomparsa*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2013, pp. 147-163.

² Per la "funzione estetica", propedeutica al discorso sugli elementi estetici della poesia *tout court* e di quella pascoliana di cui ci stiamo occupando, si rinvia, tra gli altri contributi, alle opere più significative di Jan Mukařovský, esponente di spicco, insieme con i formalisti russi Roman Jakobson e Petr Bogatyrev, della Scuola di linguistica di Praga ("Formalismo fu il termine con cui viene designata [...] la corrente critico-letteraria affermatasi in Russia negli anni tra il 1915 e il 1930. La dottrina formalistica è all'origine della linguistica strutturale o, almeno, del suo indirizzo rappresentato dal Circolo Linguistico di Praga" (T. TODOROV [a cura di], *Introduzione*, in *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1965, p. 13). Si vedano, perciò, J. MUKAŘOVSKÝ (a cura di S. Corduas), *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell'arte*, Einaudi, Torino 1971: la funzione estetica "Agisce profondamente sulla vita della società e dell'individuo, concorre alla guida del rapporto, sia passivo che attivo, dell'individuo e della società con la realtà che li circonda" (Ivi, p. 22); ID. (a cura di S. Corduas), *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte*, Einaudi, Torino 1973; ID. (J. Burkank-P. Steiner edd.), *Structure, Sign and Fiction. Selected Essays*, Yale University Press, New Haven-London 1977, e S. RAYNAUD, *Il circolo linguistico di Praga*, Vita e Pensiero, Milano 1990. Per un'essenziale storia dell'estetica nel tempo v. A. BAUMGARTEN, *Estetica* (a cura di F. Piselli), Vita e Pensiero, Milano 1992 [I, 1750-1758, 2 voll.]; B. CROCE, *Estetica* (a cura di G. Galasso), Adelphi, Milano 1990 [I, 1902]; E. FRANZINI-M. MAZZOCUT-MIS, *Breve storia dell'estetica*, B. Mondadori, Milano 2003; S. GIVONE, *Storia dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari 1998; M. PENNIOLA, *Estetica contemporanea. Un panorama globale*, il Mulino, Bologna 2011; F. VERCELLONE-A. BERTINETTO-G. GARELLI, *Storia dell'estetica moderna e contemporanea*, il Mulino, Bologna 2003, e l'ancora valido A. MOCCHINO, *Il gusto letterario e le teorie estetiche in Italia*, A. Mondadori, Milano 1924.

destinatario, diletta il suo orecchio con la veste musicale delle parole e suscitando in lui emozioni e moti d'animo.

Dire, per esempio: "La luna in cielo", equivale ad affidarsi ad una comunicazione senz'altro chiara, ma assolutamente piatta, degna di un trattato scientifico, che ovviamente utilizza lo stile espressivo della prosa.

Affermare, invece: "del padellon del ciel la gran frittata", costituisce una originalità che stupisce il lettore, se non altro perché egli è sollecitato da questo verso endecasillabo del Marino a costruire analogie tra il campo astronomico e quello culinario.

Tra prosa e poesia, infatti, vi è una sorta di radicale opposizione:

la prosa è logica e razionale,	la poesia è a-logica ed irrazionale;
la prosa ha come prerogativa la comunicazione,	la poesia, al contrario, si prefigge la provocazione;
la prosa è emotivamente neutra e refrattaria,	la poesia è, all'opposto, emotivamente attiva e dinamica;
la prosa è precisa e discreta,	la poesia è equiprobabile e vaga;
la prosa è regolare nella sua impostazione,	la poesia è violazione della meccanica regolarità;
la prosa è composta ed equilibrata,	la poesia è imprevedibilmente originale.

Per concludere, in altre parole, quello che la prosa predilige e prescrive, la poesia si diverte a trasgredire, ossia si compiace di infrangere le regole del sistema comunicativo prosaico.

Logicamente, per esempio, in prosa che cosa ci si aspetterebbe associato al termine: "galleggia"? Ce lo dice in poesia Ungaretti: "un'altra mattina", anche se non è congruente con "galleggia". Ecco il testo: "Su un oceano/ di scampanellii/ repentina/ galleggia un'altra mattina" (*Rose in fiamme*).

La composizione di un enunciato estetico è, quindi, molto complessa e la sua compilazione richiede grande perizia retorica da parte

dell'autore, il quale deve essere in grado di creare un linguaggio ornato, gradevolmente fonico e musicale. Il lettore, da parte sua, deve non solo comprendere il livello denotativo, per cogliere il contenuto dell'enunciato, ma deve anche intuirne la portata connotativa; deve, cioè, saper leggere tra le righe il senso sommerso che trapela dalla codificazione più eccentrica della comunicazione.

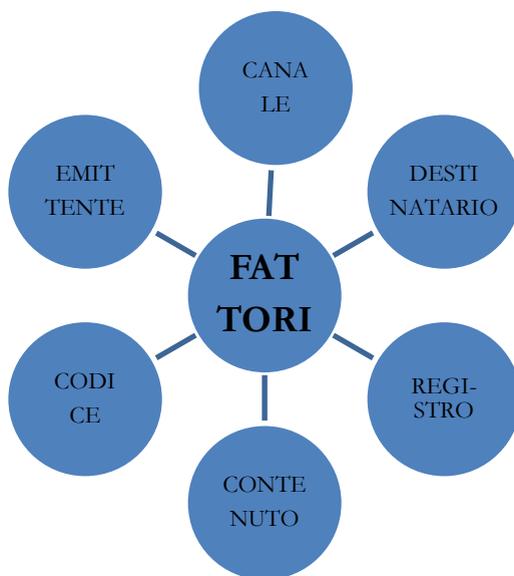
Il destinatario, in altri termini, deve essere attento all'aspetto fonico delle parole, alla scelta operata nel lessico tra un termine particolare (come preferisce spesso il Pascoli) e il corrispondente vocabolo generico; addirittura deve essere sensibile allo stravolgimento della sintassi praticato dal poeta nella costruzione delle frasi. L'origine della funzione estetica è determinata da

a) *I fattori della comunicazione:*

la funzione estetica non è che una delle sei funzioni del linguaggio³ di jakobsoniana memoria. Il linguista Roman Jakobson ha,

³ Partendo dalle categorie sviluppate da F. De Sussurre, la critica strutturalista considera un'opera (d'arte o letteraria, ad es.) come sistema di segni. E però, quando s'analizza un testo letterario non ci si deve preoccupare *in primis* del suo significato globale, sibbene del rapporto tra le parti e il tutto, ossia della struttura. Siffatto indirizzo, sviluppatosi agli inizi del Novecento nel contesto del formalismo russo e recuperato, poi, dal "Circolo di Vienna", si è ulteriormente incrementato nel dopoguerra con gli studi del linguista russo Roman Jakobson il cui sistema, *id est* l'impostazione strutturalista (che considera la comunicazione verbale solo come una delle modalità mediante cui un emittente comunica un messaggio ad un destinatario - esiste, quindi, anche una comunicazione non verbale, iconica, e così via -) è presente nei nostri libri di testo della scuola primaria e dell'obbligo. Tale metodo ha il merito di aver spostato l'attenzione dall'opera *in se ipsa*, o dal contesto ideologico e sociale (*Sitz im Leben*), all'ambito specificatamente letterario, evidenziando che l'aspetto formale (la poesia con i suoi valori fonetici e retorici) non è secondario, ma essenziale. V. R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica in generale* (a cura di L. Heilmann), trad. it. di L. Heilmann e L. Grassi, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 185-194, e G. P. CAPPRETTINI, *Semiotica e comunicazione (1977-1979)*, in ID., *Aspetti della semiotica. Principi e storia*, Einaudi, Torino 1980, pp. 5-61, sopra tutto 5-10. La "particolarizzazione lessicale", o "frammentarismo", che è alla base del simbolismo di Pascoli, come si vedrà, ha grande valenza in questo contesto. Torna il concetto del "tutto nel frammento", sia pure in campo teologico, "Das Ganze im Fragment" (H. U. VON BALTHASAR, *Das Ganze im Fragment. Aspekte der Geschichtstheologie*, Benziger, Einsiedeln 1963: "L'uomo si riconosce come somma e immagine del cosmo" (*Ivi*, p. 63). Si veda, pure, G. PAGLIANO, *Profilo di sociologia della letteratura*, Carocci, Roma 2012⁴, che analizza l'attività letteraria nella seconda metà del Settecento, legata ancora al comune destino della filosofia, dell'eloquenza, della politica e di

infatti, schematizzato sei aspetti fondamentali, propri di ciascuna comunicazione, anche non verbale.



Nell’enunciato: “Il cucchiaio è stanco, perché incolori idee verdi dormono furiosamente”, ci sono cinque validi elementi della comunicazione:

1) il *canale*, che è il mezzo fisico attraverso cui passa la comunicazione, in questo caso la carta scritta;

2) il *codice*, cioè il sistema di regole che attribuisce a ciascun significante (parola) il proprio significato (senso); infatti per ogni italofono: “cucchiaio”, “verdi” e “dormono” hanno un preciso ed esatto significato;

3) l’*emittente*, che è la persona che invia la comunicazione, ossia lo scrivente, e

4) il *destinatario*, che riceve la comunicazione, in quanto è diretta a lui che legge;

5) il *registro*, cioè il livello della comunicazione, il tono dell’espressione, che in questo caso è quello medio-comune, mentre

altre discipline, in un contesto di autonomia e nei suoi rapporti col mondo sociale e con le cose.

sarebbe dimesso o confidenziale nell'enunciato: "Hanno messo nuovi autobus", di fronte al livello elevato ed eccellente della formulazione seguente, dal medesimo contenuto: "L'amministrazione comunale, nell'intento di agevolare l'esigenza di spostamento della popolazione, specialmente dei cittadini viaggiatori pendolari, ha deliberato di istituire nuove corse effettuate dai mezzi di trasporto pubblico in servizio sulle linee urbane".

6) Il sesto elemento che manca nell'enunciato in esame, quello del cucchiaino, è il *contenuto*, perché chi lo riceve non riesce a capire niente; esso, infatti, è l'argomento oggetto della comunicazione.

b) *Le funzioni della comunicazione*

Ora lo studioso russo sopra menzionato, trasferitosi nel Circolo Linguistico di Praga ed interessandosi in particolare alla comunicazione verbale, abbinò a ciascuno dei sei fattori, da lui già individuati ed indicati, una specifica funzione del linguaggio.

Un enunciato del tipo: "Mi fa male la testa", oppure: "Mi piace la mela", non fa altro che proiettare in primo piano informazioni riguardanti chi parla; dunque, prevale l'emittente e la funzione corrispondente si chiama *emotiva*.

Invece, se si ode: "Dai, mettiti a studiare!", si percepisce chiaramente che la comunicazione è orientata prevalentemente sul destinatario e mira ad ottenere da lui una risposta d'azione; nel qual caso, quindi, emerge il destinatario e la corrispondente funzione si definisce allora *conativa*.

Se la conversazione, poi, è incentrata sul corretto funzionamento del mezzo fisico che veicola la comunicazione, per esempio sul telefono, si possono udire enunciati come questo: "Mi senti bene?", oppure: "Sento un fruscio di sottofondo, cos'è?"; in tal caso l'espressione è mirata alla verifica del funzionamento del canale; questo elemento, perciò, prevale e la funzione si dice *fatica*.

Se, invece, si odono enunciati dal tono come i seguenti: "Con quante -g- si scrive «ruggine» e «progetto»?"; o "Che cosa significa «neolitico»?"; o "Il termine «cadono» è una parola proparossitona, perché l'accento cade sulla terzultima sillaba", allora è la lingua a parlare di se stessa, come in una lezione di grammatica; il fattore che prevale è, pertanto, il codice, per il fatto che l'attenzione è focalizzata a verificare il comune sistema di segni che mette in contatto comunicativo l'emittente e il destinatario ed in questo caso la funzione si dice *metalinguistica*.

Un enunciato dal tono: “Il treno per Milano parte dal terzo binario”, oppure: “Il triangolo ha tre lati e tre angoli”, tende a mettere in evidenza nient’altro che l’argomento della comunicazione, catturando l’attenzione dei destinatari per farli concentrare solo su ciò che si sta dicendo, senza derogare affatto dal puro piano denotativo, nel quale si deve intendere per forza il senso immediato a cui ci si riferisce. Dunque prevale il contenuto e la funzione si denomina *referenziale*.

Infine il seguente enunciato: “La tenera donzella, adagiata su morbide coltri, il pallido volto celava agli astanti con soavi veli sericei”, richiama su di sé l’attenzione dell’ascoltatore, dal momento che il registro dell’espressione è quello elevato. Innanzitutto perché porge una selezione lessicale ricercata e raffinata, inconsueta nel linguaggio comune, come: «donzella», «coltri», «celava», «astanti», «sericei»; in secondo luogo per i ritmi cadenzati del decasillabo: “adagiata su **morbide coltri**” (3[^], 6[^] e 9[^] sillaba tonica) e del doppio senario: “il **pallido volto** //celava agli **astanti**” (2[^] e 5[^] sillaba tonica di ciascun emistichio); poi, ancora, per la paronomasia insita nella sequenza: “con **soavi veli sericei**” col seguente incrocio di fonemi: s/v - v/s, e per l’anastrofe: “il pallido volto celava agli astanti”, la cui rettifica suonerebbe: “celava il volto pallido agli astanti” ed, infine, per la sinestesia: “la tenera donzella”, dove «tenera» appartiene alla sfera sensoriale del tatto e non si abbinerebbe a «donzella», che si può vedere, udire, ma generalmente non “tastare”.

In questo ultimo enunciato, dunque, prevale il registro e la funzione è quella *estetica*, che nella fattispecie si definisce pure: “poetica”.

Ecco, ora, il raffronto sinottico delle funzioni abbinate agli elementi della comunicazione

ELEMENTI	FUNZIONI
emittente	emotiva
destinatario	conativa
canale	fatica
codice	metalinguistica
contenuto	referenziale

registro	estetica
----------	----------

È, allora, chiaro che la funzione estetica scaturisce da un registro elevato dell'enunciato, che prevale sugli altri elementi della comunicazione, per conferire all'espressione più tono e più decoro.

La funzione poetica altro non è che una funzione estetica applicata alla poesia⁴. In questo campo chi manipola la funzione del linguaggio non si propone l'obiettivo di estorcere il consenso dell'interlocutore o del pubblico destinatario, ma si compiace di vedere l'espressione fare puro sfoggio di sé, con il solo gusto da parte del linguaggio di mettersi in mostra.

Al contrario esistono altri tre campi della comunicazione umana, anche non verbale⁵, in cui la funzione estetica svolge un ruolo ancillare, nel senso che è strumentale e sta al servizio mirato dei suoi manipolatori: commercio (pubblicità), politica (comizi), poesia (versi) e religione (prediche).

Si tratta, innanzitutto, del *commercio*, la cui anima, cioè la pubblicità, è ampiamente farcita di immagini e di *slogan* a funzione estetica, come il seguente: "C' IN CON triamo CON CIN soda", al quale

⁴ La funzione poetica nella teoria della comunicazione di Jakobson non considera l'informazione come un messaggio *tout court*, ma ne evidenzia la specificità dei segni linguistici, ossia la forma linguistica, e non il contenuto, che potrebbe essere espresso anche con altre parole. Essa non si esaurisce nella poesia, e viceversa, e può coesistere con altre funzioni con ruolo prevalente, ma non esclusivo, nello specifico enunciato.

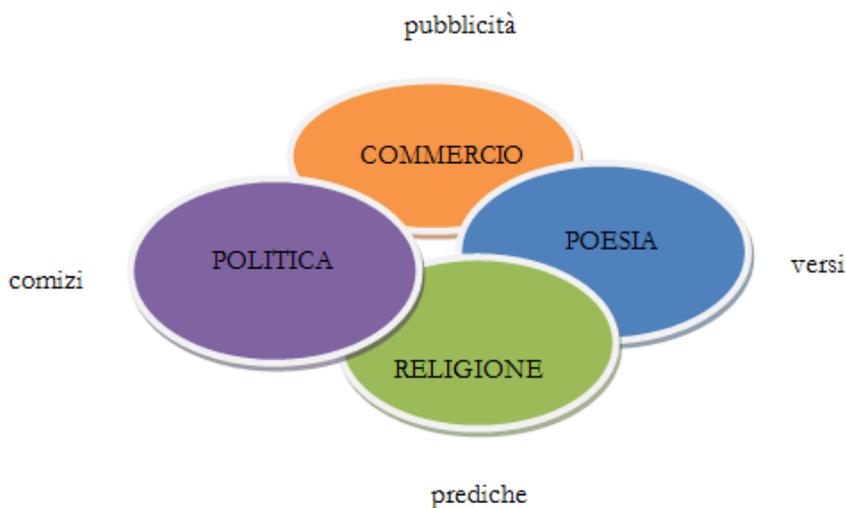
⁵ L'estensione della funzione estetica per Mukařovský non è, però, limitata dalle norme, il cui cambiamento è determinato dal divenire storico, come testimoniano le avanguardie in cui "il presente viene avvertito come tensione tra la norma passata e la sua violazione destinata a diventare parte della norma futura" (J. MUKAŘOVSKÝ, *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte*, cit., p. 33.). In linea con la filosofia analitica a prevalere è il linguaggio sul pensiero: "il solo cammino che conduce a un'analisi filosofica [ma anche letteraria] del pensiero passa attraverso un esame del suo esprimersi tramite parole e simboli, ovvero sia mediante una teoria del significato linguistico" (M. DUMMET, *Frege, Philosophy of Mathematics*, Duckworth, London 1991, p. 17). L'ontologizzazione dell'estetica come tensione sostantivante e oggettivante della metafisica occidentale (v. J.-M. SCHAEFFER, *Oggetti estetici?*, in F. DESIDERI-G. MATTEUCCI (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze University Press, Firenze 2006, p. 40) è respinta da una visione che considera la sua estensione più ampia anche a oggetti ed eventi non artistici.

l'Azienda Cinzano si affidò per avere successo nelle sue vendite e la cui fortuna risiede nel chiasmo fonetico: “cin/con - con/cin”.

Vi è, poi, la *politica*, all'interno della quale abili oratori codificano *réclame* ed espressioni retoriche, come, per esempio, questa: “Ci vogliono schiacciare sotto il peso del cosiddetto Arco Costituzionale”, proclamate durante i comizi elettorali per sedurre l'uditorio e guadagnare voti.

E, infine, la *religione*, in cui i predicatori dai pulpiti ricorrono spesso a frasi ed immagini allusive del tipo: “Gesù è vino nuovo”, per spiegare le verità soprannaturali e convincere i fedeli della bontà della parola divina, coinvolgendoli sulla strada della dottrina, per indurli ad assumere un comportamento consono agli insegnamenti di Santa Madre Chiesa.

L'estensione della funzione estetica



L'estetismo “decadente”

Il decadentismo è intrinsecamente estetico⁶. Nella sua poetica del Decadentismo, Walter Binni⁷ delineava una tesi mirante a liberare tale

⁶ Si vedano tre opere coeve che registrano, in Europa, questa tendenza estetica e decadente: J. K. HUYSMANS, *A rebours*, Charpentier, Paris 1884; G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, Treves, Milano 1889, e O. WILDE, *The Picture of Dorian Gray*, Word Lock & CO., London 1890.

movimento artistico-letterario - che si sviluppò in Francia negli ultimi decenni del XIX secolo per poi diffondersi in tutta Europa, contraddistinguendosi come recupero dell'individualismo e per l'esperante ricerca estetica - dal significato di decadimento, di progressivo depauperarsi di senso e di toni, che reca in sé a causa del lessico, per restituire al termine valore positivo e attivante, tale insomma da indicare una nozione e una condizione storica, equivalenti alla nuova coscienza letteraria del secolo, che in Italia nasce con la Scapigliatura, con Pascoli e con D'Annunzio.

La tesi ha contribuito a riscattare il Pascoli da quei rapporti di "correità" con un effettivamente "decadente" Decadentismo, che avevano colorito e falsato molti giudizi, a cominciare da quello di Benedetto Croce⁸.

Era, insomma, un invito a studiare Pascoli senza preconcetti sul decadentismo, accolto nei lavori del centenario⁹ (1955), che esprimono una vasta gamma di sfumature che, dalle varie comunicazioni, per una sperimentazione più attenta sul vivo terreno dei testi poetici, finisce per investire la definizione stessa di decadentismo, riconoscendo un posto notevole al Pascoli nell'ambito del movimento decadente europeo, tra Verlaine e Rilke, in cui si collocano l'indefinito, le analogie folgoranti ed evocatrici, la tendenza al simbolo, nel regno della *naunce* verlainiana. Anche il motivo fumoso della musica pascoliana, il quale da tempo attendeva di venir tolto dal limbo delle approssimazioni misticheggianti e ingenuamente allusive per esser piuttosto definito nel contesto delle poetiche ottocentesche della musica diffuse per tutta l'Europa, si sta rivalutando come specifico mezzo della tecnica del Nostro che vibra di un perenne alone impressionistico davanti a parole tematiche quali *sogno, fumo, nebbia, ansare, pendulo, tremare*, nella lirica del Romagnolo in azione, riconducendo, col Flora, l'importanza e il significato del tremulo a un procedimento musicale detto, appunto, "del tremolo", usato così negli

⁷ W. BINNI, *La poetica del decadentismo italiano*, Sansoni, Firenze 1936.

⁸ È nota la sua avversione per l'arte decadente ai cui modi è in parte riconducibile la lirica pascoliana; egli è stato il primo a impostare il problema critico della poesia del Pascoli, accusando il poeta di frammentarismo, di ambiguità e di incompiutezza, ovvero di essere "uno strano miscuglio di spontaneità e d'artificio: un grande-piccolo poeta, o se piace meglio, un piccolo-grande poeta" (B. CROCE, «La Critica», V [1907], p. 95).

⁹ V. A. VICINELLI- M. VALGIMIGLI (a cura di), *Omaggio a Pascoli nel centenario della nascita*, Mondadori, Milano 1955: il volume miscelaneo, insieme con la documentazione riguardante la fortuna della poesia pascoliana, specie nei riguardi dei contemporanei, è un'antologia delle voci critiche più significative e offre un acutissimo saggio di A. Schiaffini su Pascoli come disintegratore della forma poetica tradizionale e presenta i carteggi Carducci-Pascoli e Pascoli-D'Annunzio, per la prima volta editi nella loro integrità.

archi come negli organi e persino nella voce umana, ove un tempo era detto “trillo imperfetto”. “Al «tremolo» si aggiunge un altro carattere che pure deve essere ricondotto ai procedimenti musicali, a quello che in musica si chiama «tempo rubato», quest’allargare e stringere che il Pascoli adoperava soprattutto con le sue mirabili dieresi, quando una parola come «costellazione» [leggi costellazione] diventa infinita¹⁰”.

La critica pascoliana, che, ancora a trent’anni dalla morte del poeta, continuava a vedere divisi, nemici gli uni contro gli altri armati, i pascoliani *toto corde* e gli antipascoliani per partito preso, dai numerosi lavori editi dal centenario della nascita a oggi, ha segnato il definitivo superamento di quel particolare atteggiarsi dell’investigazione, raggiungendo l’accordo, senza conformismo e retorica, sull’importanza della poesia, sulla figura complessa e sull’attualità e sul merito del grande Romagnolo, riconoscendogli di aver iniziato la poesia del Novecento e evidenziando l’*humanitas* compiuta e diretta del poeta secondo cui l’infinitamente grande e l’infinitamente piccolo finiscono identici (*simul stant*) perché germinati da uno stesso mistero. I problemi autobiografici e psicologici, gli approfondimenti delle ideologie civili ed estetiche (si pensi alla famosa teoria del fanciullino, liberata da troppi fraintendimenti che l’opprimevano: si è passati a rivendicare, infatti, il giusto valore di rivelazione di una profonda idea di facoltà poetica, come senso di formazione umana delle cose, coscienza verbale oltre che psicologica e istintiva, dichiarazione di autonomia dell’arte stessa nella consapevolezza dell’ideale infanzia della poesia di fronte alle altre manifestazioni dell’umano), gli studi sulle qualità culturali, poetiche e linguistiche, sulla specificità della nostra tradizione italiana nel suo rapportarsi, *mutatis mutandis*, al grande quadro del Decadentismo europeo, hanno agito e sommosso in vari modi la vasta e delicata materia pascoliana, segnando notevoli e decisi punti di equilibrio e organizzazione personale nella sua *Weltanschauung* che, mentre respira i fermenti meditativi letterari dell’ultimo trentennio dell’Ottocento, non manca di proiettarsi singolarmente aperta e attivante sugli esemplari del sentimento poetico del Novecento. Partendo dall’etichetta che è stata attribuita a tale corrente letteraria di fine Ottocento, si capisce che se c’è, in cotesta letteratura e nella lirica, qualcosa che “decade”, ciò è la razionalità.

Già in Francia i poeti “maledetti” (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine), identificandosi con il romanzo *A rebours* (“A ritroso” o “Controcorrente”) di Huysmans, promossero nelle proprie produzioni

¹⁰ G. FLORA, *Pascoli e la poesia moderna*, in AA.VV., *Studi pascoliani*, a cura della Società di Studi Romagnoli - Comitato delle onoranze a G. Pascoli, Stab. Grafico F.lli Lega, Faenza 1958, p. 62. Il saggio si disnoda dalle pp. 53-66.

letterarie motivi irrazionali, quali quelli delle ossessioni e delle melancolie, del fascino dell'artificiale, delle droghe, del bizzarro, del brutto, del grottesco, dell'erotismo morboso e del ripiegamento individualistico¹¹.

In un certo qual modo pure in Italia gli scrittori, stanchi dell'imperante positivismo precedente e disgustati dall'aridità della pretesa scientifica di attingere la verità, predilessero spesso i miti irrazionali, perché la scienza è incapace di rendere la felicità alle anime¹².

Anche gli intellettuali decadenti italiani (Pascoli e D'Annunzio in prima fila) non vollero, allora, più la verità, ma il sogno, l'audacia temeraria, l'ignoto, il magico, il mistero. Essi, dunque, per evitare la squallida e mortificante realtà ideologica, politica, civile e sociale, si rifugiarono variamente, sia alla fine dell'Ottocento che agli inizi del Novecento, in personaggi estemporanei. Rispettivamente:

SCRITTORE	MITO
Verga	<i>il vinto</i>
Carducci	<i>il vate</i>
Pascoli	<i>il fanciullino</i>
D'Annunzio	<i>il superuomo</i>
Gozzano	<i>il casalingo</i>
Marinetti	<i>il modernista</i>
Svevo	<i>l'inetto</i>

¹¹ V. N. PIREDDU, *La forma della decadenza: Joris-Karl Huysmans, ovvero del lusso narrativo*, in ID., *Antropologi alla corte della bellezza. Decadenza ed economia simbolica nell'Europa fin de siècle*, Fiorini, Verona 2002, pp. 245-302.

¹² L'uomo deve liberarsi dalle sovrastrutture edificate dalla scienza fuori e dentro di sé, se vuol ritrovare l'innocenza, in possesso della Natura, e se stesso, afferma il Raymond: "C'est bien toujours de l'âge d'or qu'il est question, quand même nulle allusion ne le rappelle, et du paradis perdu et retrouvé [...] De l'innocent paradis des amours enfantins' de Boudelaire, au 'chant raisonnable des anges' ouï par Rimbaud, au cygne mallarméen, un même souffle se propage qui soulevait déjà, mutatis mutandis, la poitrine de Rousseau" (M. RAYMOND, *De Boudelaire au Surréalisme*, R. A. Corrêa, Paris 1933, pp. 47-48).

Pirandello	<i>l'alienato</i>
Moravia	<i>l'indifferente</i>
Alvaro	<i>lo sconfitto</i>

Tutti miti alogici, che testimoniano il disagio culturale ed esistenziale degli uomini di lettere. Pure sul versante civile, se non altro perché in campo politico dovettero assistere allo spegnimento degli ideali risorgimentali a tutto vantaggio del tradimento operato dalla Monarchia con le sue scelte accentratrici ed autoritarie, per esempio: la coscrizione obbligatoria, la tassa sul macinato, l'abolizione dei dazi interni, l'unificazione dei pesi e delle misure.

Dopo la fase "positiva", dunque, del Verga e del Carducci, nella quale, pur accanto ad incipienti miti alogici (rispettivamente: il "vinto" ed il "vate") - nella letteratura, in ogni caso, prevale un rapporto di concretezza e di sicurezza -, si passò a fine Ottocento ad un gusto "decadente", per quanto riguarda i contenuti razionali.

I poeti, quindi, soprattutto Pascoli e D'Annunzio, coltivarono e promossero la dimensione irrazionale della vita, chi col "fanciullino", chi col "superuomo".

Attenzione, però; questo soltanto sul versante dei contenuti ideologici¹³, perché tutt'altro che decadente divenne, al contrario,

¹³ Nella sterminata messe bibliografica sul Decadentismo segnalò solo alcuni saggi che affrontano la questione nei termini appena sfiorati, da quelli datati ai più recenti: W. BINNI, *La poetica del decadentismo italiano*, cit.; A. LEONE DE CASTRIS, *Decadentismo e realismo. Note e discussioni*, Adriatica Editrice, Bari 1959; C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano. D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Feltrinelli, Milano 1960; R. SCRIVANO, *Il decadentismo e la critica. Storia e antologia della critica*, La Nuova Italia, Firenze 1963; A. SERONI, *Il decadentismo*, Palumbo, Palermo 1964; F. BRUNO, *Il decadentismo in Italia e in Europa*, ESI, Napoli 1998; P. GIOVANNETTI, *Decadentismo*, Editrice Bibliografica, Milano 1994; V. FORTICHIARI, *Invito a conoscere il decadentismo*, Milano 1990; M. TROPEA, *Classicismo, estetismo, decadentismo*, Buonanno, Acireale 1993, e E. GHIDETTI, *Il decadentismo. Materiali e testimonianze*, Editori Riuniti, Roma 1984. Per il decadentismo di G. Pascoli v. C. VARESE, *Pascoli decadente*, Sansoni, Firenze 1964; mentre, per tentare di penetrare nel "segreto dell'anima pascoliana", si rinvia a S. A. CHIMENZ, *Nuovi studi su G. Pascoli. L'amore. Il dramma della famiglia*, Signorelli, Roma 1952; infine, per un'esauriva panoramica sull'intera produzione lirica pascoliana, si rimanda a F. BIONDOLILLO, *La poesia di Giovanni Pascoli*, D'Anna, Messina-Firenze 1976. Per l'aspetto estetico, inteso come *modus vivendi* dell' "esperienza

l'espressione poetica, che acquistò musicalità preziosa e raffinato estetismo, espressione dei “nobili spiriti”¹⁴, al cui sodalizio appartiene anche il nostro poeta, con nuove forme di sperimentazione compositiva.

Si tratta dell'uso più frequente di onomatopée, allitterazioni, assonanze, consonanze, rime, cadenze, fonosimbolismi, sinestesie, figure di senso, significanti fonico-ritmici.

Non potendo, in conclusione, affidarsi alla sostanza, questi poeti “decadenti” si dedicarono decisamente più alla forma.

Ecco perché il decadentismo è intrinsecamente estetico ed è da questo punto di vista che pure i poeti “maledetti” francesi furono definiti “assoluti nell'espressione”¹⁵.

Al decadentismo italiano appartiene di diritto anche il Pascoli. Soprattutto lui, infatti, col pretesto del “fanciullino”, si diede a tentare non solo la magia del mistero, il simbolismo analogico, l'ingenuità fantastica e l'enigma dell'indefinito, ma soprattutto la cantilenante ed orecchiabile espressione infantile, costituita principalmente dagli echi suggestivi, pure

estetica”, v., invece, P. D'ANGELO, *Estetismo*, il Mulino, Bologna 2003; N. LORENZINI, *Il frammento infinito. Percorsi letterari dall'estetismo al futurismo*, FrancoAngeli, Milano 1988; e, per l'estetica pascoliana, A. COSPITO, *L'estetica dei poemi di Giovanni Pascoli*, CEDAM, Padova 1953; P. L. CERISOLA (a cura di), *G. Pascoli. Saggi di critica e di estetica*, Vita e Pensiero, Milano 1980; ID., *Giovanni Pascoli tra estetica e ermeneutica*, La Nuova Italia, Firenze 2000; M. MORONI, *Estetismo / modernismo in Italia. Soggetto panico, soggetto dietro la siepe, soggetto pubblico: D'Annunzio, Pascoli, Palazzeschi*, in «Quaderni d'Italianistica», I-II (1994), pp. 61-74; E. SALIBRA, *Voce e mito nell'estetica pascoliana*, in «Rivista pascoliana», VI (1994), pp. 19-52; M. PERUGI, *James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana*, in «Studi di Filologia Italiana», XLII (1984), pp. 225-309, e G. LEONELLI, *Pascoli esteta. Itinerari del “Fanciullino”*, in *Giovanni Pascoli poesia e poetica*, in «Atti del Convegno di Studi Pascoliani. San Mauro 1-2-3 aprile 1982», a cura del Comune di San Mauro Pascoli - Comitato per le onoranze funebri nel 70° anniversario della morte (1912-1982), Maggioli Editore, Rimini 1984, pp. 299-312.

¹⁴ “L'espressione, che parrebbe suggerita dall'uso odierno di una titolatura elegante quanto estrosa, trova la sua genesi filologica nel calzante appellativo coniato dal Pascoli per il circolo dei collaboratori del «Marzocco», raffinati esteti consumati dal tarlo della «Bellezza»” (G. OLIVA, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Marsilio, Venezia 2002, p. 7).

¹⁵ Poeti maledetti, ma “avremmo potuto dire Poeti Assoluti per l'immaginazione, assoluti nell'espressione”, così Paul Verlaine presenta la sua nota e “discussa” Antologia, *Les poètes maudits: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Léon Vanier*, Paris 1884. Si può consultare l'edizione italiana col testo francese a fronte, P. VERLAINE, *I poeti maledetti*, Prefazione di Morgan [Marco Castrolidi], traduzione di C. Rendina, Il Saggiatore Tascabili, Milano 2010.

onomatopeici, delle parole. Nel suo scritto *Il fanciullino*¹⁶, Giovanni Pascoli, nonostante la sua rigorosa formazione umanistica, l'insegnamento delle lingue classiche e la composizione di mirabili carmi latini, traccia una poetica decisamente anticlassicista, antitradizionalista, irrazionale, espressione del nuovo gusto che si era andato formando in Italia alla fine dell'Ottocento. Pur accostandosi ai simbolisti, agli impressionisti, ai decadenti europei (Novalis, Coleridge, Poe, Baudelaire, Verlaine, Maëterlinck)¹⁷ rivela una personalità autonoma, inconfondibile, originale, dando l'abbrivio ad alcune tendenze liriche e simbolistiche del Novecento. La definizione "Pascoli simbolista" va intesa, a ogni modo, con cautela. Vero è che "tale disposizione è molto forte nelle sue poesie, soprattutto in *Myricae* e nei *Canti di Castelvecchio*. Restano però notevoli differenze [...] Per i simbolisti francesi [...] la poesia è la suprema forma di conoscenza. La natura, come aveva detto Beaudelaire, costituisce infatti una «foresta di simboli», la cui decodificazione ci permette di portare alla luce, anche se in termini evocativi-analogici e non razionali, l'essenza nascosta di sé e del mondo. Nel porsi come luogo di tale conoscenza, la parola poetica si denaturalizza, ovvero si svincola da ogni riferimento a dati oggettivi, reali, per elevarsi a mondo autosufficiente, dal forte sapore mistico; si parla allora di «poesia pura». Su questa strada, l'esito più coerente delle premesse simbolistiche sarà, nell'ambito della poesia italiana, l'Permetismo e, nel panorama delle arti figurative europee, l'astrattismo"¹⁸. I rapporti tra

¹⁶ Il testo che si riproduce è conforme all'originale di G. PASCOLI, *Pensieri e discorsi*, MDCCCXCV-MCMVI, Zanichelli, Bologna 1907, pp. 1-55, cit. da G. PASCOLI, *Opere*, a cura di M. Perugi, tomo II, vol. 61, in *La Letteratura italiana. Storia e Testi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1981.

¹⁷ "Pochi artisti hanno sentito più intensamente del Pascoli questo impulso [ritorno alle origini fuori dagli schemi dell'intelletto e della tradizione] come fosse una legge del loro istinto vitale, e per tale carattere egli esce dalla tradizione della nostra poesia [...] per ricongiungersi al gruppo di quei solitari sognatori [...] al Novalis, al Coleridge, al Poe, a D. G. Rossetti, al Verlaine al Maëterlinck" (A. GALLETI, *La poesia e l'arte di Giovanni Pascoli*, A. F. Formiggini, Roma 1918, p. 47. Si legga l'intero cap. II "Del misticismo romantico in alcuni poeti moderni", pp. 39-86, sopra tutto le pp. 14 sgg. e 55 sgg. Sul "simbolismo pascoliano" l'autore si sofferma analiticamente alle pp. 218-225). Di diverso parere è, invece, il Borgese, per il quale il poeta "sentiva una certa antipatia per la storia letteraria e non era istruito intorno ai recentissimi movimenti ideologici e letterari come il D'Annunzio" (G. A. BORGESE, *Idee e forme di Giovanni Pascoli*, in *La vita e il libro*, III, Bocca, Torino 1913, p. 467).

¹⁸ V. DE CAPRIO-S. GIOVANARDI, *Letteratura italiana. Storia autori testi. Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi Scuola, Milano 1995, "Pascoli e il Simbolismo", p. 311.

Pascoli e il simbolismo si vanno delineando sempre di più¹⁹ nella critica che evidenzia i “prestiti” letterari del poeta e la sua indiscussa originalità.

A fungere da deterrente contro le derive simbolistiche in quanto tali in poeti come Pascoli e D'Annunzio è la loro solida formazione classica: “D'Annunzio e Pascoli erano comunque accomunati da una poetica - definibile, per citare Carlo Gentili, come «euristico-imitativa» - che mirava a far risuonare sulla pagina le voci e le armonie della Natura, e che aveva chiare ascendenze classiche”²⁰, assevera il Veronesi, sottolineando la “potenza associativa e analogica” della parola del nostro poeta che, “lontano, perlopiù, dai preziosismi e dagli artifici bizantini e parnassiani di certo D'Annunzio, [...] non è avulso dall'idea [...] dell'arte come *homo additus naturae*, come «continuazione della natura» nel cui seno «si svolge e disnoda» il «discorso inarticolato, implicito, *autres*”²¹, avendo affermato *supra* che gli *sparsa fragmenta* della “Natura scissa e disgregata dal lavoro dell'analisi scientifica e dall'indagine razionale [...] possono essere raccolti, ricomposti, ricondotti *ad unum* proprio attraverso la parola poetica, grazie alla potenza associativa e analogica in essa insita”²².

Ne consegua, per lo studioso, che “Proprio a questa particolare percezione del dato naturale, non lontanissima in fondo dal *surnaturalisme* baudeleriano, è possibile ricondurre anche quegli aspetti che più avvicinano il Pascoli critico e saggista alla concezione simbolista del critico *artifex*”²³.

La “parola è veicolo di una memoria che è, come sarà in Ungaretti lettore di Petrarca, a un tempo individuale e epocale, esistenziale e storica; e la particolare «Natura» da cui questa parola trae alimento è nutrice e datrice di vita e, nel contempo, immenso sepolcro, deposito inerte, oscuro, quasi si direbbe inorganico, di un passato defunto”²⁴. Il linguaggio della

¹⁹ V. G. NAVA, in *Storia della letteratura italiana*, “Tra l'Otto e il Novecento”, Salerno, Roma 1999, pp. 635-712; R. BARILLI, *Pascoli simbolista. Il poeta dell'avanguardia “debole”*, Sansoni, Firenze 2000, *passim*, soprattutto il capitolo “Tra ideismo e reismo” (l'autore presenta un Pascoli europeo che dalle brevi liriche di *Myricae* approda agli “ingrandimenti” successivi, seguendo la parabola di pittori quali Previati, Segantini, Klimt, Hodler, in un contesto di avanguardia storica del Simbolismo, a confronto con D'Annunzio, Wilde, Maëterlinck *et alii*).

²⁰ M. VERONESI, *Il critico come artista. Dall'estetismo agli ermetici. D'Annunzio, Croce, Serra, Luzi e altri*, Azeta Fastpress, Bologna 2006, p. 74

²¹ *Ivi*, pp. 75-76.

²² *Ivi*, p. 75.

²³ *Ivi*, p. 76.

²⁴ *Ivi*, p. 77.

natura in Pascoli è trattato con inarrivabile bravura da G. Agamben²⁵ il quale rileva che “È stato Gianfranco Contini il primo a identificare la poetica del Pascoli [...] nell’aspirazione a operare in una lingua morta”²⁶. Il Contini, il 18 dicembre 1955, nel suo celebre Discorso al Convegno di Studi pascoliani a S. Mauro²⁷, citava i versi 17-18 della poesia *Addio!*: “nella vostra lingua di gitane, / una lingua che più non si sa”²⁸, evidenziando che le rondini operano in una lingua morta²⁹. Secondo Agamben “Contini avrebbe potuto citare un altro testo pascoliano in cui la poetica della lingua morta è, come tale, esplicitamente formulata. In un passo dei *Pensieri scolastici* [...] scrive: «La lingua dei poeti è sempre una lingua morta», [...] «Curioso a dirsi: una lingua morta che si usa a dar maggior vita al pensiero». [...] La poesia [...] parla in una lingua morta, ma la lingua morta è ciò che dà vita al pensiero. Il pensiero vive della morte delle parole”³⁰. “Glossolalia e xenoglossia sono la cifra della morte della lingua: esse rappresentano l’uscita del linguaggio dalla sua dimensione semantica e il suo far ritorno alla sfera originale del puro voler-dire [...] [che] è ignoto (del tutto simile, in questo, alla glossolalia e al *vocabulum emortuum* di Agostino). [...] La voce [...] si avverte «solo nel punto che muore», come un voler dire [...] È, dunque, la lettera la dimensione in cui glossolalia e onomatopea, poetica della lingua morta e poetica della voce morta, convergono in un unico luogo, in cui Pascoli situa l’esperienza più propria del dettato poetico”³¹. La poesia è un’epifania, una *Folgerungessin*, una coscienza

²⁵ V. G. AGAMBEN, *Pascoli e il pensiero della voce*, in G. PASCOLI, *Il fanciullino*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 6-21, ristampato di recente, *Giovanni Pascoli. Il fanciullino con un saggio di Giorgio Agamben*, Roma 2012, pp. 7-27, da cui cito.

²⁶ *Ivi*, p. 7.

²⁷ Il saggio sarà pubblicato tre anni dopo negli Atti per la ricorrenza del primo centenario della nascita del poeta, in *Studi pascoliani*, cit., pp. 27-52, “*Il linguaggio di Pascoli*”, ora in ID., “Il linguaggio del Pascoli”, in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 219-245.

²⁸ Della raccolta *Canti di Castelvecchio*. Per l’edizione critica delle poesie seguono, come già specificato, G. PASCOLI, *Opere* (a cura di M. Perugi), tomo I, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 61, Ricciardi, Milano-Napoli 1980.

²⁹ V. G. CONTINI, *Il linguaggio del Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 225. Il linguaggio pre-grammaticale della rondine, o i linguaggi speciali, post-grammaticali di Gog e Magog, o i termini abissini de *La sfogliatrice*, o i grecismi di *Alexandros* coesistono col linguaggio grammaticale: “le eccezioni alla regola indicano un rapporto critico, non tradizionale” (*Ivi*, p. 224).

³⁰ G. AGAMBEN, *Giovanni Pascoli. Il fanciullino*, cit., pp. 7-8.

³¹ *Ivi*, pp. 15, 18, 19 e 20. Si veda anche l’interessante studio di S. L. BECCARIA, *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico. Giovanni Pascoli*, in ID., *Le forme della lontananza*, Garzanti, Milano, 1989, che individua la “dissolvenza semantica” come apporto di nuovi significati:

conoscitiva in una situazione concreta: è esperienza all'istante di vita / morte, di *revelare / velare*: “C'è una voce nella mia vita, / che avverto nel punto che muore” (*La voce*). Da questi cenni sulla lingua pascoliana si evince chiaramente che egli è lontano dalla “poesia pura” simbolista e però è esagerato affermare che “leggere Pascoli oggi è possibile solo collocandolo nel quadro del Simbolismo europeo”³², mentre si può parlare di “una via pascoliana al simbolismo, entro una dialettica culturale viva, di là da ogni «ritardo» della cultura italiana, che studi recenti rivelano più ricca di interessi e stimoli di quanto non si pensasse un tempo; indica una via pascoliana *tout court* alla poesia”³³. Per il Pascoli la poesia è “folgorazione

“la parola ‘onomatopeica’ vale piuttosto come massa fonica che trascende il significato di un «linguaggio che non possiamo udire»” (*Ivi*, p. 162). V., anche, M. PERUGI, *Morfologia d'una lingua morta. I fondamenti linguistici dell'estetica pascoliana*, in «Convegno Internazionale di Studi pascoliani [Barga 1983]», a cura di F. Del Beccaro, Gasparetti, Barga 1988, vol. LI, pp. 173-233.

³² G. NAVA, in *Storia della letteratura italiana*, “Tra l’Otto e il Novecento”, cit., p. 635. Di influssi europei parla espressamente anche C. Chiummo, evidenziando “letture certe o presunte, ma soprattutto il respiro europeo di tanti versi e pagine, senza per questo voler necessariamente parlare di ascendenze o, peggio, «fonti»” (C. CHIUMMO, *Per un Pascoli europeo*, in «Atti del Convegno di Studi Pascoliani. Verona 21-22 marzo 2012», a cura di N. Ebani, Edizioni ETS, Pisa 2013, pp. 93-113, qui p. 93.

³³ M. PAZZAGLIA, *Pascoli*, Salerno, Roma 2002, p. 313. Per la “poesia pura” pascoliana v. A. VALENTIN, *Pascoli et la poésie pure*, in «Rassegna di Studi francesi» (maggio-giugno 1927), e ID., *Giovanni Pascoli poète lyrique. Les thème de son inspiration*, Hachette, Paris 1925. La letteratura sulle ascendenze simbolistiche in Giovanni Pascoli e sulla frantumazione del verso è vastissima: menziono solo i testi più significativi sull'argomento *de quo*: G. SCHIAFFINI, *Pascoli disintegratore della forma poetica tradizionale*, in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita* (a cura di A. Vicinelli e M. Valgimigli), Mondadori, Milano 1995, pp. 240-246; ID., *Giovanni Pascoli: forma e dissoluzione della poesia*, in ID., *Mercanti. Poeti. Un maestro*, Ricciardi, Milano-Napoli 1969, pp. 59-77; G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Simboli e struttura della poesia del Pascoli*, D'Anna, Messina-Firenze 1966; ID., *La simbologia di Giovanni Pascoli*, Mucchi, Modena 1989; G. TROMBATORE, *Memoria e simbolo nella poesia di Giovanni Pascoli*, Parallelo, Reggio Calabria 1975; G. BORGHELLO, *Introduzione al problema della simbologia pascoliana*, in «Filologia moderna», I (1976), pp. 25-55; S. PAVARINI, *Pascoli e il simbolismo*, in «Lingua e stile», XXVIII (1993), pp. 531-551; M. A. BAZZOCCHI, *Pascoli: interpretazione e simbolismo*, in «Rivista pascoliana», 7 (1955), pp. 9-30; F. BRUNO, *Pascoli nel decadentismo. La poetica del simbolismo*, in ID., *Il decadentismo in Italia e in Europa*, cit., pp. 237-265; F. LIVI, *Pascoli in Francia. Dal simbolismo alla fine del Novecento*, in A. BATTISTIN-G. MIRO GORI-C. MAZZOTTA (a cura di), *Pascoli e la cultura del Novecento*, in «Atti del Convegno di S. Mauro [2005]», Marsilio, Venezia 2007; F. MUZZIOLI, *Pascoli e il simbolo*, Lithos, Roma 1993; G. GRANA (a cura di),

epifanica”, rivelazione e illuminazione della nostra interiorità e consente all’uomo di avvertire il mistero dell’universo, di contemplarlo, di coglierne le sensazioni e i battiti segreti, in una specie di immedesimazione dell’anima con il cosmo in uno spazio / tempo prenatale ove parole e pensiero si formano contemporaneamente, fuori e di là dalla riflessione. Con un’immagine che mutua dal Fedone³⁴ e dal Vico³⁵, il poeta raffigura l’arte in un *fanciullino* che vive in noi ingenuo e ignaro e che resta piccolo, quando noi cresciamo: “Noi accendiamo negli occhi un nuovo desiderare, ed egli vi tiene fissa la sua antica serena meraviglia; noi ingrossiamo e arruginiamo la voce, ed egli fa sentire tuttavia e sempre il suo tinnulo squillo come di campanello. Il quale tintinnio segreto noi non udiamo distinto nell’età giovanile così come nella più matura, perchè in quella occupati a litigare e perorare la causa della nostra vita, meno badiamo a quell’angolo d’anima donde esso risuona. [...] Egli è quello, dunque, che ha paura del buio, perchè al buio vede e crede di vedere; quello che alla luce sogna o sembra sognare, ricordando cose non vedute mai; quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle: che popola l’ombra di fantasmi e il cielo di dei. Egli è quello che piange e ride senza perchè, di cose che sfuggono ai nostri sensi e alla nostra ragione: [...] [Il fanciullino non sa] ragionare se non a modo suo [tuo], un modo fanciullesco che si chiama profondo, perchè d’un tratto, senza farci scendere a uno a uno i gradini del pensiero, ci trasporta nell’abisso della verità ...”³⁶. Egli “vede tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta”³⁷, e cerca di svelare quel mondo nuovo che gli si presenta dinanzi agli occhi. Il vero poeta ode sempre la voce del fanciullino, che gli uomini non ascoltano quasi mai, e comunica a noi quello che esso gli detta dentro: “Poesia è trovare nelle cose [...] il loro sorriso e la loro lacrima; e ciò si fa da due occhi infantili

Decadentismo e «Simbolismo poetico». Realtà e simbolo di Pascoli, in *Letteratura italiana, Novecento*, vol. I, Marzorati, Milano 1999, ecc.

³⁴ PLATONE, *Fedone* 77d-87b: il fanciullo Cebes Tebano piange al pensiero della morte di Socrate, che lo rimprovera per le sue lacrime, ma questi si scusa asserendo che non è lui che piange ma il fanciullo che è in lui. Da qui Pascoli parte considerando la morte che è nella vita, la cui unica consolazione è la poesia che rende partecipi di essa.

³⁵ La poesia, per Vico, è imitazione della natura, come testimoniano i fanciulli nell’atto di “prendere cose inanimate tra mani, e, trastullandovisi, favellarvi come se fossero, quelle, persone vive”, e ciò costituisce “il più sublime lavoro della poesia”, che consiste appunto nel dare senso alle “cose insensate” (G. B. VICO, *La scienza nuova prima*, Nicolini, Bari 1928, I, 87).

³⁶ G. PASCOLI, *Il fanciullino*, in *Opere*, II (a cura di M. Perugi), cit., pp. 1642, 1648 e 1650.

³⁷ *Ivi*, p. 1652.

che guardano semplicemente e serenamente di tra l'oscuro tumulto della nostra anima"³⁸.

“Il poeta è poeta, non oratore o predicatore, non filosofo, non storico, non tribuno o demagogo, non uomo di stato o di corte. E nemmeno è [...] un artiere che foggia spade e scudi e vomeri; e nemmeno [...] un artista che nielli e ceselli l'oro"³⁹, ma è “colui che esprime la parola che tutti avevano sulle labbra e che nessuno avrebbe detta"⁴⁰. E se, talvolta, ispira civili costumi con amor di Patria⁴¹, familiare e umano, non lo fa con intenzione, ma obbedisce alla voce segreta del fanciullino. Pertanto il Pascoli separa in modo netto la “poesia” dalla “non poesia”, quella “pura” da quella “applicata”: questa è la poesia “dei grandi poemi, dei grandi drammi, dei grandi romanzi"⁴², dei componimenti patriottici e civili. Dividiamo la poesia “per secoli e scuole, la chiamiamo arcadica, romantica, classica, veristica, naturalistica, idealistica, e via dicendo. Affermiamo che progredisce, che decade, che nasce, che muore, che risorge, che rimuore. In verità la poesia è tal meraviglia che se voi fate ora una vera poesia, ella sarà della stessa qualità che una vera poesia di quattromila anni sono"⁴³. “La poesia, per ciò stesso [...] è poesia, senz'essere poesia morale, civile, patriottica, sociale, [e] giova alla moralità, alla civiltà, alla patria, alla società. Il poeta non deve avere, non ha, altro fine [...] che quello di riconfondersi nella natura, donde uscì, lasciando in essa un accento, un raggio, un palpito nuovo, eterno, suo"⁴⁴.

Il Pascoli pensa che “A costruire il poeta vale infinitamente più il suo sentimento e la sua visione, che il modo col quale agli altri trasmette l'uno e l'altra"⁴⁵; rifiuta perciò il linguaggio letterario, convenzionale, e ne

³⁸ *Ivi*, pp. 1657-1658.

³⁹ *Ivi*, p. 1665.

⁴⁰ *Ivi*, p. 1666.

⁴¹ Cfr. *Ivi*, p. 1664.

⁴² *Ivi*, p. 1670.

⁴³ *Ivi*, pp.1668-1669.

⁴⁴ *Ivi*, p. 1685.

⁴⁵ *Ivi*, p. 1665. Per la poetica del fanciullino rinvio a C. SALINARI, *Il fanciullino*, in ID., *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, cit., pp. 107-183; A. FAETI, *Il puer e il fanciullino*, in «Rivista pascoliana», III (1991), pp. 65-73; M. A. BAZZOCCHI, *Circe e il fanciullino. Interpretazioni pascoliane*, La Nuova Italia, Firenze 1993; G. CAPECCHI, *La commedia del fanciullino. Le lezioni inedite del Pascoli alla Scuola Pedagogica di Bologna*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», VIII, 1 (gennaio-aprile 1966), pp. 125-158; G. LEONELLI, *Itinerari del 'Fanciullino'. Studi pascoliani*, Clueb, Bologna 1989; M. PAZZAGLIA, *La poetica del fanciullino*, in ID., *Pascoli*, cit., pp. 166-191, ecc.

adotta uno che scaturisce direttamente dalle cose, dalla loro poeticità potenziale, dal mistero⁴⁶ e dall'eterno ritorno⁴⁷. Creatore di una nuova struttura poetica, inizia la poesia frammentaria, non dà ai suoi componimenti uno scheletro, uno sviluppo lineare, bensì si sottrae ai modi e alle sintassi tradizionali e, spezzando il periodo logico con pause e arresti improvvisi, foggia il periodo ritmico con una nuova maniera di accorgimenti melodici, di accoppiamenti analogici, di audaci accostamenti di parole, di cadenze, di suggestioni musicali, di armonia imitativa, di allitterazioni, di bisticci, di suoni insoliti⁴⁸. S'incontrano espressioni come "il vino/arzillo" (*Il ciocco*, Canto II), il "cielo canoro" (*Il fringuello cieco*), "l'esile strido" (*Il ciocco*, Canto II), la "voce ruvida" (*Passeri a sera*), il "labile rivo" (*La canzone dell'ulivo*), il "grido solivo" (*Ibidem*) delle cicale, la "vocal fontana" (*Il cieco di Chio*), l'"opaca sera" (*Le Memnonidi*), lo "scampanare fioco" (*Il sole e la lucerna*), il "ronzio di campane" (*Le rane*), lo "scalpiccio del vento" (*Ov'è*), lo "stridulo ansare di grilli" (*Ibidem*), il "tac tac" di capinere (*La capinera*), il "tri tri" di grilli (*Ov'è*), il "gre gre di ranelle" (*La mia sera*), il "dlin dlin" di bicicletta (*La bicicletta*), il "Dlon Dlon" di campane (*La mia sera*) e ... "Un cocco! ecco ecco un cocco un cocco per te!" (*Valentino*).

Il frammentarismo, o meglio l'atteggiamento e la tecnica simbolista e frammentaria, per la ricerca armonica e melodica, per il valore prezioso conferito alla parola col sapiente uso delle pause e delle riprese fa sì che l'arte pascoliana sia più legata alla nostra recentissima poesia rispetto a quella carducciana.

Certe fratture o sottintesi, certune sonorità ottenute con evanescenza, quasi per effetto di pedale, perfino talune metafore ardite, rendono il Pascoli un precursore dei crepuscolari, dei futuristi e degli ermetici.

Proprio un'acuta osservazione del Momigliano, la quale vorrebbe limitare il valore della poesia pascoliana, mi pare, invece, accrescerlo, di

⁴⁶ V. L. BISAGNO, *La parola della madre. Traduzione e commento dei Poemata christiana di Giovanni Pascoli*, prefazione di Elio Gianola, Jaca Book, Milano 1998, soprattutto dalla pp.159 sgg.

⁴⁷ "Il calendario del poeta [...] registra [...] un vortice di eterni ricominciamenti, costruisce un sistema chiuso di appoggi attorno a quella data-cardine che resta per sempre il 10 agosto [...] In tale senso la «giornata» è, in piccolo, ciò che in un ampio cerchio è la stagione, misura per eccellenza pascoliana di uno spazio-tempo bloccato e sempre ritornante" (E. GIANOLA, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Jaca Book, Milano 2000, p. 234). V., anche, C. DISTANTE, *Giovanni Pascoli poeta inquieto tra '800 e '900*, Olschki, Firenze 1968, e M. PAZZAGLIA, *Pascoli, la storia, la morte*, La Nuova Italia, Firenze 1999.

⁴⁸ Si accenna solo di volo ai motivi della lirica pascoliana che non sono oggetto del saggio di cui mi sto occupando.

talché, tolto l'inevitabile caduco, rimane un'essenza attuale. Assevera il Nostro che "la sua poesia non va al di là dello stato d'animo"; e questa è di per certo la ragione del suo fascino e della sua modernità. C'è nella poesia pascoliana l'armonia di mille voci, il bosco, gli uccelli, lo stormire delle fronde, l'onda che sussurra ... E tutto questo si insinua con un senso di pace e di mistero che gli fa contemplare senza trepidazione e tristezza i cieli stellati, la fontana che geme, "il vento che piange nella campagna solitaria, una piuma che palpita nel nido abbandonato, un aratro dimenticato nel campo, un canto di capinere in mezzo al tacito bosco"⁴⁹, come asserisce ancora il critico, che paragona con delicatezza le due splendide liriche *Il nido* e *Lavandare*, della raccolta *Myrica*.

Non è che il decadentismo sia venuto ad abolire le figure retoriche della poesia tradizionale. Infatti, da questo punto di vista, il Pascoli stesso ha conservato: metonimie, metafore, sineddochi, reticenze, climax, anastrofi, ipallagi, asindeti e polisindeti.

Si tratta, in realtà, di alcune figure *intellettive*, che si possono distribuire in quattro classi, secondo una sistemazione rilanciata dal "gruppo μ " di Parigi, composto da Dubois, Edeline, Minguet, Pire e Triron:

A) i "metaplasmî", che sono il risultato di operazioni morfologiche sulla lingua, quali quelle che producono: aferesi, sincope, apocope, prostesi, epentesi, epitesi;

B) i "metatassi", ovvero le operazioni sintattiche sulla lingua, quali l'asindeto, il polisindeto, l'anacoluto, l'ellissi, lo zeugma, l'iperbato;

C) i "metasememi", ossia le operazioni semantiche sulla lingua, come la metafora, la sineddoche, la metonimia, l'ossimoro, il paragone, l'antonomasia;

D) i "metalogismi", vale a dire le operazioni logiche sulla lingua, quali l'eufemismo, l'ironia, la litote, l'iperbole, la reticenza, l'allegoria.

Queste figure intellettive costituivano il pregio della lirica tradizionale e si affiancavano a quelle *empiriche*, che rappresentavano lo strato connettivo della poesia più a livello emozionale e direi quasi viscerale. Si tratta, da una parte, delle figure metriche e fonico-ritmiche, quali quelle relative alla versificazione: metri e ritmi vari, sinalefi, dialefi, sineresi, dieresi, cesure, inarcature e, dall'altra, delle figure attinenti alla veste acustica dell'enunciato: allitterazioni, paronomasie, iterazioni, rime, assonanze, consonanze, onomatopoeie.

⁴⁹ A. MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana*, Principato, Milano-Messina 1958, p. 583; si vedano anche le pp. 580-589.

A queste va aggiunta anche la sinestesia, che si può intendere come una figura empirica *in entrata* rispetto al soggetto conoscente, nel senso che si tratta di sensazioni che lui subisce dall'esterno della natura, sia pur nella creazione di accostamenti di sfere sensoriali diverse.

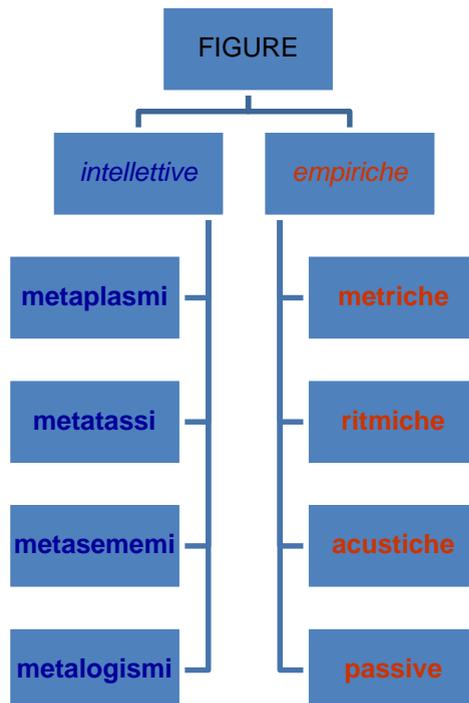
Infatti l'estetismo è sempre un processo empirico, vuoi per la musicalità dolce dei versi ritmici e cadenzati, vuoi per l'attenzione a campi sensoriali diversi, il cui accostamento costituisce appunto la sinestesia, una sorta di estetica percettiva passiva.

Le altre figure, invece, quelle foniche, ritmiche e metriche, sopra menzionate, confrontate con la sinestesia, si possono definire *in uscita*, nel senso che le sensazioni, specialmente quelle acustiche, sia nella versione cadenzata che lessicale, sono quelle che l'autore attivamente imprime all'enunciato per provocare gradevoli emozioni nel lettore.

Ebbene, il decadentismo ha privilegiato le figure empiriche rispetto a quelle intellettive.

Specialmente il Pascoli, da come risulta nel successivo paragrafo, si è spinto notevolmente sull'uso frequente del fonosimbolismo, sulla manipolazione dall'interno dei metri tradizionali, sugli accostamenti sinestetici e sulle innovazioni linguistiche.

Le figure del Decadentismo



L'estetismo del Pascoli

Diversamente dal Carducci, il Pascoli è un innovatore. Il confronto con il suo docente predecessore è illuminante e significativo. La parola nel poeta di Valdicastello è imitata, una bella copia del lessico classico; invece nel Nostro è inventata e creata originalmente come un fanciullo

attribuirebbe, con la stessa tecnica di Adamo, un nome nuovo a tutte le cose, a costo di rendere significativi gli stessi suoni occasionali⁵⁰.

E questo si chiama *fonosimbolismo*⁵¹. Prendiamo, ad esempio, *La cavalla storna*: una cosa è dire: “I cavalli stavano mangiando”, un'altra è: “frangean la biada con rumor di croste”, dove si percepisce dall'incalzare del fonema -r- chiaramente il contesto sonoro della stalla con i cavalli che mangiano. La -r-, dunque, in questo caso, è significativa. Ancora, se affermassimo: “La cavalla aveva sentito le fucilate”, sarebbe dire poco, ma se, invece, come assevera il poeta, udissimo: “con negli orecchi l'eco degli scoppi” - a prescindere dal fatto che nella parola: “scoppi”, che è onomatopeica, noi percepiremmo i colpi del fucile che spara -, dall'incalzare ripetuto del fonema -k- non potremmo affatto dubitare che

⁵⁰ G. PASCOLI, *Il fanciullino*, in *Opere*, II (a cura di M. Perugi), cit., p. 1675: le cose sono le protagoniste principali della lirica pascoliana e parlano anche quando sembra che ad esprimersi siano gli uomini (v. *Italy*); esse sono - per il poeta che le interroga- epifania del mistero che circonda il micro e il macrocosmo (v. *Il lampo* e *L'assinolo*). “Rompendo con la selettività della lirica tradizionale, in nome di una sorta di «democrazia poetica», Pascoli accoglie nei propri versi «tutte» le cose dalle più umili alle più elevate, ugualmente equidistanti rispetto al poeta (e all'uomo) in una sorta di «doppio registro» che va dalla piccolezza dell'insetto alla vastità del cosmo” (V. DE CAPRIO-S. GIOVANARDI, *Letteratura italiana. Storia autori testi. Dall'Ottocento al Novecento*, cit., p. 367).

⁵¹ La suggestione evocativa della lingua pascoliana è legata innanzitutto al valore dei suoni: Pascoli accentua il fonosimbolismo tradizionalmente presente nel linguaggio della poesia, riproducendo effetti sonori della vita naturale per mezzo di allitterazioni, paronomasie, assonanze e consonanze; prima ancora di riprodurre direttamente rumori e voci di animali. Tale suggestione evocativa spesso contribuisce a caricare di valore simbolico gli oggetti della rappresentazione” (M. SANTAGATA-L. CAROTTI-A. CASADEI-M. TAVONI, *Il filo rosso. Antologia della letteratura italiana ed europea. Tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 2006, p. 252). Per il fonosimbolismo v. *Arano, Lavandare, Temporale, Dialogo e Il lampo*, che pongono l'enfasi sul suono delle parole, cui è attribuito un significato simbolico, che esprime sensi ulteriori che vanno, cioè, di là da quelli codificati.

di “sparatoria” vera e propria si tratta. In questo caso, dunque, il fonema -k- è significativo. Un ulteriore esempio ci è dato, fra migliaia, dalla poesia *Arano*, dove si leggono i versi: “e il pettiroso: nelle siepi s’ode / il suo sottil tintinno”. Infatti si dovrebbe risultare sordi come una campana, se non si percepisse nell’eco di questi versi l’allegro canto del piccolo pennuto, rimuginando nella mente l’inseguirsi e l’intrecciarsi dei fonemi -r- ed -s-, che con la loro portata sonora risultano di per sé significativi, per non parlare dell’onomatopea: “tintinno”.

Il Pascoli non è ricaduto pesantemente nel solco della tradizione, come il suo maestro Carducci, ma si è mantenuto sulla sua cresta⁵², perché è sempre stato lui a gestire sapientemente, magistralmente e genialmente l’aspetto fonico della lingua, come un vero poeta, secondo il senso etimologico del termine (“creatore”), per valorizzare la componente sonora dell’enunciato codificato, fino a renderla significativa.

In altre parole il Pascoli costruisce un significato simbolico intorno al suono delle parole. E questo processo, che consiste nell’utilizzare il suono per reinventare altri significati, nell’atto di attribuire un significato al suono, si chiama fonosimbolismo.

Esso, infatti, è un procedimento linguistico che consiste nella ricerca di effetti sonori interni ad una determinata sequenza di parole, il cui scopo, conscio nel poeta, è quello di trasmettere significati aggiuntivi mediante la valenza evocativa e suggestiva dei suoni medesimi. Prendiamo a questo proposito un ultimo esempio tratto da *La mia sera*: “presso le allegre ranelle”, dove l’onomatopea *gre gre* della strofa precedente viene magistralmente evocata dal termine: “allegre”, rinsaldando l’eco del gracidio lasciata negli orecchi dalla precedente onomatopea.

Una sorta di accompagnamento musicale alla catena parlata, un tratto prosodico soprassegmentale della comunicazione, che, come una sinfonia strumentale, alimenta ulteriori provocazioni emozionali ed innesca delle dinamiche nuove che, stando allo sterile ed esclusivo processo comunicativo, nella sfera emotiva sarebbero sopite.

Ma non è solo nel fonosimbolismo che il Pascoli si mostra maestro innovatore, bensì anche nella metrica, dove si rivela un espertissimo sperimentatore di variazioni ritmiche, che a prima vista potrebbero sembrare approssimazioni da principiante, ma che in realtà non sono altro

⁵² Per gli apporti del Pascoli alla poesia del Novecento si vedano le profonde riflessioni di E. MAZZALI, “Forme e contenuti «novecenteschi» della poesia pascoliana”, pp. 24-37, e “Il Pascoli poeta dei «novecenteschi», pp. 37-43, in ID., *La triade Carducci Pascoli D’Annunzio e il Novecento*, Cisalpino-Goliardica, Pubblicazioni della “Dante Alighieri”, Milano 1989.

che calcolate manipolazioni nuove di metri tradizionali, il novenario⁵³, per esempio.

Nella poesia *Il gelsomino notturno* i versi sono 24 di cui 12 impeccabili e saldi novenari tradizionali, con il ritmo delle cadenze sulla seconda, quinta ed ottava sillaba. Gli altri 12 versi portano un ritmo nuovo, non a caso, però, ma per rendere più fruibile il concetto che essi veicolano. Si tratta, innanzitutto, del calcolato posticipo del primo accento ritmico dalla seconda alla terza sillaba. Si vedano i versi: “Sono apparse in mezzo ai viburni”; “le farfalle crepuscolari”; “Sotto l’ali dormono i nidi”; “come gli occhi sotto le ciglia”; “dentro l’urna molle e segreta”. Guarda caso, si tratta sempre degli ultimi due versi delle quartine, che mostrano questo ritmo trocaico (3[^]-5[^]-8[^]), mentre i primi due versi incorporano in sé un ritmo dattilico, con gli accenti regolari sulla 2[^], 5[^] ed 8[^] sillaba.

Ma non basta. In secondo luogo nei due versi conclusivi della terza e della quinta strofa, che presentano un lume, che prima è acceso nella sala e poi si spegne al primo piano, si affaccia un timido quarto accento ritmico, quasi a richiamare e rimarcare l’unità tematica dell’enunciato e questo accento cade sulla prima sillaba. Fermo restando il posticipo tonico dalla seconda alla terza sillaba, lo schema ritmico diventa: 1[^]-3[^]-5[^]-8[^]. E si noti che questo nuovo primo accento cade sempre sul verbo iniziale di ciascun verso. Si veda: “Splende un lume là nella sala”; “Nasce l’erba sopra le fosse”; “Passa il lume su per la scala”; “brilla al primo piano: s’è spento ...”.

Nei due versi conclusivi di ogni quartina il Pascoli si è sbizzarrito. Infatti, nella quarta strofa il terzo ed il quarto verso acquistano per lo più il ritmo del decasillabo, tanto si tratta di versi entrambi ben cadenzati, ed allora lo schema ritmico suona così: 3[^]-6[^]-8[^] sillaba. Ecco i versi: “La Chiocchetta per l’aia azzurra”; “va col suo pigolio di stelle”. E che dire dell’ultimo verso: “non so che felicità nuova², in cui addirittura il secondo accento si è spostato dalla quinta alla settima sillaba.

⁵³ V. M. PAZZAGLIA, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, in «Lingua e stile», VII (aprile 1972), pp. 47-80, ora in ID., *Pascoli, la storia, la morte*, La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. III-47. Per quanto concerne la metrica della lirica pascoliana rinvio a: E. BIGI, *La matrica nelle poesie italiane del Pascoli*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXV, 412 (1958), pp. 552-586; P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, Einaudi, 3^a Serie, Torino 1991, “Ancora sui novenari di Castelvecchio”, pp. 91-121, e, Ivi, “*Questioni metriche novecentesche*”, pp. 28-60; G. L. BECCARIA, *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Giappichelli, Torino 1970; L. VAN-LINT, *Osservazioni sulla metrica degli inni pascoliani*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», LXXXIV (1980), pp. 199-211; P. MONTEFOSCHI, *Lo scarto metrico come spazio semantico*, in ID., *L'imperfetto bibliotecario. Esempi di intertestualità nel Novecento*, ESI, Napoli 1992, pp. 61-91; F. AUDISIO, *Pascoli. Metrica “neoclassica” e metrica italiana*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», III (1995), pp. 34-91, ecc.

Pascoli è, dunque, il poeta del “doppio ritmo”: quello del verso prescelto, in questo caso il novenario, e quello “riflesso”, che infrange la norma metrica tradizionale. Egli si serve delle seguenti tecniche: innanzitutto della dislocazione di accenti forti, collocati in posizione insolita, ma poi, altrove, anche di incisi, dialefi, cesure, inarcature, versi fuori misura e rime celate, che non coincidono con la scansione ritmica del verso.

Si tratta di ritmi che scardinano lo schema normativo tradizionale dell'unità metrica. È questa, tuttavia, una sperimentazione che rispetta la norma, anche se all'interno di essa ricerca simmetrie e regolarità nuove. La manipolazione nel ritmo di questi novenari frantuma, infatti, la rigida cantilena che è loro propria, ma per ottenere diversi effetti melodici nuovi. In altre parole il camuffamento e la dissimulazione delle forme tradizionali costituiscono, in ogni caso, delle eccezioni che risultano significativamente e notevolmente espressive.

Per esempio la rima ipermetra della sesta strofa: petali - segreta infrange solo apparentemente la struttura metrica, perché nel verso successivo tutto viene riportato all'ordine: l'ultima sillaba, quella aggiunta (petali) si lega, e si annulla quindi per sinalefe, grazie all'inarcatura: (petali / un poco gualciti) con quella iniziale del verso seguente (un). In fonetica sintattica tutto risulta regolare, quindi, e soprattutto altamente espressivo, tenuto conto che la chiusa della poesia deve richiamare l'attenzione sul concetto principale, quello della prepotenza del sentimento dell'amore, verso cui concorre pure il contributo degli asindetici (È l'alba: e gualciti); che, spezzando i versi, legano ancora di più l'inarcatura: (petali / un poco gualciti).

Quello che succede nella poesia *La cavalla storna* è mirabile ad esperire, perché innanzitutto i 62 endecasillabi sono distribuiti in vario modo nelle quartine, quelli bi-tonici, con gli accenti ritmici sulla 6[^] e 10[^] sillaba, frammisti a quelli tri-tonici, con gli accenti ritmici sulla 4[^], 8[^] e 10[^] sillaba, in misura non sempre uguale né fissa, ma poi anche perché negli endecasillabi bi-tonici c'è un segnale ritmico precedente, come un preludio di cadenza, sulla seconda terza o quarta sillaba, di modo che risultano equiparati ai cantilenanti versi parisillabi. La cadenza, allora, si riversa generalmente sulla 3[^], 6[^] e 10[^] sillaba: “Sussurravano i pioppi del Rio Salto”; “che portavi colui che non ritorna”; “seguitasti la via tra gli alti pioppi”; “disse un nome ... Sonò alto un nitrito”.

Il Pascoli, in definitiva, si colloca fuori e insieme dentro alla tradizione per la proficua compresenza della norma e della sperimentazione metrica⁵⁴.

Ma non è soltanto nella sperimentazione metrica che il poeta esercita il suo estetismo. Ci sono altri due settori che lo annoverano come protagonista, ossia quello degli accostamenti sinestetici e quello delle innovazioni lessicali⁵⁵.

Quello della *sinestesia* è un argomento che si può notevolmente corredare di esempi. Prendiamo, in primo luogo, l'accostamento: vista + udito o viceversa, ed allora notiamo: “*pigolio di stelle*” (*Il gelsomino notturno*), “le tacite stelle” (*La mia sera*), “voci di tenebra azzurra” (*Ibidem*), “sembra la nebbia mattinal fumare” (*Arano*), “nel cielo sì tenero” (*La mia sera*), “nell’umida sera” (*Ibidem*), “un dolce singulto” (*Ibidem*), “quell’aspra bufera” (*Ibidem*), “Soave allora un canto” (*Il tuono*); oppure, in secondo luogo, l'accostamento: tatto + vista o viceversa, e quindi si riscontra: “sembra la nebbia mattinal fumare”, “nel cielo sì tenero”, “nell’umida sera”, o, ancora, l'accostamento: gusto + udito: “un dolce singulto”, “quell’aspra bufera”, “Soave allora un canto”.

Si noti pure: “tra i fieni .../ de’ grilli il verso” (*Romagna*), “l’odore che passa col vento” (*Il gelsomino notturno*), “l’odorino amaro” (*Novembre*), “l’uragano /... piccola mano” (*La cavalla storna*), che ricade

⁵⁴ “La lingua di Pascoli è in alto grado una *lingua sperimentale*, una lingua che, pur rimanendo nell’ambito della tradizione, ne forza i confini estendendosi dall’*iperdeterminato dei lessici specialisti* alla pura registrazione del *suono semanticamente indeterminato*. La novità consiste, però, non tanto nella presenza di livelli linguistici tanto distanti, quanto nella loro mescolanza e nel frequente slittamento dal pregrammaticale al grammaticale, dall’indeterminato al determinato [... in] un sistema linguistico complesso che insegue l’oggetto della rappresentazione e, quando non lo circoscrive denominandolo con precisione, finisce spesso per *evocarlo e renderne la suggestione*. In questo sistema entrano tanto le onomatopее, quanto i termini delle lingue morte e delle lingue straniere” (M. SANTAGATA-L. CAROTTI- A. CASADEI-M. TAVONI, *Il filo rosso. Antologia della letteratura italiana ed europea. Tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 252).

⁵⁵ “Nel suo ininterrotto sperimentalismo, Pascoli opera una trasformazione radicale nel modo di fare poesia tra Ottocento e Novecento, rompendo con la tradizionale linea petrarchista che aveva segnato il corso della lirica italiana fino a Leopardi (e oltre). [...] Questa dialettica tra determinato e indeterminato percorre l’intera produzione del Pascoli, esprimendosi attraverso le più audaci soluzioni metriche, sintattiche e, soprattutto, linguistiche. Egli rompe infatti con il tradizionale monolinguisimo di ascendenza petrarchesca, pervenendo a un complesso plurilinguismo analizzato acutamente da Gianfranco Contini [...] pregrammaticale, grammaticale, postgrammaticale” (V. DE CAPRIO-S. GIOVANARDI, *Letteratura italiana. Storia autori testi. Dall’Ottocento al Novecento*, cit., pp. 367-368). V. anche, A. STELLA, *Sperimentalismo del primo Pascoli*, in «Paragone-Letteratura», XIII, 148 (aprile 1962); P. P. PASOLINI, *Pascoli*, in «Officina», I (maggio 1955), pp. 1-18, ecc.

nell'accostamento: olfatto + udito; olfatto + gusto e, infine; "l'uragano /... piccola mano", che illustra l'accostamento: udito + tatto.

Il decadentismo ha rilanciato la sinestesia, perché è una figura empirica, legata, com'è, alle sensazioni percettive.

Nel campo del *lessico* il Pascoli ha apportato delle perentorie innovazioni. La sua lingua, infatti, fa uno scarto rispetto alla norma. Pure in questo settore si esprime l'estetismo del poeta, cominciando innanzitutto dalle onomatopee, la cui scelta risulta in linea con la poetica del "fanciullino", in quanto sono proprio i parlanti infantili ad attribuire i nomi alle cose, secondo il suono che esse emettono in natura.

Termini come "garrula", "tumulto", "bisbiglia", "sussurra", "pigolio", "tonfi", "singhiozza", "tintinno", "fragor", "tuono", "rimbombò", "uragano", "nitrito", "cinguettio", "strepito", "sciabordare", "soffia", "sussulto", ampiamente dimostrano l'inclinazione estetica del Pascoli, anche perché percentualmente sono molto presenti nei versi delle sue poesie.

Inoltre - e anche questo non è un aspetto secondario della lirica pascoliana -, i termini usati dal poeta sono quelli che più si imprimono nella memoria dei lettori. Ciò che affascina di più è la compresenza di dialetti, latinismi, termini tecnici, linguaggi speciali, termini gergali, vocaboli specialistici, forme letterarie⁵⁶.

Un lessico, dunque, per pochi intenditori, che risulta apprezzabile e raffinato. Si pensi a: "albori", "aulente", "desio" (forme letterarie); "gora", "Chiocchetta", "moro" (vocaboli regionali); "atomo", "viburni", "porche" (termini specialistici); "glaucò", "nembo", "procella" (latinismi); "abetine", "elitre", "faggete" (terminologia ricercata).

Passando dal versante strettamente lessicale a quello più ampiamente linguistico, il suo procedimento sintattico, infine, privilegia la paratassi per asindeto, senza impressionanti architetture complesse dei periodi, ma quasi come una espressione frammentaria, ellittica ed impressionistica che avanza per analogie ed accostamenti allusivi. Così parla istintivamente il popolo⁵⁷.

⁵⁶ Basti pensare al lessico rurale o della natura delle sillogi *Myricae*, *Canti di Castelvecchio* e *Primi poemetti*: *Arano*, *Lavandare*, *Dell'argine*, *Dialogo*, *Patria* (*Myricae*); *La servetta di monte* (*Canti di Castelvecchio*), o a una sola poesia *Il vischio*, in cui lo sperimentalismo linguistico pascoliano mette insieme forme auliche "Sparvero" (v. 17), figure retoriche "un'aria pendula di fiocchi" (v. 4, ipallage), "pasceva già l'illusione" (v. 12, metonimia) e latinismi "pomi sizienti" (v. 32), "rei glomi" (v. 45), "nembo" (v. 51), "fimo" (v. 58), e via dicendo, o all'americano degli italiani di ritorno «*a chicken-house*» «un piccolo lui ...» / «... *for mice and rast*» «che goda a / cinguettare, *zi zj*» «*Bad country*, Ioe, your Italy!» (*Italy*, vv. 73-75).

⁵⁷ "Forzando i confini della lingua comune [...] fondata] su rapporti di rigorosa gerarchia fra le parole (ad esempio, sostantivo, attributo, verbo [...]) nella scomparsa del verbo, struttura

La lingua del Pascoli è, in conclusione, “inedita”, con molteplici scelte foniche, lessicali e grammaticali.

I paragrafi che seguono sono dedicati all'analisi retorica di 12 poesie del Pascoli. Esse sono: *Arano, X Agosto, Il gelsomino notturno, Il lampo, Il tuono, La cavalla storna, La mia sera, Lavandare, Le rane, Nebbia, Novembre e Romagna*, tratte dalle raccolte *Myricae* e *Canti di Castelvecchio*⁵⁸.

Non sembri esigua la selezione, perché l'opera del Pascoli risulta un insieme unitario, dove non vi è una evoluzione cronologica, in quanto il poeta, adoperando un metodo correttorio nella stesura dei suoi componimenti, dopo ogni nuovo inserimento tornava anche sugli altri testi, per imprimervi le nuove sue conquiste in tema di soluzioni formali. Le date stesse di composizione finiscono per intrecciarsi fra di loro. L'opera del Pascoli è, quindi, definibile come un “macrotesto”.

Lettura guidata dei componimenti poetici

portante della proposizione, la frase si fa nominale, mentre nelle giunture sostantivo-aggettivo il primo termine risulta spesso subordinato al secondo, come se la «qualità» delle cose fosse più rilevante della loro, ormai vacillante «identità» (vedi *L'assiolo*). Scompaiono inoltre le congiunzioni e il discorso procede per asindeto (con uso particolare dei due punti, miranti spesso a creare attesa rispetto a quanto seguirà; vedi *Il gelsomino notturno* [...] e *Arano*); la stessa punteggiatura sparisce allorché il poeta vuole rendere la simultaneità degli eventi, anche se antitetici (vedi *Il lampo*). Numerosissimi risultano gli enjambement [...] frequenti inoltre i versi ipermetri, con l'analoga funzione di travalicamento tra un verso e l'altro (vedi *Il gelsomino notturno*)” (v. DE CAPRIO-S. GIOVANARDI, *Letteratura italiana. Storia autori testi dall'Ottocento al Novecento*, cit., pp. 368-369).

⁵⁸ Cito, come già ricordato sopra, da G. PASCOLI, *Opere* I (a cura di M. Perugi). Per le sillogi *de quibus* rinvio a A. PIROMALLI, *Storia interna delle Myricae*, in ID., *La poesia di Giovanni Pascoli*, Nistri-Lischi Editori, Pisa 1957, pp. 49-90; F. FELCINI, *Indagini e proposte per una storia delle "Myricae". Alle origini del linguaggio pascoliano*, La Goliardica, Roma 1976; G. NAVA (a cura di), *Myricae*, Salerno-Roma 1991; G. CAPOVILLA, *Sulla formazione di "Myricae"*, in «Studi di Filologia Italiana», IX, 40 (1982), pp. 217-300; R. AYMONE, *Fioralisi e rosolacci. Letture di Myricae*, Edisud, Salerno 1992; D. PETRINI, *La poesia di Giovanni Pascoli I: Le "Humiles Myricae" e la storia grande dei secoli*, in «Civiltà moderna», I (15 dicembre 1929), pp. 594-623, e, Ivi, vol. II (1930), pp. 51-79 e 500-516; A. GIRARDI, *Nei dintorni di Myricae. Come muore una lingua poetica?*, in «Paragone-Letteratura», N. S., XL, 470 (aprile 1989), pp. 26-36; A. CAPASSO, *Rileggendo le Myricae*, in ID., *Due saggi su Giovanni Pascoli*, Augustea, Roma MCMXXXVI, A. XIV, pp. 117-208. G. CAPOVILLA, *Fra le carte di Castelvecchio. Studi pascoliani*, Mucchi, Modena 1989; G. GARBOLI, “*Canti di Castelvecchio*”: l'universo mistico, in «Paragone-Letteratura», XXXIV, 396 (febbraio 1983), pp. 98-105; I. CIANI-F. LATINI, *Poesie di Giovanni Pascoli 'Myricae'. 'Canti di Castelvecchio'*, introduzione di G. Bárberi Squarotti, Utet, Torino 2002, e G. NAVA, *I Canti di Castelvecchio simbolo o allegoria?*, in AA.VV. *Giovanni Pascoli poesia e poetica*, cit., pp. 327-246.

Innanzitutto, nell'analisi a fronte del testo poetico si notano costantemente in tutte le composizioni del Pascoli selezionate due colori ricorrenti: il rosso ed il blu⁵⁹. Quest'ultimo contraddistingue le figure intellettive: metalogismi, metasememi, metatassi e metaplasmi; invece il rosso identifica le figure empiriche.

In questo gruppo è compresa pure l'*inarcatura*, che, con il suo primato e con la sua supremazia metrico-fono-ritmica sul concetto logico, merita di essere annoverata nelle figure empiriche. Primato metrico, perché la lunghezza del verso, misurata col numero delle sillabe, non ammette deroghe; fonico, poiché la coincidenza tonica e sonora della rima non può essere spostata altrove che in fine di verso; primato ritmico, dal momento che la cadenza concatenata del verso non può modificare il numero né la posizione delle sillabe toniche. Dunque questi primati ascrivono pure l'*inarcatura* nelle figure empiriche, dato che l'estetica del verso è più forte del suo senso logico.

Viene altresì incluso sempre in questo gruppo empirico anche il *chiasmo* lessicale, non grammaticale, perché non è altro che una iterazione invertita degli stessi due termini precedenti, per esempio: la rosa colgo, colgo la rosa. Rimane, infatti, nel secondo segmento, quello della ripresa invertita, l'eco del primo e così si imprime meglio nella mente dell'ascoltatore. È un espediente fonico per destare emozioni percettive acustiche nel lettore.

Il chiasmo grammaticale non ha, invece, questa prerogativa: "lascia le case e per le vie si spande" (Leopardi) ripropone sì l'inversione di predicato / complemento in complemento / predicato, ma non lo stesso corredo fonico-acustico, fatto dalle medesime parole iterate. Dunque è privo di suggestioni sonore, perciò è più intellettivo che empirico.

Per il *metro* e per la *rima* ordinatamente di seguito sono esaminate le singole poesie, insieme con eventuali casi e termini *lessicali* notevoli, sotto l'aspetto lessicale e metrico, indicati con *Analisi* e *Annotazioni*, per cogliere l'insondabile ricchezza della lirica pascoliana, fra tradizione e innovazione, e il suo fascino inimitabile.

Poesie di Giovanni Pascoli

ARANO

⁵⁹ Se il sedicesimo non è a colori, il blu diventa nero e il rosso grigio sfumato.

Al campo, dove roggio nel filare
qualche pampano brilla, e dalle fratte
sembra la nebbia mattinal fumare,

arano: a lente grida, uno le lente
vacche spinge; altri semina; un ribatte
le porche con sua marra paziente;

chè il passero saputo in cor già gode,
e il tutto spia dai rami irti del moro;
e il pettirosso: nelle siepi s'ode
il suo tintinno come d'oro.

Analisi

Al campo ... arano: arano al campo = anastrofe; *roggio ... qualche pampano brilla:* qualche pampano roggio brilla = anastrofe; *sembra la nebbia ... fumare:* la nebbia sembra fumare = anastrofe; *la nebbia ... fumare:* tatto + vista = sinestesia; *fumare:* “diffondersi intorno” come il fumo = metafora; *lente ... lente:* ripresa libera = epanalessi; *le lente / vacche spinge:* spinge le vacche lente = anastrofe; *le lente / vacche:* attributo / sostantivo = inarcatura; *un ribatte / le porche:* predicato / complemento = inarcatura; *con sua marra paziente:* non è la marra paziente, ma l'agricoltore = ipallage; *il passero saputo:* “ammaestrato dall'esperienza”, che produce la conoscenza = metonimia consecutiva; *in cor già gode:* “nelle sue aspirazioni” che nel cuore sono insediate = metonimia locativa; *il tutto spia:* spia il tutto = anastrofe; *dai rami irti del moro:* r ... r ... r = allitterazione; *e il pettirosso: nelle siepi s'ode / il suo sottile:* ss ... s ... s ... s ... s = allitterazione; *e il pettirosso: ... il suo sottile tintinno:* tt ... tt ... t ... t = allitterazione; *tintinno:* suono = onomatopea; *tintinno:* “canto” del pennuto, simile al suono di un campanello = metafora; *come d'oro:* termine di paragone = similitudine; *d'oro:* “sonaglio” costruito con l'oro prezioso e raffinato = metonimia materiale; *d'oro:* “prezioso e prestigioso” come l'oro = metafora.

Annotazioni

Dieci endecasillabi raggruppati in due terzine ed una quartina. Tutti gli endecasillabi sono bi-tonici, con gli accenti sulla 6^a e 10^a sillaba,

tranne il terzo, il nono ed il decimo che sono tri-tonici, rispettivamente con gli accenti sulla 4[^], 8[^] e 10[^] sillaba, per quanto riguarda il terzo ed il nono, e con gli accenti sulla 4[^], 7[^] e 10[^] sillaba nel decimo. Una duttile varietà per una composizione ad alto contenuto georgico.

Invece, sul versante della rima, qui nella poesia *Arano* troviamo una creativa variazione operata magistralmente dal poeta. Mentre, infatti, nella quartina la rima è regolarmente alternata, nelle due terzine essa si può definire neo-incatenata, nel senso che il poeta ha riscritto lo schema della seconda terzina, trasformandolo da BCB, come sarebbe lecito per la tradizione, in CBC. Il fatto è che il poeta non si lascia “parlare” dalla metrica schematica tradizionale, ma è invece lui a “parlarla”, modificandola competentemente.

Pure sul versante *lessicale*, l'introduzione di termini che si discostano dal bagaglio comune, quali: *roggio* (v. 1), *porche* (v. 6), *marra* (v. 6), *moro* (v. 8), indica che Pascoli non copia i classici con le loro parole letterarie, ma li rinnova di sua spontanea iniziativa, arricchendo di termini nuovi, specialistici e regionali, il suo corpo lessicale.

10 AGOSTO

San Lorenzo, io lo aso perchè tanto
di stelle per l'aria tranquilla
arde, e cade, perchè s'è 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!

Analisi

tanto / di stelle: determinato / determinante = inarcatura; *per l'aria*: “nello spazio vuoto”, libero come l'aria del cielo = metafora; *tranquilla*: “immobile e calma”, come lo è una persona tranquilla = metafora; *arde*: “si illumina”, come un fuoco che arde = metafora; *pianto*: “caduta” di stelle, simile alla caduta delle lacrime = metafora; *tetto*: “nido”, insediato sotto un segmento di tetto sporgente = sineddoche totale; *arde e cade*: a ... d ... ad = allitterazione; *come in croce*: “con le ali aperte”, simili a bracci trasversali di una croce = similitudine; *in croce*: “innocentemente trafitta”, come un martire crocifisso = metafora; *quel verme a quel cielo*: quel ... quel: ripresa in successione = epizeusi; *lontano*: “indifferente ed insensibile”, come chi sta distante = metafora; *che attende, / che pigola*: che ... che: ripresa in successione = epizeusi; *che pigola sempre più piano*: p ... p ... p ... p = allitterazione; *nell'ombra*: “nella disperazione”, come quella di chi sta nel buio delle tenebre = metafora; *nido*: “famiglia”, raccolta al sicuro nell'abitazione, come in un nido = metonimia locativa; *nido*: “dimora abituale e confortante”, come lo è il nido per i volatili = metafora; *negli aperti occhi un grido*: vista + udito = sinestesia; *restò ... un grido*: un grido restò = anastrofe; un grido: “un'espressione di dolore”, paragonabile ad un grido = metafora; *aspettano, aspettano*: ripresa consecutiva = epizeusi; *Cielo*: “Dio”, che abita nel cielo = metonimia locativa; *dall'alto dei mondi / sereni*: attributo / sostantivo = inarcatura; *d'un pianto di stelle*: negativo-positivo = ossimoro; *d'un pianto di stelle*: tatto + vista = sinestesia; *lo inondi*: “lo sommergi e lo ricopri”, come se fosse un campo allagato dalle onde di un fiume che straripa = metafora; *quest'atomo*: “corpo celeste”, piccolo ed insignificante

come un atomo = metafora; *del Male*: “delle concrete opere malvagie” = metonimia astratta.

Annotazioni

Per quanto concerne il metro di questa riuscita composizione, possiamo assistere ad una maestosa alternanza di decasillabi e novenari, entrambi versi che segnano una marcata cadenza dattilica: _ ∪ ∪; per ciascuna delle sei quartine, poi, la rima si presenta rigorosamente e regolarmente alternata.

Il caso notevole, tuttavia, per questa poesia è insito nelle inarcature.

Esaminiamo:

<i>io lo so perchè tanto / di stelle</i>	[determinato / determinante]	3-6-9
<i>per l'aria tranquilla / arde e cade</i>	[complemento / predicato]	2-5-8
<i>che tende / quel verme a quel cielo</i>	[predicato / complemento]	2-5-8
<i>dall'alto dei mondi / sereni</i>	[sostantivo / attributo]	2-5-8

La separazione in due versi consecutivi di due elementi logicamente connessi può incrinare l'unità del blocco concettuale, spezzando la connessione semantico-sintattica dell'enunciato, ma non l'unità fonico-ritmica, perché il Pascoli genialmente e magistralmente prolunga la stessa cadenza pure nel verso successivo. Felice scelta, dal momento che il novenario e il decasillabo offrono un medesimo ritmo ternario dattilico: _ ∪ ∪.

Andando a recitare con una dizione cadenzata e cantilenante i versi consecutivi in fonetica sintattica, si produce una concatenazione sonora, nella quale non ci si accorge affatto dello stacco e l'unità musicale, nonché l'omogeneità ritmica, è salvaguardata.

Riscrivendo il verso, scavalcando l'inarcatura, si preserva pure il parallelismo fono-sintattico, visualizzato relativamente all'ultima inarcatura:

<u> </u> / <u> </u> / <u> </u>	FONIA
<i>dall'alto / dei mondi / sereni</i>	
<u> </u> / <u> </u> / <u> </u>	SINTASSI
complemento / determinante / attributo	

In altre parole il verso così riscritto coincide con la frase logica, col significato completo dell'enunciato. Le pause sonore si identificano e

collimano con quelle logico-sintattiche. Tutto questo grazie alla perizia ed alla bravura del nostro poeta.

Sotto il profilo *lessicale* questa composizione non presenta molti scarti dalla lingua d'uso, ma è volutamente espressa con un linguaggio semplice, quasi adatto ad un fanciullo, visto che il testo consuma felicemente un'analogia fra due famiglie, della rondine e del padre. Si noti, tuttavia, il registro elevato nell'uso dei vocaboli: *concavo* (v. 4); *romita* (v. 17); *atomo* (v. 24).

IL GELSOMINO NOTTURNO

E s'aprono i fiori notturni,
nell'ora che penso a' miei cari.
Sono apparse in mezzo ai viburni
le farfalle crepuscolari.

Da un pezzo si tacquero i gridi:
là sola una casa bisbiglia.
Sotto l'ali dormono i nidi,
come gli occhi sotto le ciglia.

Dai calici aperti si esala
l'odore di fragole rosse.
Splende un lume là nella sala.
Nasce l'erba sopra le fosse.

Un'ape tardiva sussurra
trovando già prese le celle.
La Chiocchetta per l'aia azzurra
va col suo pigolio di stelle.

Per tutta la notte s'esala
l'odore che passa col vento.
Passa il lume su per la scala;
brilla al primo piano: s'è spento . . .

È l'alba: si chiudono i petali
un poco gualciti; si cova,
dentro l'urna molle e segreta,
non so che felicità nuova.

Analisi

si tacquero i gridi: silenzio-rumore = ossimoro; *bisbiglia: rumore* = onomatopea; *dormono i nidi*: “gli uccelli”, insediati nei vari nidi = metonimia locativa; *dormono i nidi*: d / n - n/d = paronomasia; *come gli occhi*: termine di paragone = similitudine; *sopra le fosse*: “le tombe”, una specie di fosse = sineddoche iperonimica; *sussurra: suono* = onomatopea; *sussurra*: “ronza”, come se emettesse un sussurro = metafora; *per l'aia azzurra*: “distesa celeste”, simile allo spiazzo colonico rurale = metafora; *pigolio di stelle*: udito + vista = sinestesia; *pigolio: verso animale* = onomatopea; *pigolio*: “séguito di pulcini”, che pigolano: l'opera per l'autore = metonimia oggettiva; *l'odore ... col vento*: olfatto + tatto = sinestesia; *passa col vento*: rumore = onomatopea; *s'è spento ...*: sospensione = reticenza; *i petali / un poco qualciti*: sostantivo / attributo = inarcatura; *si cova*: “si concepisce” e custodisce la nuova vita, come se si covasse = metafora; *dentro l'urna*: “ricettacolo” protettivo della nuova vita, come lo è un'urna per il suo contenuto = metafora; *felicità*: “nuova vita”, che alla nascita, dopo l'attesa, procura felicità = metonimia consecutiva.

Annotazioni

Ventiquattro novenari, raggruppati in quartine, a rima alternata. Sul versante ritmico c'è da eccepire, in senso lodevole per il poeta, che si è mostrato un creatore ed un innovatore. Accanto ad impeccabili novenari tradizionali, con gli accenti sulla 2^a, 5^a ed 8^a sillaba, se ne notano altri con un posticipo del primo accento sulla terza sillaba (vv. 3, 4, 7, 8, 23) ed altri ancora con un quarto accento anticipato, addirittura, sulla prima sillaba (vv. 11, 12, 19, 20), nonché due (vv. 15, 16) con accentazione quasi da decasillabo (3^a, 6^a ed 8^a sillaba tonica), e l'ultimo abbastanza originale (3^a, 7^a ed 8^a sillaba accentata).

Come è stato già notato dianzi, il Pascoli si dimostra uno sperimentatore della cadenza, con manipolazioni ritmiche che nascono dall'interno del verso tradizionale e che approdano alla fine a ritmi nuovi. Non si tratta di approssimazioni, ma di magistrali perizie compositive.

Mirabile ad esperire, poi, è la simbologia indiscussa che mette in opposizione due valori contrastanti: la vita (*Eros*) e la morte (*Thanatos*). Per la vita si vedano: *i fiori* (v. 1), *le farfalle* (v. 4), *i nidi* (v. 7), *le fragole rosse* (v. 10), *un lume* (v. 11), *l'erba* (v. 12), *la Chiocchetta* (v. 15), *il lume* (v. 19), *si cova* (v. 22), e, per la morte: *i miei cari* [defunti] (v. 2), *sopra le fosse* (v. 12), *dentro l'urna* [cineraria] (v. 23). Un ballottaggio decisamente favorevole al valore della

vita, visto che il tema è quello di una notte d'amore, in analogia con il comportamento dei gelsomini, che solo di notte si aprono alle dolci esalazioni, con il concepimento di una nuova vita.

Notevole, ancora, risulta la componente percettiva di cotesta poesia. Si considerino: *l'odore di fragole rosse* (v. 10); *l'odore che passa col vento* (v. 18), per quanto riguarda le sensazioni olfattive; *sotto le ciglia* (v. 8); *passa col vento* (v. 18); *si cova* (v. 22), per le sensazioni tattili; *i gridi* (v. 5); *bisbiglia* (v. 6); *sussurra* (v. 13); *pigolio* (v. 16), per le sensazioni acustiche; *i fiori* (v. 1); *le farfalle* (v. 4); *le fragole rosse* (v. 10); *il lume* (v. 11 e v.19); *l'ape* (v. 13); *i petali* (v. 21), per le impressioni ottiche. L'estetismo del Pascoli non può non essere empirico ed il ricorso a questa quantità di percezioni lo dimostra lapalissianamente.

In tema lessicale si notino, infine: *viburni* (v. 3); *calici* (v. 9); *Chiocchetta* (v. 15); *aia* (v. 15); *petali* (v. 21), termini specialistici e regionali, decisamente non letterari

IL LAMPO

E cielo e terra si mostrò qual era:

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

Analisi

ansante, livida, in sussulto: gradazione di concetti = climax; *ansante, livida*: udito + vista = sinestesia; *ingombro, tragico, disfatto*: gradazione di concetti = climax; *bianca bianca*: iterazione consecutiva = epizeusi; *nel tacito tumulto*: t ... t ... t ... t = allitterazione; *nel tacito tumulto*: silenzio-rumore = ossimoro; *nel tacito tumulto*: udito + vista = sinestesia; *apparì sparì*: ripresa di un lessema variato nella forma = annominazione; *apparì sparì*: positivo-negativo = ossimoro; *apparì sparì d'un tratto*: r ... r ... r = allitterazione; *come un occhio*: termine di paragone = similitudine; *un occhio ... / s'aprì*: soggetto / predicato = inarcatura; *s'aprì e si chiuse*: positivo-negativo = ossimoro; *nella notte nera*: n ... n ... n = allitterazione.

Annotazioni

Pure in questa poesia troviamo la dimostrazione che l'estetismo del Pascoli è empirico, visto che egli ci ha evidenziato la propria attenzione alle impressioni sensoriali, sia pur in un breve componimento. Esse sono soprattutto visive e si fondano su determinate percezioni ottiche, quali quelle della terra *livida* (v. 2), del cielo *ingombro* [di nubi] (v. 3), di una casa *bianca* (v. 4) e della notte *nera* (v. 7), in una policromia cromatica che ondeggia altalenante tra il chiaro e lo scuro. Non mancano, tuttavia, impressioni acustiche, quali quelle del *sussulto* del verso 2 e del *tumulto* del verso 4, nonché tattili, come quella della terra *ansante* del verso 2.

Sul versante metrico il primo e l'ultimo dei sette endecasillabi che compongono la lirica sono tri-tonici, con gli accenti sulla 4[^], 8[^] e 10[^] sillaba; gli altri intermedi risultano bi-tonici, con gli accenti sulla 6[^] e 10[^] sillaba, non dimeno con un richiamo, sia pur tonicamente più debole, sulla quarta sillaba, per quanto riguarda il secondo ed il terzo verso e sull'ottava sillaba nel verso 5. Notevole resta, poi, l'inclinazione del poeta verso i ritmi parisillabi; infatti i versi 4 e 6 mostrano un *incipit* tonico-ritmico coincidente col decasillabo, cioè il richiamo anticipato cade sulla terza sillaba, producendo una cadenza del tipo: 3[^] e 6[^] sillaba, la quale, essendo ternaria, si rivela più musicale e cadenzata.

La rima del quinto verso si ripete pure nel sesto, con uno schema nuovo e creativo, dato anche che il primo rima con l'ultimo verso, producendo una sequenza del tipo: A BCBC C A, che lontanamente dà l'impressione di una rima alternata, sia pur imperfetta.

Il lessico, eccettuate le forme: *ansante* (v. 2), *livida* (v. 2), che risultano più ricercate, con il loro ambito più specialistico, o letterario, come: *esterrefatto* (v. 6), non presenta uno scarto notevole con il linguaggio comune.

Ad ogni modo, per comprendere bene la struttura della presente lirica, si deve collegarla alla seguente, con la quale costituisce una creazione unitaria.

IL TUONO

E nella notte nera come il nulla,

a un tratto, con fragor d'arduo dirupo
che frana, il tuono rimbombò di schianto:
rimbombò, rimbalsò, rotolò cupo,
e tacque, e poi rimaneggiò rinfranto,
e poi vanì. Soave allora un canto
s'udì di madre, e il moto di una culla.

Analisi

nella notte nera: ripresa iniziale della finale precedente ("Il lampo") = anadiplosi: *nella notte nera come il nulla*: n ... n ... n ... n = allitterazione; *nella ... nulla*: -ella ... -ulla = consonanza (interna); *nera come il nulla*: termine di paragone = similitudine: *dirupo / che frana*: soggetto / predicato = inarcatura: *a un tratto, con fragor d'arduo dirupo / che frana*: r ... r ... r ... r ... r ... r ... r = allitterazione: *d'arduo dirupo*: d / rd - d / r = paronomasia; *fragor ... che frana*: fra ... fra = allitterazione; *fragor*: rumore = onomatopea; *tuono*: rumore = onomatopea; *rimbombò*: rumore = onomatopea; *rimbombò, rimbalsò, rotolò*: gradazione di concetti = anticlimax; *rimbombò, rimbalsò, rotolò*: r ... r ... r = allitterazione; *rimbombò, rimbalsò*: udito + vista = sinestesia; *e tacque ... / e*: ripresa iniziale = anafora; *tacque, e ... rimareggiò*: silenzio-rumore = ossimoro; *rimbombò, rimbalsò ... rimareggiò*: m ... m ... m ... m = allitterazione; *rimareggiò*: rumore = onomatopea; *rimareggiò rinfranto*: r ... r = allitterazione; *Soave ... un canto*: gusto + udito = sinestesia; *un canto / s'udì*: s'udì un canto = anastrofe; *un canto / s'udì*: soggetto / predicato = inarcatura; *un canto / s'udì di madre, e il moto di una culla*: e [si vide] il moto = zeugma (due concetti abbinati ad un solo predicato, appropriato, però, ad uno solo dei due).

Annotazioni

La composizione si configura metricamente come una sestina, preceduta, però, da una ripresa: sette endecasillabi, come la precedente. Il secondo e il quarto verso della sestina dopo la ripresa sono endecasillabi tri-tonici: 4[^], 8[^] e 10[^] sillaba accentata. Gli altri sono bi-tonici, con gli accenti sulla 6[^] e 10[^] sillaba.

Circa la rima, va notato che il primo verso (la ripresa) e l'ultimo (la coda) rimano tra loro, secondo lo schema: A A; gli altri cinque mostrano una creativa variazione della rima alternata, con la ripetizione della rima -C-

pure al penultimo quinto verso della sestina, esattamente come accadeva ne *Il lampo*, il cui schema è identico: BCBC C. Se ipotizziamo un'unica compagine strutturale e compositiva con *Il lampo*, ne risulta lo schema di una ballata piccola: due stanze con una ripresa ciascuna. Ecco di che cosa è capace il Pascoli: innovare le forme metriche letterarie.

Da notare che, mentre nella precedente poesia le impressioni erano per lo più visive, qui esse sono più acustiche, con ciascuna onomatopea innanzitutto.

Il *lessico* è ordinario, salvo la forma originale del verso 5: *rimareggiò*, e la *sintassi* procede spesso per asindeto: si veda il verso 4. Rimarchevole è, infine, il fatto che la madre, regina del nido familiare, è quella che lenisce lo spavento dei suoi fanciullini.

LA CAVALLA STORNA

Nella Torre il silenzio era già alto.
Sussurravano i pioppi del Rio Salto.

I cavalli normanni alle lor poste
frangean la biada con rumor di croste.
Là in fondo la cavalla era, selvaggia,
nata tra i pini su la salsa spiaggia;

che nelle froge avea del mar gli spruzzi
ancora, e gli urlò negli orecchi aguzzi.

Con su la greppia un gomito, da essa
era mia madre; e le dicea sommessa:

« O cavallina, cavallina storna,
che portavi colui che non ritorna;

tu capivi il suo cenno ed il suo detto!
Egli ha lasciato un figlio giovinetto;

il primo d'otto tra miei figli e figlie;
e la sua mano non toccò mai briglie.
Tu che ti senti ai fianchi l'uragano,

tu dàì retta alla sua piccola mano.
Tu c'hai nel cuore la marina brulla,
tu dàì retta alla sua voce fanciulla».

La cavalla volgea la scarna testa
verso mia madre, che dicea più mesta:

« O cavallina, cavallina storna,
che portavi colui che non ritorna;

lo so, lo so, che tu l'amavi forte!
Con lui c'eri tu sola e la sua morte.

O nata in selve tra l'ondate e il vento,
tu tenesti nel cuore il tuo spavento;

sentendo lasso nella bocca il morso,
nel cuor veloce tu premesti il corso:

adagio seguitasti la tua via,
perchè facesse in pace l'agonia . . . »

La scarna lunga testa era daccanto
al dolce viso di mia madre in pianto.

«O cavallina, cavallina storna,
che portavi colui che non ritorna;

oh! due parole egli dovè pur dire!
E tu capisci, ma non sai ridire.

Tu con le briglie sciolte tra le zampe,
con dentro gli occhi il fuoco delle vampe,
con negli orecchi l'eco degli scoppi,
seguitasti la via tra gli alti pioppi:

lo riportavi tra il morir del sole,
perchè udissimo noi le sue parole».

Stava attenta la lunga testa fiera.
Mia madre l'abbracciò su la criniera.

« O cavallina, cavallina storna,
portavi a casa sua chi non ritorna!

a me, chi non ritornerà più mai!
Tu fosti buona . . . Ma parlar non sai!

Tu non sai, poverina; altri non osa.
Oh! ma tu devi dirmi una una cosa!

Tu l'hai veduto l'uomo che l'uccise:
esso t'è qui nelle pupille fise.

Chi fu? Chi è? Ti voglio dire un nome.
E tu fa cenno. Dio t'insegni, come».

Ora, i cavalli non frangean la biada:
dormian sognando il bianco della strada.

La paglia non battean con l'unghie vuote:
dormian sognando il rullo delle ruote.

Mia madre alzò nel gran silenzio un dito:
disse un nome . . . Sonò alto un nitrito.

Analisi

Sussurravano: suono = onomatopea; *frangean*: “masticavano”, iniziando dalla frantumazione = sineddoche parziale; *frangean ... rumor ... croste: r ... r ... r ... r* = allitterazione; *Là ... la cavalla ... selvaggia: l ... l ... Il ... l* = allitterazione; *su la salsa spiaggia: s ... s ... s ... s* = allitterazione; *salsa*: “adiacente al mare”, per effetto della cui salsedine sembra salata = metonimia consecutiva; *del mar gli spruzzi*: gli spruzzi del mare = anastrofe; *urli negli orecchi aguzzi*: udito + vista = sinestesia; *un gomito*: “un braccio” intero = sineddoche parziale; *cavallina, cavallina*: ripetizione consecutiva = epizeusi; *che ... che (non ritorna)*: ripresa con un senso diverso = antanaclasi; *portavi ... ritorna: o r t - r / t o r* = paronomasia; *il suo cenno ed il suo*: ripresa libera, senza intervalli =

epanalessi; *il suo detto*: “la sua intenzione”, che si materializza tramite la parola detta = metonimia concreta; *tra miei figli e figlie*: lessema variato nella forma = annominazione; *non toccò mai briglie*: “il calesse”, che si guida grazie alle briglie = metonimia strumentale; *l'uragano*: rumoroso fenomeno = onomatopea; *sua piccola mano*: “persona” completa = sineddoche parziale; *nel cuore la marina brulla*: r ... r ... r = allitterazione; / *Tu che ... / tu dai ... / Tu c'hai ... / tu dai* = ripresa all'inizio = anafora; *ai fianchi*: “ai lati”, una cui specie sono i fianchi = sineddoche iponimica; *nel cuore*: “nelle emozioni”, radicate nel cuore = metonimia locativa; *l'uragano ... mano*: udito + tatto = sinestesia; *la marina ... voce*: vista + udito = sinestesia; *lo so, lo so*: ripresa immediata = epizeusi; *e la sua morte*: “desolazione”, provocata dalla morte = metonimia causale; *tu sola e la sua morte*: t / s / l - l / s / t = paronomasia; *al dolce viso*: gusto + vista = sinestesia; *viso ... in pianto*: vista + udito = sinestesia; *due parole*: “alcune, poche parole” = iperbole; *due parole dovè pur dire*: *dovette pur dire* due parole = anastrofe; *pur dire! / ... ridire*: ripresa di un lessema variato nella forma = annominazione; *con le briglie sciolte*: “libera, senza guida” = analogia; / *con dentro ... / con negli*: ripresa iniziale = anafora; *dentro gli occhi il fuoco*: vista + tatto = sinestesia; *con negli orecchi l'eco degli scoppi*: k ... kk ... k ... k = allitterazione; *l'eco degli scoppi*: rumore = onomatopea; *tra il morir del sole*: “il tramonto”, momento terminale del giorno simile alla fine della vita = metafora; *lo riportavi tra il morir*: l / r / r t - t r / l / r / r = paronomasia; *del sole*: “della luce diurna”, emanata dal sole = metonimia causale; *Stava attenta la ... testa*: t ... tt ... t ... t ... t = allitterazione; *ritornerà più mai*: mai più = anastrofe; / *Tu fosti ... / Tu non sai*: ripresa all'inizio = anafora; *Tu fosti buona ...* : sospensione = reticenza; *parlar non sai*: non sai parlar = anastrofe; *non sai! / Tu non sai*: ripresa all'inizio della fine precedente = anadiplosi; *non sai ... non osa*: n / n / s ... n / n / s = allitterazione; *una una cosa*: ripresa consecutiva = epizeusi; *nelle pupille*: “negli occhi”, completi = sineddoche parziale; *Chi fu? Chi è?*: ripetizione vicina = epizeusi; *non frangean*: rumore = onomatopea; *la biada*: “l'alimento”, di cui un esempio è la biada = sineddoche iponimica; *il bianco della strada*: “il pavimento”, bianco per il pietrisco = sineddoche parziale; *La paglia*: “la lettiera”, costituita di paglia = metonimia materiale; *con l'unghie vuote*: “con tutti gli zoccoli” = sineddoche parziale; *La paglia non battean*: non battevano la paglia = anastrofe; / *dormian ... / dormian*: ripetizione iniziale = anafora; *il rullo delle ruote*: r / l - l / r = paronomasia; *delle ruote*: “del calesse” completo = sineddoche parziale; *alzò ... un dito*: “un braccio” intero = sineddoche parziale; *nel gran silenzio un dito*: udito + vista = sinestesia; *un nome ...* : sospensione = reticenza; *Sonò alto un nitrito*: un nitrito suonò alto = anastrofe; *nitrito*: verso animale = onomatopea.

Annotazioni

Si tratta di 62 endecasillabi raggruppati in 31 distici a *rima* baciata. Solo una rima baciata o accoppiata si addice ad una strofa di due versi, il distico. Il suo schema risulta essere: AA BB CC ... e dà al lettore l'impressione che l'andamento della poesia sia quasi come quello di una filastrocca popolare. I rari casi di inarcatura incrinano, però, il ritmo di lettura, perché per andare appresso al senso, il lettore è costretto a scavalcare i limiti del verso rimato.

Gli endecasillabi bi-tonici (accenti ritmici sulla 6[^] e 10[^] sillaba) e gli endecasillabi tri-tonici (generalmente con la 4[^], 8[^] e 10[^] sillaba accentata) numericamente si bilanciano.

Da notare, innanzitutto, che la sequenza *ritmica* data dalla 4[^], 7[^] e 10[^] sillaba tonica, che tradizionalmente pure è regolare, in questa poesia manca. La ragione è che il Pascoli vorrebbe più volentieri equiparare l'endecasillabo ai ritmi parisillabi, che notoriamente sono più cantilenanti, musicali e cadenzati. Una ulteriore dimostrazione di ciò la troviamo negli endecasillabi bi-tonici (6[^]-10[^]), nei quali il poeta ha impresso un segnale ritmico precedente alla sesta sillaba, una sorta di preludio tonico che dà una cadenza nuova, e questo segnale cade indifferentemente sulla 2[^], 3[^] o 4[^] sillaba.

La variazione sperimentale del Pascoli poggia, poi, sulla posizione degli endecasillabi tri-tonici, che varia sempre: distici con soli endecasillabi bi-tonici; distici con un endecasillabo bi-tonico ed un altro tri-tonico; distici con entrambi i versi tri-tonici.

Il *lessico* della composizione mostra una conoscenza specialistica di un'azienda rurale, specie per quanto riguarda il trasporto animale. Infatti: *biada* (vv. 4 e 57); *froge* (v. 7); *greppia* (v. 9); *briglie* (vv. 16 e 39); *morso* (v. 29); *criniera* (v. 46); *pupille* (v. 54) e *paglia* (v. 59) sono tutti termini di stalla e di animali.

Anche in questa famosa poesia, Pascoli ricorda la tragedia della sua famiglia, quando morì assassinato il padre. Caso *notevole* è il fatto che l'animale è più affettuoso e fedele degli uomini. Infatti, nel confronto che il poeta stabilisce, emergono chiaramente la fedeltà della cavalla e la vigliaccheria dell'uomo. Gli uomini che sanno, infatti, non parlano, mentre la cavalla, che vorrebbe parlare, non può, non ha la parola.

LA MIA SERA

Il giorno fu pieno di lampi;
ma ora verranno le stelle,
le tacite stelle. Nei campi
c'è un breve gre gre di ranelle.
Le tremule foglie dei pioppi
trascorre una gioia leggiara.
Nel giorno, che lampi! che scoppi!
Che pace, la sera!
Si devono aprire le stelle
nel cielo sì tenero e vivo.
Là, presso le allegre ranelle,
singhiozza monotono un rivo.
Di tutto quel cupo tumulto,
di tutta quell'aspra bufera,
non resta che un dolce singulto
nell'umida sera.
È, quella infinita tempesta,
finita in un rivo canoro.
Dei fulmini fragili restano
cirri di porpora e d'oro.
O stanco dolore, riposal!
La nube nel giorno più nera
fu quella che vedo più rosa
nell'ultima sera.

Che voli di rondini intorno!
che gridi nell'aria serena!
La fame del povero giorno
prolunga la garrula cena.
La parte, sì piccola, i nidi
nel giorno non l'ebbero intera.
Nè io ... che voli, che gridi,
mia limpida sera!

Don ... Don ... E mi dicono, Dormi!
mi cantano, Dormi! sussurrano,
Dormi! bisbigliano, Dormi!
là, voci di tenebra azzurra ...
Mi sembrano canti di culla,
che fanno ch'io torni com'era ...

sentivo mia madre ... poi nulla ...
sul far della sera.

Analisi

le stelle / le tacite stelle: inizio come la fine precedente = anadiplosi; *le stelle / le tacite stelle*: t ... t ... t ... t = allitterazione; *le tacite stelle*: udito + vista = sinestesia; *un breve gre gre di ranelle*: verso animale = onomatopea; *un breve gre gre di ranelle*: r ... r ... r ... r = allitterazione; *Le tremule ... / trascorre*: t r ... t r ... r r = allitterazione; *che lampi! che scoppi!* / *Che pace*: ripetizione vicina = epizeusi; *che scoppi*: rumore = onomatopea; *nel cielo sì tenero*: vista + tatto = sinestesia; *presso le allegre ranelle*: r ... r ... r = allitterazione; *le allegre ranelle*: l ... ll ... ll = allitterazione; *singhiozza*: rumore = onomatopea; *singhiozza ... un rivo*: udito + vista = sinestesia; *Di tutto quel cupo tumulto*: u ... u ... u ... u = allitterazione; *Di tutto quel cupo tumulto*: t ... tt ... t ... t = allitterazione; *tumulto*: rumore = onomatopea; / *Di tutto ... / di tutta*: ripresa iniziale = anafora; *tutto ... tutta*: ripresa di un lessema variato nella forma = annominazione; / *Di tutto ... / di tutta*: d ... t ... tt ... d ... t ... tt = allitterazione; *quell'aspra bufera*: gusto + udito = sinestesia; *bufera*: rumore = onomatopea; *dolce singulto*: gusto + udito = sinestesia; *singulto*: rumore = onomatopea; *nell'umida sera*: tatto + vista = sinestesia; *infinita ... finita*: ripresa di un lessema variato nella forma = annominazione; *in un rivo canoro*: vista + udito = sinestesia; *fulmini fragili*: f ... l ... f ... l = allitterazione; *fragili*: “precarì”, come fragili = metafora; *restano / cirri di porpora e d'oro*: r ... rr ... r ... r ... r = allitterazione; *di porpora ... riposa!*: p / r - r / p = paronomasia; *O stanco dolore*: “vita concreta vissuta con sofferenza” = metonimia astratta; *più nera*: “oppressiva”, come lo sarebbe il buio = metafora; *più rosa*: “distensiva, gradevole e consolante”, come il colore rosa = metafora; *più nera ... più rosa*: ripresa alla fine = epifora; *più nera ... più rosa*: negativo-positivo = ossimoro; *rondini intorno!*: r / o / n - o / r / n / o = paronomasia; / *Che voli ... / che gridi*: ripresa iniziale = anafora; *di rondini ... gridi*: d ... d ... d = allitterazione; *rondini ... gridi*: r ... r = allitterazione; *gridi nell'aria serena*: r ... r ... r = allitterazione; *povero giorno*: “deprivato e carente”, come una persona povera = metafora; *prolunga la garrula*: r / l / ĝ - ĝ / r / l = paronomasia; *garrula*: verso animale = onomatopea. *La parte, sì piccola*: l / p - p / l = paronomasia; *i nidi*: “i rondinini”, ricoverati nei loro nidi = metonimia locativa; *La parte ... / nel giorno non l'ebbero intera*: r ... r ... r ... r = allitterazione; *Nè io ...*: sospensione = reticenza; / *Che voli ... / che gridi*: ripresa iniziale = anafora; *Don ... Don*: suono di campane = onomatopea; *Don ... Don ... Dormi*: d / o ... d / o ... d / o = allitterazione; *sussurrano*: suono = onomatopea *bisbigliano*: rumore =

onomatopea; / *Dormi! ... Dormi!* /: la fine come l'inizio = epanadiplosi; *Dormi! ... Dormi! ... Dormi! ... Dormi! ...* : libera ripresa = epanalessi; *voci di tenebra azzurra*: udito + vista = sinestesia; *voci*: “suono significativo”, come quello di una voce umana che parla = metafora; *canti di culla*: k ... k = allitterazione; *di culla*: “di bambini”, alloggiati nelle culle = metonimia locativa.

Annotazioni

Cinque ottave di 7 novenari, chiuse da senari di identico ritmo e contenuto. Il novenario è un verso con ritmo fisso, con gli accenti perentoriamente sulla 2[^], 5[^] ed 8[^] sillaba e cadenza dattilica: _ 0 0, cioè ternaria.

L'intrinseca musicalità del novenario, si arricchisce, poi, di risvolti estetici, propri delle figure empiriche, per esempio: allitterazioni, onomatopee, iterazioni, sinestisie, che in questa poesia sono davvero preponderanti. Bisogna comprendere in cotale dimensione estetica pure certi parallelismi tonico-sdruciolli, quali: *fulmini fragili restano ... porpora* (vv. 19-20); *garrula ... piccola* (vv. 28-29); *dicono ... cantano ... sussurrano ... bisbigliano* (vv. 33-35); *tenebra ... sembrano* (vv. 36-37), nonché il seguente verso onomatopeico: *presso le allegre ranelle* (v. 11), che è allusivo al gracidio delle rane per le allitteranti similarità acustiche col verso 4: *un breve gre gre di ranelle*.

Il lessico è per lo più comune, solo una certa competenza meteorologica produce: *bufera* (v. 14), *fulmini* (v. 19) e *cirri* (v. 20).

La rima è rigorosamente alternata, con due sequenze in ciascuna ottava, per ottenere lo schema ABABCDCD. Ma la bravura del Pascoli si misura nelle rime ipermetre, che mettono in collegamento una parola piana con un'altra sdruciolia, per esempio: *tempesta* (v. 17) / *resta-no* (v. 19) o viceversa: *sussurra-no* (v. 34) / *azzurra* (v. 36).

LAVANDARE

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

E cadenzato dalla gora viene
lo sciabordare delle lavandare
con tonfi spessi e lunghe cantilene:

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

Analisi

Nel campo ... resta un aratro: un aratro resta nel campo = anastrofe; *mezzo ... mezzo*: ripetizione vicina: epizeusi; *pare / dimenticato*: predicato / predicativo = inarcatura; *vapor*: “nebbia”, diffusa nell’aria come se fosse un vapore = metafora; *viene lo sciabordare*: lo sciabordare viene = anastrofe; *viene / lo sciabordare*: predicato / soggetto = inarcatura; *sciabordare*: rumore = onomatopea; *sciabordare ... lavandare*: - are ... -are = rima interna; *tonfi spessi e lunghe cantilene*: sostantivo / attributo - attributo / sostantivo = chiasmo grammaticale; *tonfi*: rumore = onomatopea; *Il vento soffia e nevica la frasca*: soggetto / predicato - predicato / soggetto = chiasmo grammaticale; *soffia*: suono = onomatopea; *nevica la frasca*: k ... k = allitterazione; *nevica la frasca*: la frasca nevica = anastrofe; *nevica la frasca*: tatto + vista = sinestesia; *tu non torni al tuo*: t ... t ... t = allitterazione; *partisti ... rimasta*: -isti ... -asta = consonanza interna; *partisti ... rimasta*: r / t / s t - r / s t = paronomasia; *come ... come*: ripresa con un senso diverso = antanaclasi; *come l'aratro*: termine di paragone = similitudine.

Annotazioni

Che l'estetismo del Pascoli sia empirico, è un giudizio estensibile ad altre composizioni, come si sta dimostrando e come si comproverà pure in seguito. Qui, ancora una volta, oltre alle figure empiriche, appaiono evidenti le percezioni, anche se la poesia è breve. In campo visivo troviamo: *grigio* (v. 1); *nero* (v. 1); *vapor* (v. 3); *nevica* (v. 7); *frasca* (v. 7); *maggese* (v. 10), in una policromia ottica che va dallo scuro (autunnale) al verde (primaverile). Sotto il profilo acustico notiamo: *sciabordare* (v. 5); *tonfi* (v. 6); *cantilene* (v. 6); *soffia* (v. 7), termini che concedono l'opportunità di immaginare una composizione musicale in cui, oltre alla componente vocale del canto delle lavandaie, vi sia pure l'accompagnamento ritmato e cadenzato dei tonfi, nonché quello melodico dello sciabordare e del soffiare del vento, come

una componente strumentale⁶⁰. Sul versante tattile rinveniamo: *vapor* (v. 3); *vento* (v. 7); *nerica* (v. 7), con una gradazione che parte dall'umido (autunnale) e perviene al fresco (primaverile).

Il *lessico* evidenzia talune punte campestri e regionali. Si veda: *aratro* (v. 2 e 10); *buoi* (v. 2); *gora* (v. 4); *frasca* (v. 7); *maggese* (v. 10). Per giunta questo linguaggio specialistico e regionale contiene enunciati che riecheggiano due stornelli popolari marchigiani.

Il *metro* della poesia è dato da dieci endecasillabi raggruppati in due terzine ed una quartina. Gli endecasillabi sono per lo più bi-tonici, recano gli accenti ritmici sulla 6[^] e 10[^] sillaba, ma il verso 2 è tri-tonico, con gli accenti sulla 4[^], 8[^] e 10[^] sillaba accentata e nelle altre due strofe vi è un accenno all'accento ternario sulla quarta sillaba, prima della sesta, nel verso 5 e nel verso 9.

Nella quartina la *rima* è regolarmente alternata, anche se viziata da un'assonanza: *frasca* (v. 7) / *rimasta* (v. 9); nelle terzine è neo-incatenata, perché la seconda delle due, in luogo del tradizionale schema BCB, mostra una creativa e magistrale inversione in CBC.

LE RANE

Ho visto inondata di rosso
la terra dal fior di trifoglio;
ho visto nel soffice fosso
le siepi di pruno in rigoglio;

⁶⁰ "Il testo [pascoliano] acquista così, anche attraverso un prezioso gioco di combinazioni timbriche (allitterazioni, paronomasie), una sonorità pienamente significativa; talora incantata, talora turbata (vedi *Novembre*), talora sottilmente allusiva (vedi *Nebbia*), talora percorsa da un brivido di morte (vedi *L'Assiuolo*). È come se Pascoli avesse fatto proprio l'imperativo wagneriano del primato della musica come cifra interpretativa del reale. Probabilmente, anche se in questo ambito egli pervenne da solo a risultati «europei», non dunque tramite un confronto con la cultura d'oltralpe, che gli restò per lo più sconosciuta, ma grazie alla sua eccezionale sensibilità e alla sua straordinaria cultura classica. [...] Pascoli infatti, pur preparando più di ogni altro la poesia italiana del Novecento, non rompe mai del tutto con il passato, non adotta mai pose avanguardistiche (come faranno invece i futuristi) [...] perché il suo approccio al mondo non ha niente di aggressivo, né intende lanciare messaggi nuovi, rivoluzionari, essendo al contrario improntato a una forte paura e reticenza di fronte al nuovo [...] a un] auspicato recupero di un mondo ancestrale e rassicurante (di cui è simbolo fondamentale il nido e depositari gli uccelli), di un mondo fantastico dunque nel quale poter parlare nelle lingue delle rondini; «nella vostra lingua di gitane, / una lingua che più non si sa» (da *Addio*)" (V. DE CAPRIO-S. GIOVANARDI, *Letteratura italiana. Storia autori testi. Dall'Ottocento al Novecento*, cit., p. 369).

e i pioppi a mezz'aria man mano
distendere un penero verde
lunghe l'via che si perde
lontano.

Qual è questa via senza fine
che all'alba è sì tremula d'ali?
Chi chiamano le canapine
coi lunghi lor gemiti uguali?
Tra i rami giallicci del moro
chi squilla il suo tinnulo invito?
chi svolge dal cielo i gomitoli
d'oro?

Io sento gracchiare le rane
dai borri dell'acque piovane
nell'umida serenità.
E fanno nel lume sereno
lo strepere nero d'un treno
che va...

Un sufolo suona, un gorgoglio
soave, solingo, senz'eco.
Tra campi di rosso trifoglio,
tra campi di giallo fiengreco,
mi trovo; mi trovo in un piano
che albeggia, tra il verde, di chiese;
mi trovo nel dolce paese
lontano.

Per l'aria, mi giungono voci
con una sonorità stanca.
Da siepi, lunghe ombre di croci
si stendono su la via bianca.
Notando nel cielo di rosa
mi arriva un ronzio di campane,
che dice: Ritorna! Rimane!
Riposa!

E sento nel lume sereno
lo strepere nero del treno
che non s'allontana, e che va

cercando, cercando mai sempre
 ciò che non è mai, ciò che sempre
 sarà...

Analisi

rosso: “fiori rossi”, un aspetto del tutto = sineddoche parziale; *soffice fosso*: tatto + vista = sinestesia; *questa via ... tremula d'ali*: non è la via a tremare, ma le ali delle canapine (uccelli nelle piantagioni di canapa) = ipallage; *lor gemiti*: “canti”: versi canori delle canapine, simili a gemiti umani = metafora; *Tra i rami giallicci ... chi squilla*: vista + udito = sinestesia; *il suo tinnulo*: suono = onomatopea; *i gomitoli*: “raggi” di luce solare, addensati come un gomitolo = metafora; *d'oro*: “di colore biondo luminoso”, come l'oro = metafora; *gracchiare*: verso animale = onomatopea; *nell'umida serenità*: tatto + vista = sinestesia; *nel lume sereno / lo strepere*: vista + udito = sinestesia; *lo strepere nero*: udito + vista = sinestesia; *sereno ... nero*: positivo-negativo = ossimoro; *lo strepere*: rumore = onomatopea; *strepere ... d'un treno*: t,r,e ... t,r,e = allitterazione; *sereno ... nero d'un treno* = r / n - n / r - n / r / n = paronomasia; *gorgoglio*: rumore = onomatopea; *gorgoglio / soave*: udito + gusto = sinestesia; *gorgoglio / soave*: sostantivo / attributo = inarcatura; *soave, solingo, senz'eco*: s ... s ... s = allitterazione; *Tra campi ... / tra campi*: ripresa iniziale = anafora; *mi trovo; mi trovo*: ripresa consecutiva = epizeusi; *mi trovo; mi trovo ... / mi trovo*: ripresa libera = epanalessi; *tra campi ... mi trovo; mi trovo in un piano*: complemento / predicato - predicato / complemento = chiasmo; *albeggia*: “biancheggia”, come si imbianca il cielo quando spunta l'alba = metafora; *mi trovo ... / mi trovo*: ripresa iniziale = anafora; *nel dolce paese*: gusto + vista = sinestesia; *Per l'aria ... voci*: tatto + udito = sinestesia; *una sonorità stanca*: udito + cenestesi = sinestesia; *lunghe ombre ... su la via bianca*: scuro-chiaro = ossimoro; *Notando*: “muovendomi liberamente nello spazio”, come se stessi nuotando nell'acqua = metafora; *nel cielo di rosa ... un ronziò di campane*: vista + udito = sinestesia; *ronziò*: rumore = onomatopea; *di rosa*: /roseo/, come il colore del fiore = metafora; *di rosa / mi arriva un ronziò*: r ... rr ... r = allitterazione; *Ritorna! Rimane! Riposa!*: R ... R ... R = allitterazione; *nel lume sereno / lo strepere*: vista + udito = sinestesia; *lo strepere nero*: udito + vista = sinestesia; *sereno ... nero*: chiaro-scuro = ossimoro; *strepere ... d'un treno*: t,r,e ... t,r,e = allitterazione; *lo strepere*: rumore = onomatopea; *sereno ... nero d'un treno* = r / n - n / r - n / r / n = paronomasia; *cercando, cercando*: ripetizione immediata = epizeusi; *mai sempre*: negativo-positivo = ossimoro; *sempre / ... sempre /*: ripresa alla fine = epifora; *ciò che ... ciò che*: ripresa libera = epanalessi; *mai ... sempre*: negativo-

positivo = ossimoro; *sempre* / *sarà*: complemento / predicato = inarcatura;
sempre / *sarà*: s ... r ... s ... r = allitterazione.

Annotazioni

È il componimento del ritorno, più o meno fantasioso, presentato in un'atmosfera sospesa tra realtà e sogno, nel proprio dolce ambiente dell'infanzia, come in un miraggio. La poesia tematicamente somiglia a *Romagna*, ma qui c'è il treno che va, con fastidioso rumore, *lontano* (non a caso questa parola è ripetuta al termine della prima ottava di entrambi i blocchi) nel perduto villaggio natio, alla ricerca nella memoria della vita quale poteva essere e non fu, di *ciò che non è mai* (stato) e *che sempre sarà* (nel desiderio).

Metricamente si notano due blocchi ripetuti consecutivamente di tre strofe: due ottave di 7 novenari ed una sestina di 5 novenari, con appendice caudata in tutte le strofe di versetti brevi.

In sede di rima innanzitutto emerge la perizia pascoliana della rima ipermetra tra il 14° ed il 15° verso: *invito* / *gomito-li*; in secondo luogo va menzionata la bravura del poeta nel passare dallo schema alternato a quello incrociato, nelle quattro ottave, ed al variare dello schema nelle due sestine da baciato ad incrociato. In pratica lo schema delle ottave è: ABABCDDc e quello delle sestine è: AABCCb. Negli schemi la lettera minuscola individua versi di lunghezza inferiore al settenario.

Mirabile da notare, ancora, il fatto che ancora una volta l'estetismo di Pascoli è empirico, in quanto si fonda sulle sensazioni in entrata nel soggetto conoscente. Due volte, infatti, in questa poesia si registra un concentrato di percezioni ottiche policrome. Nel primo blocco: *rosso* (v. 1); *pruno* (v. 4); *verde* (v. 6); *via* (v. 9); *giallicci* (v. 13); *d'oro* (v. 16); *sereno* (v. 20); *nero* (v. 21); nel secondo: *rosso trifoglio* (v. 25); *giallo fiengreco* (v. 26); *albeggia* (v. 28); *tra il verde* (v. 28); *ombre di croci* (v. 33); *via bianca* (v. 34); *cielo di rosa* (v. 35).

Per non parlare, poi, delle percezioni acustiche: *gemiti* (v. 12); *tinnulo* (v. 14); *gracchiare* (v. 17); *strepere* (v. 21); *sufolo* (v. 23); *gorgoglio* (v. 23); *voci* (v. 31); *ronzìo* (v. 36); *strepere* (v. 40).

Dal punto di vista lessicale si rileva la solita inclinazione pascoliana verso la componente tecnico-specialistica. Ecco gli scarti: *trifoglio* (vv. 2 e 25); *pruno* (v. 4); *penero* (v. 6); *canapine* (v. 11); *moro* (v. 13); *borri* (v. 18); *strepere* (vv. 21 e 40); *sufolo* (v. 23); *fiengreco* (v. 26).

NEBBIA

Nascondi le cose lontane,
tu nebbia impalpabile e scialba,
tu fumo che ancora rampolli,
su l'alba,
da' lampi notturni e da' crolli
d'aeree frane!

Nascondi le cose lontane,
nascondimi quello ch'è morto!
Ch'io veda soltanto la siepe
dell'orto,
la mura ch'ha piene le crepe
di valeriane.

Nascondi le cose lontane:
le cose son ebbre di pianto!
Ch'io veda i due peschi, i due meli,
soltanto,
che dànno i soavi lor mieli
pel nero mio pane.

Nascondi le cose lontane
che vogliono ch'ami e che vada!
Ch'io veda là solo quel bianco
di strada,
che un giorno ho da fare tra stanco
don don di campane...

Nascondi le cose lontane,
nascondile, involale al volo
del cuore! Ch'io veda il cipresso
là, solo,

qui, solo quest'orto, cui presso

sonnecchia il mio cane.

Analisi

Nascondi... / Nascondi... / Nascondi ... / Nascondi... / Nascondi : ripresa iniziale = anafora; *nebbia impalpabile e scialba*: bb ... b ... b = allitterazione; *fumo*: “nebbia”, vapore umido simile al fumo = metafora; *lampi notturni*: chiaro-scuro = ossimoro; *da’ crolli*: “fragori” in aria, come i crolli in terra = metafora; *frane*: “tuoni”, che rumoreggiano in cielo come le frane in terra = metafora; *Nascondi ... nascondimi*: ripresa di una parola variata nella forma = annominazione; *la siepe / dell’orto*: determinato / determinante = inarcatura; *siepe ... piene le crepe*: p ... p ... p = allitterazione; *le cose ... le cose*: ripetizione libera = epanalessi; *i due ... i due (meli)*: ripresa vicina = epizeusi; *peschi ... meli ... meli*: vista + gusto = sinestesia; *soavi ... meli ... nero pane*: positivo-negativo = ossimoro; *melì*: “diletti morali”, simili al dolce nel gusto = metafora; *nero ... pane*: vista + gusto = sinestesia; *pel nero mio pane*: p / n ... p / n = allitterazione; *che vogliono ch’ami e che vada*: ripresa con un nuovo significato = antanaclasi; *che vogliono ch’ami e che vada*: k ... k ... k = allitterazione; */ Ch’io veda ... / Ch’io veda ... / Ch’io veda*: ripresa iniziale = anafora; *quel bianco / di strada*: determinato / determinante = inarcatura; *quel bianco*: “pietrisco” del pavimento stradale = sineddoche iperonimica; *un giorno*: una volta = iperbole; *tra stanco*: non è stanco il suono delle campane, ma chi lo percepisce = ipallage; *don don*: suono campanario = onomatopea; *Nascondi ... nascondile*: ripresa di un lessema variato nella forma = annominazione; *nascondile, involale al volo*: l ... l ... l ... l ... l = allitterazione; *involale al volo*: ripresa di un lessema variato nella forma = annominazione; *al volo / del cuore*: determinato / determinante = inarcatura; *solo ... solo*: ripresa con un significato diverso = antanaclasi; *là ... qui*: lontano-vicino = ossimoro; *cui presso*: presso cui = anastrofe.

Annotazioni

In questa lirica si assiste al contrasto fra il presente ed il passato ed il paesaggio fasciato dalla nebbia funge da confine simbolicamente tra le due dimensioni. La nebbia, infatti, nasconde *le cose lontane*, come il Pascoli ripete all’inizio di ogni sestina, ma lontane nello spazio; e questo diaframma dimensionale suscita nel poeta il desiderio di occultare pure quelle lontane nel tempo, *quello ch’è morto*. Cioè il suo nucleo familiare mutilato dai lutti. Tematicamente il contenuto è coerente almeno con quello

del *10 Agosto* e de *La cavalla storna*. Di conseguenza qui la nebbia rappresenta un cordone protettivo del suo rassicurante nido familiare.

Dal punto di vista metrico assistiamo ad una manipolazione creativa delle misure dei versi. Invece di creare delle strofe con tutti i versi di uguale lunghezza, egli ha lasciato quattro novenari per ogni sestina; però, poi, il quarto verso è un trisillabo ed il sesto è un senario. Un totale di 30 versi distribuito in cinque strofe, con 5 trisillabi, con la seconda sillaba tonica, 5 senari (con gli accenti ritmici sulla 2[^] e sulla 5[^] sillaba) e 20 novenari, con gli accenti ritmici sulla 2[^], 5[^] ed 8[^] sillaba. La perizia pascoliana sta nel fatto che le sillabe dei versi più corti rispetto al novenario possono mancare (per esempio nel senario ne mancano tre e nel trisillabo ... sei); però, se ci sono, i loro accenti maturano sempre la stessa sequenza, il che consente di conservare il ritmo e la cadenza. Si noti:

1 [^]	2 [^]	3 [^]	4 [^]	5 [^]	6 [^]	7 [^]	8 [^]	9 [^]	novenario
1 [^]	2 [^]	3 [^]	4 [^]	5 [^]	6 [^]				senario
1 [^]	2 [^]								trisillabo

Pure sul versante della rima ci sono innovazioni. Si consideri, innanzitutto, l'accordo tra vocale e dittongo nella rima dei versi 15 e 17: *meli* / *mieli*; in secondo luogo la rima *-ane* si ripete simmetricamente calcolata ben 10 volte: all'inizio ed alla fine di ogni strofa. Infatti, non solo il primo verso di ogni sestina è sempre identico: *Nascondi le cose lontane*, ma poi ciascun primo verso strofico rima uguale con il proprio corrispettivo ultimo. Dunque i primi e gli ultimi versi di ogni sestina hanno tutti la stessa rima.

Per quanto riguarda lo schema rimico, va notato che essa è rigorosamente alternata, sempre che ci riferiamo ai quattro versi centrali di ogni sestina, perché il primo e l'ultimo costituiscono un caso a sé, in quanto rimano tra di loro con la stessa uscita terminale *-ane*. Ed allora abbiamo:

prima strofa: A BCbC a; seconda strofa: A DEdE a; terza strofa: A FGfG a; quarta strofa: A HJhJ a; quinta strofa: A KLkL a. Le lettere minuscole negli schemi si attribuiscono ai versi inferiori al settenario.

È notevole, poi, che le inarcature di questa poesia non frantumino l'unità ritmica dei versi. L'intrinseca perizia musicale del Pascoli, in realtà, consiste nel fatto che, pur seguendo soltanto la linea sintattica dell'enunciato, egli scavalca il verso, ma ne conserva il ritmo, ricomponendo sempre il parallelismo fono-sintattico. In questo modo significato e significante risultano in perfetta armonia. Ecco gli esempi:

ancora rampolli, / su l'alba, [...] da' crolli / d'aeree frane ! *soltanto*
la siepe / dell'orto

i due peschi, i due meli, / soltanto, *lor mieli / pel nero mio pane*

là solo quel bianco / di strada *tra stanco / don don di campane ...*

invole al volo / del cuore *Cb'io veda il cipresso / là / solo,*

cui presso / sonnecchia il mio cane.

Sono tutti novenari, perfetti nel metro e nel ritmo, con gli accenti dattilici sulla 2^a, 5^a ed 8^a sillaba, eppure sono ricavati da tronconi attinti in due versi originari consecutivi. Questa è la forza scanditrice impressa intrinsecamente nel componimento, che testimonia la potenzialità musicale del Pascoli.

Per quanto concerne il *lessico*, due scarti vanno notati: il primo in direzione letteraria, ed allora abbiamo: *rampolli* (v. 3); *ebbre* (v. 14); *invole* (v. 26); l'altro rispetto al linguaggio comune è più specialistico, e si orienta più in senso zoo-botanico, per esempio: *siepe* (v. 9); *orto* (vv. 10 e 29); *valeriane* (v. 12); *peschi* (v. 15); *meli* (v. 15); *mieli* (v. 17); *cipresso* (v. 27); *cane* (v. 30). È questo un esempio di linguaggio tecnico del poeta.

NOVEMBRE

Gemmea l'aria, il sole così chiaro
che tu ricerchi gli albicocchi in fiore,
e del prunalbo l'odorino amaro
senti nel cuore...

Ma secco è il pruno, e le stecchite piante
di nere trame segnano il sereno,
e vuoto il cielo, e cavo al piè sonante
sembra il terreno.

Silenzio, intorno: solo, alle ventate,
odi lontano, da giardini ed orti,

di foglie un cader fragile. È l'estate,
fredda, dei morti.

Analisi

Gemmea: “limpida”, come una gemma = metafora; *aria ... chiaro*: a / r ... a / r = allitterazione; *Gemmea l'aria, il sole così chiaro*: attributo / sostantivo - sostantivo / attributo = chiasmo grammaticale; *che tu ricerchi gli albicocchi*: k ... k ... k ... k = allitterazione; *del prunbalbo l'odorino*: l'odorino del prunbalbo = anastrofe; *l'odorino amaro*: olfatto + gusto = sinestesia; *del prunbalbo l'odorino amaro*: r ... r ... r = allitterazione; *l'odorino amaro senti nel cuore*: senti nel cuore l'odorino amaro = anastrofe; *l'odorino amaro / senti nel cuore*: complemento / predicato = inarcatura; *secco ... stecchite*: s / k ... s / k = allitterazione; *secco è il pruno*: il pruno è secco = anastrofe; *le stecchite*: “spoglie di fronde”, tanto che assomigliano a stecchi = metonimia consecutiva; *trame*: “rami sottili”, al punto tale che sembrano linee = metonimia consecutiva; *nere ... sereno*: scuro-chiaro = ossimoro; *nere ... sereno*: n / r - r / n = paronomasia; *nere trame ... sereno*: r ... r ... r = allitterazione; *il sereno*: “cielo” completo = sineddoche parziale; *segnano il sereno*: s ... s = allitterazione; *vuoto*: “disabitato da uccelli” = sineddoche iperonimica; *al piè sonante*: non risuona il piede, ma il terreno = ipallage; *sembra il terreno*: il terreno sembra = anastrofe; *Silenzio*: “silenziosa campagna” = metonimia astratta; *alle ventate*: sibilo di folata = onomatopea; *odi ... da giardini ed orti ... di foglie un cader*: d ... d ... d ... d ... d ... d = allitterazione; *odi ... un cader*: udito + tatto = sinestesia; *di foglie un cader*: un cader di foglie = anastrofe; *cader fragile*: non il cadere, ma le foglie sono “fragili” = ipallage; *fragile*: “secco”, a tal punto che è facilmente suscettibile di incrinarsi = metonimia consecutiva; *l'estate / fredda*: sostantivo / attributo = inarcatura; *l'estate, fredda*: caldo-freddo = ossimoro.

Annotazioni

Apparenza e realtà si bilanciano in questa lirica, il cui tema è quello ricorrente dei lutti e dei defunti, ricordati proprio nel mese di novembre. L'apparenza illusoria è l'estate, però la realtà è quella dell'inverno, con le piante spoglie, il cielo senza uccelli ed il terreno fangoso. Il solo sibilo improvviso del vento rompe il silenzio circostante e fa cadere le residue foglie incartapecorite.

Questa poesia, poi, evidenzia meglio delle altre una caratteristica compositiva del Pascoli, che è quella della frammentarietà a livello sintattico.

Lungi dalle consuete costruzioni architettoniche dei letterati tradizionali, il linguaggio del nostro poeta lavora sull'inciso, riconoscibile perché situato palesemente fra due virgole, per di più collegato per asindeto in un tessuto linguistico preferibilmente paratattico.

Esempi di incisi: *,alle ventate*, (v. 9); *da giardini ed orti*, (v. 10); *fredda*, (v. 12). Esempi di asindeti: *Gemmea l'aria, il sole così chiaro* (v. 1); *senti nel cuore ...* (v. 4); *Silenzio, intorno: solo odi* (vv. 9-10); *un cader fragile. È l'estate* (v. 11). Esempi di paratassi: *Gemmea l'aria, il sole così chiaro* (v. 1); *ricerchi e senti* (vv. 2-4); *secco e segnano* (vv. 5-6); *e vuoto e cavo* (v. 7); *intorno: solo odi* (vv. 9-10); *un cader fragile. È l'estate* (v. 11).

Il componimento poetico si articola su tre *quartine* di tre endecasillabi l'una, con un quinario in coda che prendono il nome di strofe saffiche. Solo che in Pascoli, diversamente dal Carducci, che pure le ha usate, esse sono *rimate*, secondo lo schema ABAB, cioè quello della rima alternata.

Circa il *lessico*, si evidenzia la costante inclinazione del poeta verso i termini tecnico-specilistici, in questo caso soltanto tre, desunti dal vocabolario vegetale: *albicocchi* (v. 2); *prunalbo* (v. 3); *pruno* (v. 5).

ROMAGNA

Sempre un villaggio, sempre una campagna
mi ride al cuore (o piange), Severino:
il paese ove, andando, ci accompagna
l'azzurra vision di San Marino:

sempre mi torna al cuore il mio paese
cui regnarono Guidi e Malatesta,
cui tenne pure il Passator cortese,
re della strada, re della foresta.

Là nelle stoppie dove singhiozzando
va la tacchina con l'altrui covata,
presso gli stagni lustreggianti, quando
lenta vi guazza l'anatra iridata,

oh! fossi io teco; e perderci nel verde,
e di tra gli olmi, nido alle ghiandaie,

gettarci l'urlo che lungi si perde
dentro il meridiano ozio dell'aie;

mentre il villano pone dalle spalle
gobbe la ronca e afferra la scodella,
e 'l bue rumina nelle opache stalle
la sua laboriosa lupinella.

Da' borghi sparsi le campane in tanto
si rincorron coi lor gridi argentini:
chiamano al rezzo, alla quiete, al santo
desco fiorito d'occhi di bambini.

Già m'accoglieva in quelle ore bruciate
sotto l'ombrello di trine una mimosa,
che fioria la mia casa ai di d'estate
co' suoi pennacchi di color di rosa;

e s'abbracciava per lo sgretolato
muro un folto rosaio a un gelsomino;
guardava il tutto un pioppo alto e slanciato,
chiassoso a giorni come un birichino.

Era il mio nido: dove immobilmente,
io galoppava con Guidon Selvaggio
e con Astolfo; o mi vedea presente
l'imperatore nell'eremitaggio.

E mentre aereo mi poneva in via
con l'ippogrifo pel sognato alone,
o risonava nella stanza mia
muta il dettare di Napoleone;

udia tra i fieni allor falciati
de' grilli il verso che perpetuo trema,
udiva dalle rane dei fossati
un lungo interminabile poema.

E lunghi, e interminati, erano quelli
ch'io meditai, mirabili a sognare:

stormir di frondi, cinguettio d'uccelli,
riso di donne, strepito di mare.

Ma da quel nido, rondini tardive,
tutti tutti migrammo un giorno nero;
io, la mia patria or è dove si vive;
gli altri son poco lungi; in cimitero.

Così più non verrò per la calura
tra que' tuoi polverosi biancospini,
ch'io non ritrovi nella mia verzura
del cuculo ozioso i piccolini,

Romagna solatia, dolce paese,
cui regnarono Guidi e Malatesta;
cui tenne pure il Passator cortese,
re della strada, re della foresta.

Analisi

Sempre ... sempre: ripresa libera = epanalessi; *mi ride*: “mi consola”: concreto per l'astratto = metonimia concreta; *ride ... piange*: positivo-negativo = ossimoro; *al cuore*: “nelle emozioni”, radicate nel cuore = metonimia locativa; *sempre mi torna ... il mio paese*: m p ... m ... m ... p = allitterazione; *azzurra*: “che ha per sfondo il cielo”, un esempio = sineddoche iperonimica; *regnarono*: “comandarono”, come governerebbe un re = metafora; *il Passator cortese*: s / t / r - r t / s = paronomasia; *re ... re*: ripresa libera = epanalessi; *re della strada, re della foresta*: r / d / s t - d / r / s t = paronomasia; *nelle stoppie ... singhiozzando*: vista + udito = sinestesia; *singhiozzando*: verso vocale = onomatopea; *singhiozzando*: “emettendo un verso intermittente”, simile ad una persona che singhiozza = metafora; *la tacchina con l'altrui covata*: l / t / k - k / l / t - k / t = paronomasia; *guazza*: rumore = onomatopea; *guazza ... iridata*: udito + vista = sinestesia; *iridata*: “colorata”, come un arcobaleno = metafora; *nel verde*: “nella natura” completa = sineddoche parziale; *di tra gli olmi, nido alle ghiandaie*: d / l / n - l / n d = paronomasia; *l'urlo ... dentro il meridiano*: udito + vista = sinestesia; *si perde dentro il meridiano ... dell'aie*: d ... d ... d ... d = allitterazione; *ozio*: “riposo volontario”, prodotto dall'ozio = metonimia causale; *l'urlo ... ozio*: attività-quietà = ossimoro; *dell'aie*: “delle fattorie” al completo = sineddoche

parziale; *dalle spalle / gobbe*: sostantivo / attributo = inarcatura; *la scodella*: “la minestra”, contenuta nella scodella = metonimia locativa; *rumina nelle opache stalle*: udito + vista = sinestesia; *laboriosa lupinella*: sarà laboriosa la masticazione, non la lupinella = ipallage; *gridi argentini*: udito + vista = sinestesia; *gridi*: “suoni”, acuti come un grido = metafora; *argentini*: “limpidi e chiari”, come l'argento = metafora; *al santo / desco*: attributo / sostantivo = inarcatura; *santo*: “pacifico e dignitoso”, come un santo = metafora; *fiorito*: “allietato”, come allieterebbe una tavola la presenza dei fiori = metafora; *d'occhi*: “di sguardi”, che i bambini esercitano con gli occhi = metonimia strumentale; *in quelle ore*: “periodi” = iperbole; *bruciate*: non sono le ore bruciate, ma chi le vive = ipallage; *sotto ombrello*: “difesa, protezione” = metonimia concreta; *ombrello ... una mimosa*: m ... m ... m = allitterazione; *s'abbracciava*: “si avviticchiava”, come se avesse le braccia = metafora; *sgretolato / muro*: attributo / sostantivo = inarcatura; *guardava ... un pioppo*: un pioppo guardava = anastrofe; *guardava*: “sovrastava”, come se osservasse dall'alto = metafora; *chiassoso*: non è chiassoso il pioppo, ma i passerì o il vento tra le foglie = ipallage; *come un birichino*: termine di paragone = similitudine; *nido*: “dimora” arborea, simile ad un nido = metafora; *immobilmente io galoppava*: quiete-moto = ossimoro; *immobilmente / io galoppava*: complemento / predicato = inarcatura; *pel sognato*: “desiderato gradevolmente”, come in un sogno = metafora; *alone*: “la luna”, che forma un alone = metonimia consecutiva; *nella stanza mia / muta*: sostantivo / attributo = inarcatura; *tra i fieni ... falciati*: f ... f = allitterazione; *allora allor*: ripresa immediata = epizeusi; *allora allor falciati*: ll ... ll ... l = allitterazione; *de' grilli il verso che perpetuo trema*: r ... r ... r ... r = allitterazione; *de' grilli il verso: il verso dei grilli* = anastrofe; *perpetuo trema*: r / t - t r = paronomasia *udia ... udiva*: ripresa iniziale = anafora; *poema*: “canto” gracidulo, simile ad un poema letterario = metafora; *a sognare*: “a desiderare” gradevolmente come in un sogno = metafora; *stormir*: suono = onomatopea; *cinguettìo*: suono = onomatopea; *strepito*: rumore = onomatopea; *stormir di frondi*: r ... r ... r = allitterazione *risa ... strepito di mare*: r ... r ... r = allitterazione; *nido*: “abitazione” familiare, simile ad un nido = metafora; *tutti tutti*: ripetizione contigua = epizeusi; *un giorno nero*: cenestesi + vista = sinestesia; *io, la mia patria*: soggetto senza predicato = anacoluto; *non ritrovi nella mia verzura*: v ... v = allitterazione; *verzura*: “ambiente vegetale” concreto = metonimia astratta; *del cuculo ... i piccolini*: i piccolini del cuculo = anastrofe; *ozioso*: “inoperoso”, come se fosse comandato dall'ozio = metonimia causale; *dolce paese*: gusto + vista = sinestesia; *regnarono*: “governarono”, come comanderebbe un re = metafora; *il Passator cortese*: s / t / r - r t / s = paronomasia; *re ... re*: ripresa libera = epanalessi; *re della strada, re della foresta*: r / d / s t - d / r / s t = paronomasia.

Annotazioni

È questa la poesia della nostalgia e dell'addio, immancabilmente corredata dal costante *tema* dei lutti familiari. La malinconia ed il rimpianto di aver perso la propria patria si accentuano, infatti, al ricordo dei parenti che stanno *poco lungi: in cimitero*. La giovinezza trascorsa nella propria terra natia non torna più; e così neppure il poeta farà più ritorno nella sua Romagna.

In questa poesia di quindici quartine il *metro* è l'endecasillabo; in particolare gli endecasillabi bi-tonici e quelli tri-tonici si bilanciano, solo che quelli bi-tonici, con gli accenti sulla 6^a e 10^a sillaba, in maggioranza, premettono alla sesta sillaba, regolarmente accentata, un altro accento, come un preludio tonico, generalmente sulla quarta sillaba, per non discostarsi dagli altri tri-tonici, che mostrano canonicamente il ritmo cadenzato sulla 4^a, 8^a e 10^a sillaba e che non si trovano così fuori posto, nel senso che il loro ritmo viene già preannunciato.

La *rima* è regolarmente alternata, secondo lo schema ABAB. Non si registrano rime ipermetre. Quindi la forma compositiva è piuttosto tradizionale.

Riguardo al *lessico*, gli scarti dal linguaggio comune possono essere: *ghiandaie* (v. 14); *aie* (v. 16); *rezzo* (v. 23); *desco* (v. 24); *trine* (v. 26); *rosaio* (v. 30); *ippogrifo* (v. 38); *fieni* (v. 41). Molti di questi termini inclinano verso conoscenze tecnico-specialistiche, soprattutto in campo zoo-botanico.